



International congress

PRESERVATION OF THE CULTURAL HERITAGE OF RUSSIA'S FOLK ART CRAFTS

Moscow, 4-6 december 2025

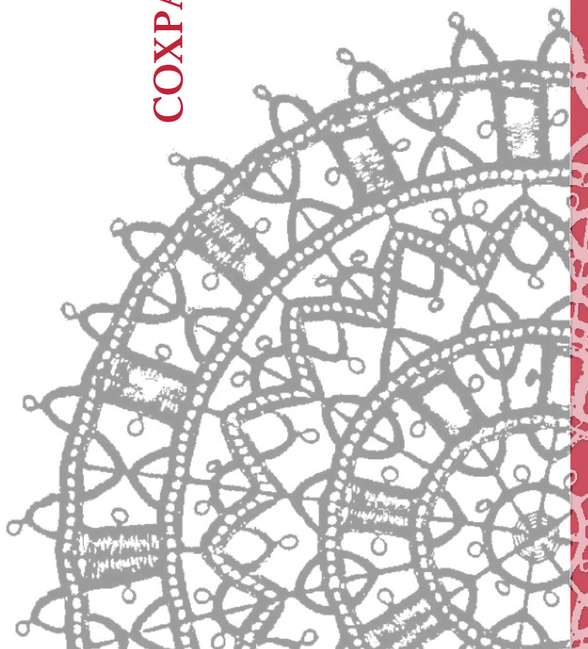
Materials of the Congress

СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ РОССИИ

Международный Конгресс

4-6 декабря 2025

СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ РОССИИ







РГХПУ
ИМЕНИ С.Г. СТРОГАНОВА
1825

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС

Сохранение культурного наследия народных художественных промыслов России

К 200-летию основания Строгановской школы (1825–2025)

Министерство науки и образования Российской Федерации
Российская академия художеств
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г.Строганова
Национальная академия дизайна
Московский государственный музей «Дом Бурганова»
Творческая организация «Шелковый путь искусства» Москва-Тяньцзинь
Тянзцинский государственный университет



200 лет

РОССИЙСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ХУДОЖЕСТВЕННО-
ПРОМЫШЛЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ
С.Г.СТРОГАНОВА

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС

СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ РОССИИ

International Congress

PRESERVATION OF THE CULTURAL HERITAGE OF RUSSIA'S FOLK ART CRAFTS

Moscow, 4-6 December 2025

Materials of the Congress

Материалы международной
научной конференции
4-6 декабря 2025 г.

Москва, 2025

УДК 74
ББК 85
С 68
ISBN 978-5-87627-303-1

Рецензенты:
И.В. Смекалов, доктор искусствоведения, старший научный сотрудник Государственной Третьяковской галереи
Е.И. Ковычева, доктор искусствоведения, доцент ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
Печатается по решению научно-методического совета РГХПУ им. С.Г.Строганова

«Сохранение культурного наследия народных художественных промыслов России».
Коллективная монография на основе материалов международного конгресса.
Москва, 4-6 декабря 2025 г.
Научные редакторы и авторы-составители:
О.А.Ефремова, А.Н.Лаврентьев, Р.Р.Мусина.
М.: РГХПУ им. С.ГСтроганова, 2025. - 408 с.: ил.

Научно-методический отдел РГХПУ им. С.Г.Строганова.
Редакторы Н.Н.Ганцева, А.В.Сазиков.
Редактор-корректор: Н.В. Яшина.
Дизайн, верстка: А.Н.Лаврентьев
Обложка А.А.Коноплевой

Логотип к 200-летию РГХПУ им. С.Г.Строганова разработам В.А.Музыченко

Издание коллективной монографии подготовлено в рамках разработки фундаментальных научных исследований по 4 направлениям по заданию Министерства науки и образования Российской Федерации:

1. Создание креативных творческих кластеров на базе образовательных организаций в субъектах Российской Федерации. (FZRE-2024-0009).

2. Художественная и проектная культура цифрового искусства и дизайна в контексте социально-экономических трансформаций XXI века. (FZRE-2024-0011).

3. Совершенствование модели взаимодействия организаций высшего образования творческой направленности с профессиональным сообществом, базовыми школами и колледжами, их научно-исследовательское, научно-методическое и информационно-технологическое сопровождение. (FZRE-2024-0008).

4. Разработка стратегий и тактик проектно-художественного творчества в области изобразительного и декоративного искусства и архитектуры, технической эстетики и дизайна с целью формирования гуманистически ориентированной предметно-пространственной и информационной среды, сохраняющей и развивающей национальную культурную идентичность России. (FZRE-2024-0006).

Координационная группа: секретарь Конгресса, начальник отдела пресс-службы РГХПУ им. С.Г.Строганова О.А.Маруськина, ведущий специалист отдела пресс-службы А.Д.Барабанова, специалист института профессионального образования А.М.Ахтямова; К.О.Беляков, проректор РГХПУ им. С.Г.Строганова по цифровой трансформации.

© РГХПУ им. С.Г.Строганова, 2025
© Авторы, 2025

ОРГАНИЗАТОРЫ

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г.Строганова

СООРГАНИЗАТОРЫ

Российская академия художеств
Научно-исследовательский институт истории и теории изобразительных искусств РАХ
Национальная академия дизайна,
Московский государственный музей «Дом Бурганова»,
Творческая организация «Шелковый путь искусства» Москва-Тяньцзинь
Тянзцинский государственный университет,
Студенческое научное общество
РГХПУ им. С.Г.Строганова

4-6 декабря 2025 г.

ОРГКОМИТЕТ КОНГРЕССА

Курасов Сергей Владимирович, ректор РГХПУ им. С.Г.Строганова, академик РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Церетели Василий Зурабович, Президент РАХ, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, директор Московского музея современного искусства
Золотов Андрей Андреевич, академик, вице-президент РАХ, кандидат искусствоведения, профессор
Назаров Юрий Владимирович, Президент Национальной академии дизайна, член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, профессор
Рыбкина Татьяна Вячеславовна, директор Всероссийского музея декоративного искусства
Высоцкая Христина Игоревна, Белорусская государственная академия искусств, художник, куратор, искусствовед
Акилова Камола Балтабаевна, академик Академии художеств Узбекистана, доктор искусствоведения, профессор, директор галереи изобразительного искусства Узбекистана
Беккулова Айжан, председатель Союза ремесленников Казахстана, Почетный член и советник Всемирного ремесленного совета Азиатско-Тихоокеанского региона, Вице-президент Всемирной Ассоциации ремесленников
Умарова Гульрухсор Абдусаломовна, кандидат искусствоведения, профессор, Политехнический институт Таджикского технического университета имени академика М.Осими в городе Худжанде
Го Сяобинь, почетный член РАХ, директор Российско-китайского центра «Шелковый путь искусства», кандидат искусствоведения

НАУЧНЫЙ КОМИТЕТ КОНГРЕССА

Астраханцева Татьяна Леонидовна, академик РАХ, Доктор искусствоведения, НИИ ТИИ РАХ
Бертяева Наталия Николаевна, кандидат искусствоведения, РГХПУ им. С.Г.Строганова
Бурганова Мария Александровна, академик РАХ, доктор искусствоведения, профессор РГХПУ им. С.Г.Строганова
Гаврилин Кирилл Николаевич, член-корреспондент РАХ, кандидат искусствоведения, профессор РГХПУ им. С.Г.Строганова
Долгов Вячеслав Геннадьевич, Национальный союз народных художественных промыслов.
Ефремова Оксана Анатольевна, Институт профессионального образования РГХПУ им. С.Г.Строганова, Абрамцевский художественно-промышленный колледж имени В.М. Васнецова
Заева-Бурдонская Елена Анатольевна, член-корреспондент РАХ, кандидат искусствоведения, профессор РГХПУ им. С.Г.Строганова
Канокова Фатима Юрьевна, Кабардино-Балкарский государственный университет им. Х.М.Бербекова, доктор искусствоведения, профессор.
Кошаев Владимир Борисович, почетный член РАХ, академик Национальной академии дизайна, доктор искусствоведения, профессор МГУ имени М.В.Ломоносова
Лаврентьев Александр Николаевич, член-корреспондент РАХ, доктор искусствоведения, РГХПУ им. С.Г.Строганова
Мусина Ралия Рифгатовна, доктор искусствоведения, профессор РГХПУ им. С.Г.Строганова, член федерального экспертного совета по Народным художественным промыслам
Октябрьская Ирина Вячеславовна, Институт археологии и этнографии Сибирского отделения РАН, Новосибирск.
Полякова Екатерина Васильевна, кандидат искусствоведения, доцент РГХПУ им. С.Г.Строганова
Ступин Сергей Сергеевич, академик РАХ, директор НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, доктор искусствоведения
Трошина Галина, Ph D, Китайский Музей Дизайна, Китайская Академия Искусств.

СОДЕРЖАНИЕ

В.Н. ФАЛЬКОВ
Министр науки и высшего образования РФ 18

С.В. КУРАСОВ
Ректор РГХПУ им. С.Г.Строганова 20

Ю.В. НАЗАРОВ
Президент Национальной Академии дизайна..... 22

Часть 1
Единство содержания и декоративной образности искусства народных художественных промыслов – залог укрепления национального духовного кода народов нашей страны

Р.Р. МУСИНА
Традиционное искусство и народные художественные промыслы. Проблемы современного этапа. 26

Н.И. БАРСУКОВА
Народное, декоративное, дизайн – определение границ в контексте создания национально-ориентированной среды 29

К.Б. АКИЛОВА
Традиционные художественные ремесла Узбекистана и арт рынок: исторические предпосылки, современные тенденции и проблемы развития 34

О.Д. БУБНОВЕНЕ
Международный конгресс «Традиционная художественная культура: фундаментальные исследования народного искусства» 39

АЛИШЕР НАЗИРОВ
Роль традиционной школы ученичества в сохранении культурного наследия традиционных народных художественных промыслов 44

Т.М. ЖУРАВСКАЯ
Сохранение и развитие традиционых ремёсел (японский опыт) 46

CONTENTS

V.N. FALKOV
Minister of Science, Science and Higher Education of the Russian Federation 18

S.V. KURASOV
Rector of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts 20

Yu.V. NAZAROV
President of the National Academy of Design..... 22

Part 1
The unity of content and decorative imagery in the art of folk art crafts as the key for strengthening the national spiritual code of the peoples of our country

R.R. MUSINA
Traditional Art and Folk Art Crafts. Problems of the Modern Stage. 26

N.I. BARSUKOVA
Folk, Decorative, Design – Defining the Boundaries in the Context of Creating a Nationally Oriented Environment 29

K.B. AKILOVA
Traditional Art Crafts of Uzbekistan and the Art Market: Historical Background, Current Trends, and Development Issues 34

O.D. BUBNOVENE
International Congress “Traditional Artistic Culture: Fundamental Research on Folk Art” 39

ALI SHER NAZIROV
The Role of the Traditional Apprenticeship School in Preserving the Cultural Heritage of Traditional Folk Arts 44

T.M. ZHURAVSKAYA
Preservation and Development of Traditional Crafts (Japanese Experience) 46

Н.В. ГАЛИМОВА
Традиционный ремесленный дизайн Кабардинцев и Балкарцев 54

Ф.Ю. КАНОКОВА
Современные модели возрождения культурного наследия народных художественных промыслов Кабардино-Балкарии 57

В.Б. КОШАЕВ
Международный конгресс «Традиционная художественная культура: фундаментальные исследодвания народного искусства» 64

Часть 2
Формы бытования традиционного искусства в контексте современных художественных процессов.
Единство теории и практики народного искусства как условие его сохранения

Р.Р. МУСИНА
Проект «Лаборантория АРТель» как опыт апробации методик творческой работы в рамках технологий народныхудожественных промыслов 70

Е.В.КУЦЕНКО
Художественно-экспертные советы: помощь или помеха в деятельности организаций народных художественных промыслов 77

М.А. БУРГАНОВА
Литые иконы и складни как уникальное явление русской народной художественной культуры 81

Е.В. КОМКОВА
Проект «Девичья сряда»: преемственность традиций елецкого кружева в современном дизайне 86

А.А. КОЗИНА
Красносельская скань как символ духовного единства народов Верхнего Поволжья, сохраненный в культуре Красного на Волге 89

Т.Ю. ПЛАСТОВА
Семья художников Пластовых и народное искусство 94

N.V. GALIMOVA
Traditional Craft Design of the Kabardians and Balkars 54

F.YU. KANOKOVA
Modern Models of Revival of the Cultural Heritage of the Folk Art Crafts of Kabardino-Balkaria 57

V.B. KOSHAEV
International Congress “Traditional Artistic Culture: Fundamental Research on Folk Art” 64

Part 2
Forms of Traditional Art in the Context of Modern Artistic Processes.
The Unity of Theory and Practice of Folk Art as a Condition for Its Preservation

R.R. MUSINA
The project “Laboratoria ARTel” as an experience of testing methods of creative work within the framework of technologies of folk art crafts 70

E.V. KUTSENKO
Artistic and expert councils: help or hindrance in the activities of organizations of folk art crafts 77

M.A. BURGANOVA
Cast icons and folding icons as a unique phenomenon of Russian folk art culture 81

E.V. KOMKOVA
The Maiden’s Routine Project: Continuity of the Yelets Lace Tradition in Contemporary Design 86

A.A. KOZINA
Krasnoselskaya Scani as a Symbol of the Spiritual Unity of the Peoples of the Upper Volga Region, Preserved in the Culture of Krasnoye on the Volga 89

T.Yu. PLASTOVA
The Plastov Family of Artists and Folk Art 94

В.И. НИКИФОРОВА
Школа-мастерская Е.Н.Чоколовой в селе Горожанка: модель сохранения ремесленных традиций Воронежской губернии на рубеже XIX-XX веков .. 100
Е.П. АЛЕКСЕЕВ, К.А. ГИЛЁВА
Каслинское художественное литье из чугуна: анализ современной продукции 105
В.В.КИСЕЛЕВ
Проблемы подготовки кадров для каслинского чугунолитейного промысла 110
М.Н. МИТИНА
Народные художественные промыслы Ленинградской области и профессиональное искусство: возможности взаимодействия в контексте современной культурной парадигмы 111
Н.Н. БЕРТЯЕВА
Промысел «Кадомский вениз»: опыт интеграции в современную практику 115
Н.В. КОНЬКОВА
Региональные и локальные особенности ручника-набожника Витебского края 119
А.Д. МОЛЧАНОВА
Народная художественная культура Алтая: текстильные традиции в этнологическом и антропологическом измерении 124

V.I. NIKIFOROVA
The School-Studio of E.N. Chokolova in the Village of Gorozhanka: A Model for Preserving the Craft Traditions of the Voronezh Province at the Turn of the 19th and 20th Centuries 100
E.P. ALEKSEEV, K.A. GILEVA
Kaspel Art Castings from Cast Iron: Analysis of Modern Products 105
V.V. KISELEV
Problems of Training Personnel for the Kaspel Iron Foundry Industry 110
M.N. MITINA
Folk Art Crafts of the Leningrad Region and Professional Art: Opportunities for Interaction in the Context of the Modern Cultural Paradigm 111
N.N. BERTYAEVA
The “Kadomsky Veniz” Trade: Experience of Integration into Modern Practice 115
N.V. KONKOVA
Regional and Local Features of the Handicraftsman-Devotee of the Vitebsk Region 119
A.D. MOLCHANOVA
The Folk Art Culture of Altai: Textile Traditions in the Ethnological and Anthropological Dimension 124

Часть 3
Роль музеев и выставок в сохранении, развитии и популяризации традиционного искусства и народных художественных промыслов

М.М. ЗИНОВЕЕВА
Музей Строгановского училища как центр изучения национального русского искусства 130
А.И. МАШАКИН
Реставрация и проект проведения реставрационных работ гарнитура в неорусском стиле. Мастерская Строгановского Императорского училища 1904–1913 гг. 135

Part 3
The Role of Museums and Exhibitions in the Preservation, Development, and Popularization of Traditional Art and Folk Crafts

M.M. ZINOVEYEVA
The Stroganov School Museum as a Center for the Study of National Russian Art 130
A.I. MASHAKIN
Restoration and project of restoration works of the set in the neo-Russian style. Workshop of the Stroganov Imperial School 1904–1913 135

И.М. КОРОБЬИНА
Роль музеев архитектуры в сохранении и развитии национальной культурной идентичности 140
С.В. ЁЛКИНА, Т.В. САХАРОВА
«Формула Гжели». История комплектования и экспонирования коллекции гжельской керамики во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства 143
Т.В. САХАРОВА
Взаимодействие музея с народными мастерами глиняной игрушки на примере выставочного проекта «Игрушка Липецкой земли. Романовская и Добровская игрушка» 148
Н.В. УГЛЕВА
«Народная» мебель в музейных коллекциях. К вопросу терминологии 155
Ю.Е. ФАГУРЕЛ
Сани для катания на льду из собрания Государственного исторического музея 159
З.В. МИХАЙЛОВА
К вопросу о собирательской деятельности Е.В. Барсова. Брачные венцы из собрания ГИМ 164
С.Е. ВЕРЕМЕЕВА
Образное единство предметов декоративного искусства в ансамбле русского народного жилища XVIII-XIX веков: значение «народного письма» в мире крестьянского дома 169
Н.Н. ГОНЧАРОВА
Надписи на предметах декоративно-прикладного искусства от XVII века до наших дней 173
Л.М. ДЖЕБАРИ
К вопросу изучения мебели петербургской мастерской Генриха Гамбса 176
Е.В. ГУЩИНА
Шедевры коллекции «Музыкальные инструменты» отдела дерева и мебели Государственного исторического музея 179
Н.В. БАГАПОВА
Сохраняя наследие: о роли музеев в судьбе кусинского художественного литья 183

I.M. KOROBINA
The role of architecture museums in the preservation and development of national cultural identity 140
S.V. YOLKINA, T.V. SAKHAROVA
“The Gzhel formula”. The history of the collection and display of Gzhel ceramics at the All-Russian Museum of Decorative and Applied Arts and Folk Art 143
T.V. SAKHAROVA
Interaction of the museum with folk masters of clay toys on the example of the exhibition project “The Toy of the Lipetsk Land. Romanovskaya and Dobrovskaya Toys” 148
N.V. UGLEVA
“People’s” Furniture in Museum Collections. On the Question of Terminology 155
Yu.E. FAGUREL
Sleds for Ice Skating from the Collection of the State Historical Museum 159
Z.V. MIKHAILOVA
On the Collecting Activity of E.V. Barsov. Marriage Crowns from the Collection of the State Historical Museum 164
S.E. VEREMEEVA
The figurative unity of decorative art objects in the ensemble of the Russian folk dwelling of the 18th-19th centuries: the significance of “folk writing” in the world of the peasant house 169
N.N. GONCHAROVA
Inscriptions on decorative and applied art objects from the 17th century to the present day 173
L.M. DZHEBARI
On the Study of Furniture from the St. Petersburg Workshop of Heinrich Gambs 176
E.V. GUSHCHINA
Masterpieces of the Musical Instruments Collection of the Department of Wood and Furniture at the State Historical Museum 179
N.V. BAGAPOVA
Preserving the Heritage: On the Role of Museums in the Fate of Kusinsk Artistic Casting 183

Н.Ю. КРАСНОСЕЛЬСКАЯ
Обзор железообрабатывающих промыслов Нижегородской губернии, производивших архитектурный металл во второй половине XIX — начале XX века 189
К.Н. ПАРШИНА
Опыт народного и современный зритель. Актуализация традиционного искусства в проектной деятельности музея, по материалам выставочных проектов ГМЗ «Царицыно» 193
В.Ф. ШИШЕНИН
Павловопосадские платки и шали, вторая половина XIX века 197
И.А. ХУЗИНА
Педагогика музейной деятельности в области подготовки мастеров дпи и нп, живописцев и дизайнеров среднего профессионального образования 201
О.В. Бессонов
Красносельские музеи: Историческая преемственность, поколение мастеров 205

N.Yu. KRASNOSELSKAYA
Overview of the Ironworking Industries of the Nizhny Novgorod Province that Produced Architectural Metal in the Second Half of the 19th and Early 20th Centuries 189
K.N. PARSHINA
The Experience of the People and the Modern Viewer. Actualization of traditional art in the museum's design activities, based on the materials of the exhibition projects of the State Museum of Fine Arts "Tsaritsyno" 193
V.F. SHISHENIN
Pavlovo Posad shawls and shawls, the second half of the 19th century 197
I.A. KHUZINA
Pedagogy of museum activities in the field of training masters of DPI and NP, painters and designers of secondary vocational education 201
O.V. Bessonov
Krasnoselskie Museums: Historical Continuity, Generation of Masters 205

Часть 4
Проблемы сохранения и развития искусства и народных художественных промыслов в контексте художественного образования и передачи профессионального мастерства

Т.Л. АСТРАХАНЦЕВА
Народные художественные промыслы России. К истории сложения системы образования 212
В.Г. ДОЛГОВ
Ключевые этапы и события в развитии народных художественных промыслов России 217
М.А. НЕГЛИНСКАЯ
Имитация как способ обновления видов китайского ремесла XIV— начала XX веков 221

Part 4
Problems of Preservation and Development of Art and Folk Art Crafts in the Context of Art Education and Transfer of Professional Mastery

T.L. ASTRAKHANTSEVA
Folk Art Crafts of Russia. On the History of the Formation of the Education System 212
V.G. DOLGOV
Key stages and events in the development of Russia's folk art crafts 217
M.A. NEGLINSKAYA
Imitation as a way of renewing the types of Chinese craftsmanship of the 14th — early 20th centuries 221

С.В. ГОРОЖАНИНА
Мастерская «Детское воспитание». К истории этнокультурного образования детей конца XIXI века 230
Д.М. ЧАВУШЬЯН
Эксперментально-технологический подход к изучению традиционной советской скани народных промыслов на кафедре реставрации художественного металла РГХПУ им. С.Г. Строганова 231
Е.В. ТИХОНОВА
Реставрация текстильного наследия народных художественных промыслов России: преодоление разрыва между теорией и практикой через создание новой образовательной модели 234
А.К. ЗАЛЯЛЕЕВА
Вклад Н.А. Пилюгиной в изучение и возрождение традиций Пестречинской керамики 238
В.Ф. ПАК
Ростовская финифть с точки зрения опыта передачи профессионального мастерства: к постановке проблемы 240
Г.В. ЯМБАРШЕВА, Е.А. РУДЬ
Основные способы декорирования майолики, применяемые в мастерских Абрамцевского колледжа, и их роль в формировании и развитии ведущих педагогов-керамистов 241
О.А. АНИКЕЕВА
Декоративно-прикладная эмаль как инструмент формирования образовательной среды и развития творческой мотивации студентов художественных колледжей 248
С.Н. ГЛУШЕНКОВ
Продолжение традиций народных художественных промыслов (резьба по дереву) в храмовом искусстве 251
А.Л. МОЛОКАНОВА
Вклад выпускников Абрамцевского филиала в развитие и восстановление народного художественного промысла резьбы по кости в г. Хотьково Московской области 253

S.V. GOROZHANINA
The Workshop "Child-rearing". To the history of ethnocultural education of children of the late XIXI century 230
D.M. CHAVUSHYAN
An experimental and technological approach to the study of traditional Soviet folk crafts at the Department of Art Metal Restoration at the Stroganov Russian State University of Art and Industry 231
E.V. TIKHONOVA
Restoration of the Textile Heritage of Russia's Folk Art Crafts: Overcoming the Gap between Theory and Practice through the Creation of a New Educational Model 234
A.K. ZALYALEYEVA
N.A. Pilyugina's Contribution to the Study and Revival of the Traditions of Pestrechinsky Ceramics 238
V.F. PAK
Rostov Finifte in Terms of the Experience of Transferring Professional Skills: Towards the Problem Statement ... 240
G.V. YAMBARSCHEVA, E.A. RUD
The Main Methods of Decorating Majolica Used in the Workshops of the Abramtsevo College and Their Role in the Formation and Development of Leading Ceramics Teachers 241
O.A. ANIKEEVA
Decorative and Applied Enamel as a Tool for Forming an Educational Environment and Developing the Creative Motivation of Students in Art Colleges 248
S.N. GLUSHENKOV
Continuation of the Traditions of Folk Art Crafts (Woodcarving) in Temple Art 251
A.L. MOLOKANOVA
Contribution of Graduates of the Abramtsevo Branch to the Development and Restoration of the Folk Art Craft of Bone Carving in Khotkovo, Moscow Region 253

Д.А. ШЕХОВЦОВА
Создание серии дизайнерских ювелирных проектов по теме «Гарнитур — малые народы России» как форма бытования традиционного стиля в современных художественных процессах: образовательные практики и условия сохранения народного искусства 256
Е.Л. БОКОВА, Д.В. КИРСАНОВ
Приобщение детей к истокам народной культуры через игровую деятельности на примере выпускных работ Абрамцевского филиала 262
О.А. ЗЮЗИНА, И.А. АНТОНОВА
Изразцовое искусство в традициях школы Абрамцевской керамики 267
А.А. КИКИН, Е.А. КИКИН, Т.В. КИКИНА
Абрамцевские династии нашего времени 275

D.A. SHEKHOVTSOVA
Creation of a series of designer jewelry projects on the topic “Set — the small peoples of Russia” as a form of the existence of the traditional style in modern artistic processes: educational practices and conditions for the preservation of folk art 256
E.L. BOKOVA, D.V. KIRSANOV
Introducing children to the origins of folk culture through play activities, using the example of the graduation works of the Abramtsevo branch 262
O.A. ZYUZINA, I.A. ANTONOVA
Tiled art in the traditions of the Abramtsevo ceramics school 267
A.A. KIKIN, E.A. KIKIN, T.V. KIKINA
The Abramtsevo dynasties of our time 275

Часть 5
Единство содержания и декоративной образности народных художественных промыслов. Продвижение духовного наследия культуры регионов в «экономике впечатлений» внутреннего туризма

Part 5
The unity of content and decorative imagery of folk art crafts. Promotion of the spiritual heritage of the regional culture in the “economy of impressions” of domestic tourism

Е.И. КОВЫЧЕВА
Стратегии развития культурного туризма в местах традиционного бытования народных ремесел в Удмуртии и Узбекистане 280
Ш.С. МАХАММАТОВА, С.А. АБКЕРИМОВ
Логотип-дизайн Узбекистана: от национальных традиций к современному бренду (1991–2010) 285
М.А. АХРОРОВА
Философия и эстетические взгляды Навои и их роль в продвижении национальной идентичности в современном туризме 289
Н.Ж. МУЛЛАЖОНОВА
Продвижение духовного наследия Самарканда для развития внутреннего туризма 292

E.I. KOVYCHEVA
Strategies for the development of cultural tourism in the places of traditional folk crafts in Udmurtia and Uzbekistan 280
Sh.S. MAKHAMMATOVA, S.A. ABERIMOV
Logo design of Uzbekistan: from national traditions to a modern brand (1991–2010) 285
M.A. AKhRO ROVA
Navoi’s philosophy and aesthetic views and their role in promoting national identity in modern tourism 289
N.Zh. MULLAJONOVA
Promotion of the spiritual heritage of Samarkand for the development of domestic tourism 292

М.Р. ГРИШИНА
Актуализация сойотских традиций: роль промыслов в формировании этнического образа 297
Т.Ю. НЕЛЮБИНА
Задание «сувенир»: работа с заказчиком 301
А.С. НЕЧАЕВА
Семиотика алтайского сувенира: декодирование изобразительных мотивов как способ продвижения духовного наследия в туризме 304
В.В. СМОЛЬНИКОВ, К.С. ИВШИН
Проектное моделирование коммуникативного языка в этнокультурном ландшафте (на примере музея-заповедника «Лудорвай», Удмуртия) 307
ЛИНЬ ЦЗЯНЬЮН, ГО СЯОБИНЬ
Охрана национальной культуры и формирование идентичности: на примере Шанхайского музея 313
Н.А. ЕФРЕМОВА
Абрамцево-кудринская резьба: выявление и сохранение уникального культурного наследия России 319
Л.Р. ГАЛУЕВА
Русская деревянная игрушка. традиции и современность 322
О.А. РЕНЕВА
Кунгурское художественное училище на ВДНХ ... 324
Е.А. ЛЕБЕДЕВА
«Золотая аллея» — современный специализированный выставочный комплекс, посвящённый Красносельскому ювелирному промыслу 327

M.R. GRISHINA
Actualization of Soyot traditions: the role of crafts in the formation of an ethnic image 297
T.Yu. NELYUBINA
Task “souvenir”: working with the customer 301
A.S. NECHAEVA
Semiotics of the Altai souvenir: decoding of pictorial motifs as a way of promoting spiritual heritage in tourism 304
V.V. SMOLNIKOV, K.S. IVSHIN
Project-based modeling of a communicative language in an ethno-cultural landscape (based on the example of the Ludorvay Museum-Reserve, Udmurtia) 307
LIN JIANYUN, GO XIAOBIN
Preservation of National Culture and Formation of Identity: Based on the Example of the Shanghai Museum 313
N.A. EFREMOVA
Abramtsevo-Kudrinskaya carving: identification and preservation of Russia’s unique cultural heritage 319
L.R. GALUEVA
Russian wooden toy. traditions and modernity 322
O.A. RENEVA
Kungur Art School at VDNKh 324
E.A. LEBEDEVA
“Golden Alley” is a modern specialized exhibition complex dedicated to the Krasnoselsky jewelry industry. 327

Часть 6
Традиционные структуры, технологии и формы в развитии современного искусства народных художественных промыслов и дизайна

Н.Н. ГАНЦЕВА
Народные мотивы в дизайне 334
ЛУН ХУНЮЙ
Мебель традиционных народных художественных промыслов в искусстве мебели Китая 339
Н.К. КУДРЯШЕВ
Машины в наивном искусстве и дизайн 341
Г.А. УМАРОВА
Некоторые вопросы актуализации использования элементов народного искусства в костюме таджиков в контексте современной моды и дизайна 345
Х.И. ВЫСОЦКАЯ
Семантика и образы современного художественного текстиля в контексте народных традиций 352
Т.Н. МОСКВИНА
Реконструкция или интерпретация – как развивать национальный костюм 358
Л. Б. САЖИНА
Диалог с традициями при обучении художников на отделении «Дизайн» Кунгурского училища 361
АЛЬМАШНИ ЗАИД ЮСЕФ
Взаимодействие тенденций минимализма и традиционных ремесел в современной архитектуре и дизайне Иордании 364
Т.В. ЛИТВИНА
К вопросу о генезисе зооморфных орнаментов китая в неолите 368
М.Л. ПЕТЛИЦКАЯ
Орнамент как пространство мироздания и проектный аналог для построения Метавселенной 372
Е.О. ПЛЕХАНОВА
«Ибыр весь» (обереговые бусы) как объект этнофутуризма в ювелирном искусстве 376
С.Л. ЯВОРСКАЯ
Искусство вырезания из бумаги. К вопросу о практике сохранения ремесленных традиций 378

Part 6
Traditional structures, technologies, and forms in the development of modern art of folk art crafts and design

N.N. GANTSEVA
Folk motifs in design 334
LUN HUNYUE
Furniture of traditional folk art crafts in the art of Chinese furniture 339
N.K. KUDRYASHEV
Machines in naive art and design 341
G.A. UMAROVA
Some issues of actualization of the use of folk art elements in Tajik costume in the context of modern fashion and design 345
H.I. VYSOTSKAYA
Semantics and images of modern artistic textile in the context of folk traditions 352
T.N. MOSKVICHA
Reconstruction or Interpretation – How to Develop a National Costume 358
L. B. SAZHINA
Dialogue with Traditions in the Training of Artists at the Department of Design at the Kungur School 361
ALMASHNI ZAYID YUSEF
The Interaction of Minimalism Trends and Traditional Crafts in Contemporary Architecture and Design in Jordan 364
T.V. LITVINA
On the Genesis of Zoomorphic Ornamentation in China during the Neolithic Period 368
M.L. PETLITSKAYA
Ornament as a Space of the Universe and a Design Analogue for Building the Metauniverse 372
E.O. PLEKHANOVA
“Ibyr Ves” (Amulet Beads) as an Object of Ethnofuturism in Jewelry Art 376
S.L. YAVORSKAYA
The Art of Paper Carving. On the practice of preserving craft traditions 378

М.А. НАУМОВА
Формы бытования русского традиционного стиля в современном ювелирном искусстве. Ювелирный дизайн по мотивам коллекций В.Зайцева 386
С.Р. РАХИМОВА, Т.В. ШАЦКАЯ
Использование витражных технологий в мебели конца XIX – начала XX веков 391
Ю.Б. ШАБАЕВА, А.А. БАХТИН, Е.А. ЮДИНА, А.Г. ЛЫКОВА, Е.Д. СЕМЕНОВА
Роль глазурной химии в современной отечественной художественной керамике начала XXI века 393
А.С. КОРОЛЕВА
Генеративные алгоритмы как метод художественного поиска в современном ювелирном дизайне 398

Заключение

Р.Р. МУСИНА, О.А. ЕФРЕМОВА, А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ
Конгресс “Сохранение культурного наследия народных художественных промыслов”. Итоги и перспективы 403

M.A. NAUMOVA
Forms of the Russian Traditional Style in Contemporary Jewelry Art. Jewelry Design Based on V. Zaitsev’s Collections 386
S.R. RAKHIMOVA, T.V. SHATSKAYA
The Use of Stained Glass Technologies in Furniture of the Late 19th and Early 20th Centuries 391
Yu.B. SHABAEVA, A.A. BAKHTIN, E.A. YUDINA, A.G. LYKOVA, E.D. SEMENOVA
The Role of Glaze Chemistry in Modern Russian Art Ceramics of the Early 21st Century 393
A.S. Koroleva
Generative Algorithms as a Method of Artistic Search in Modern Jewelry Design 398

Conclusion

R.R. MUSINA, O.A. EFREMOVA, A.N. LAVRENTYEV
Congress “Preservation of the Cultural Heritage of Folk Art Crafts”. Results and Prospects 403

Валерий Николаевич ФАЛЬКОВ

Министр науки и высшего образования
Российской федерации

Глубоко символично, что в год двухвекового юбилея российской художественно-промышленной школы Университет имени Строганова проводит Международный конгресс «Сохранение культурного наследия народных художественных промыслов России». Одной из задач Школы рисования С.Г. Строганова, помимо развития российского промышленного искусства – было повышение уровня художественной грамотности среди мастеров-ремесленников. И как свидетельствует история, профессиональное художественное образование, традиционное народное творчество, в виде искусства художественных промыслов встречались на одних площадках, взаимодействовали в творческих процессах. Учащиеся Строгановского училища в большинстве своем носители традиционной культуры, становились здесь выдающимися мастерами отечественной художественной школы. Это соединение двух начал – профессионального и традиционного – станет, безусловно, навсегда отличительной чертой вашей школы, а в творчестве самих учащихся будет способствовать укреплению национального духа.

В определенный момент своей истории, на рубеже XIX-XX века, Строгановка выступит инициатором движения к традиционным центрам, откроет свои филиалы в Гжели, Сергиевом Посаде и др. местах, связанных с укоренившимися художественными ремеслами.

Эта деятельность остановленная социальными катаклизмами начала XX века, возродилась в современной практике университета в виде приобретения ведущих колледжей страны, развивающих традиционную линию в художественном образовании. Уже в новых условиях и с новыми задачами этот симбиоз укрепит национальную художественную школу, будет содействовать общегосударственной и региональной культурной политике.

Широко известна популярность Строгановки у абитуриентов, собирающихся здесь ежегодно не только со всех регионов нашей страны, но из-за рубежа. Большая заслуга в этом ее преподавателей – известных мастеров в разных областях искусства, поднимающих ее престиж уже два века. Дополнительную привлекательность вашей школе дает широкий охват ведущих специальностей, подтверждением этому является эволюционный рост – от рисовальной школы к училищу- академии, а затем к университету.

Приветствуя усилия творцов, мастеров, педагогов, ученых в постоянном развитии вашей Школы, сохранении непреходящих ценностей российской культуры, в которую она вписана крупными достижениями педагогики и творчества, поздравляю коллектив с современными достижениями, желаю дальнейших успехов в воспитании ярких творческих личностей и собственных творческих удач.

Сергей Владимирович КУРАСОВ
Ректор РГХПУ им. С.Г.Строганова

К своему 200-летнему юбилею РГХПУ им. С.Г. Строганова подходит в хорошей творческой форме. Учебная, проектная, творческая и научная деятельность охватила все подразделения университета и ее филиалы, в тесном содружестве и разных областях культуры и искусства. работают педагоги и студенты. Это и проектирование космических станций, и реставрация древнерусских фресок, создание монументальных панно и монументов, разработка систем навигации и коммуникации, исследование новейших технологий, необходимых для разных видов искусств.

Необходимо отметить, что во всех перечисленных областях основой, матрицей, системой культурных архетипов и стержнем национальной идентичности оказываются ценности и структуры народной художественной культуры, многовековой опыт и его творческая интерпретация в различных видах и жанрах искусства. Творческая интерпретация опыта прошлого охватывает не только уровни высшего образования и кафедры нашего университете, но и проекты учащихся пяти наших колледжей, уже четверть века развивающихся в структуре Строгановской школы. Мы не только объединились организационно. Происходит взаимопроникновение процессов развития Школы и филиалов, укрепление традиций в новаторских исканиях педагогов и студентов.

Благодаря филиалам эта тенденция укрепляется, принимает разные формы, проявляясь в том числе и в сфере сохранения и развития народных художественных промыслов, в работе с традиционными технологиями, основополагающими орнаментальными мотивами и национальными символами. Все это позволяет активно осваивать культурное наследие народов России.

Конференция, посвященная юбилею Строгановки, впервые проводится с уклоном в национальные традиции. Проблемы народных художественных промыслов привлекли внимание авторов более ста докладов. Эти вопросы волнуют не только тех, кто готовится работать в системе народных художественных промыслов, но и дизайнеров, занимающихся брендингом городов и вопросами культурного туризма, модельеров одежды, проектировщиков мебели. Эти же вопросы рассматриваются и искусствоведами, антропологами и этнографами. Такие разные специализации впервые оказываются за одним столом обсуждений.

Мы рады, что совместно с представителями дружественных стран можем подключиться к обсуждению проблем роли и миссии народных художественных промыслов в сохранении и развитии духовного наследия и национального культурного достояния не только нашей страны, но и мировой культуры в целом.

Юрий Владимирович НАЗАРОВ

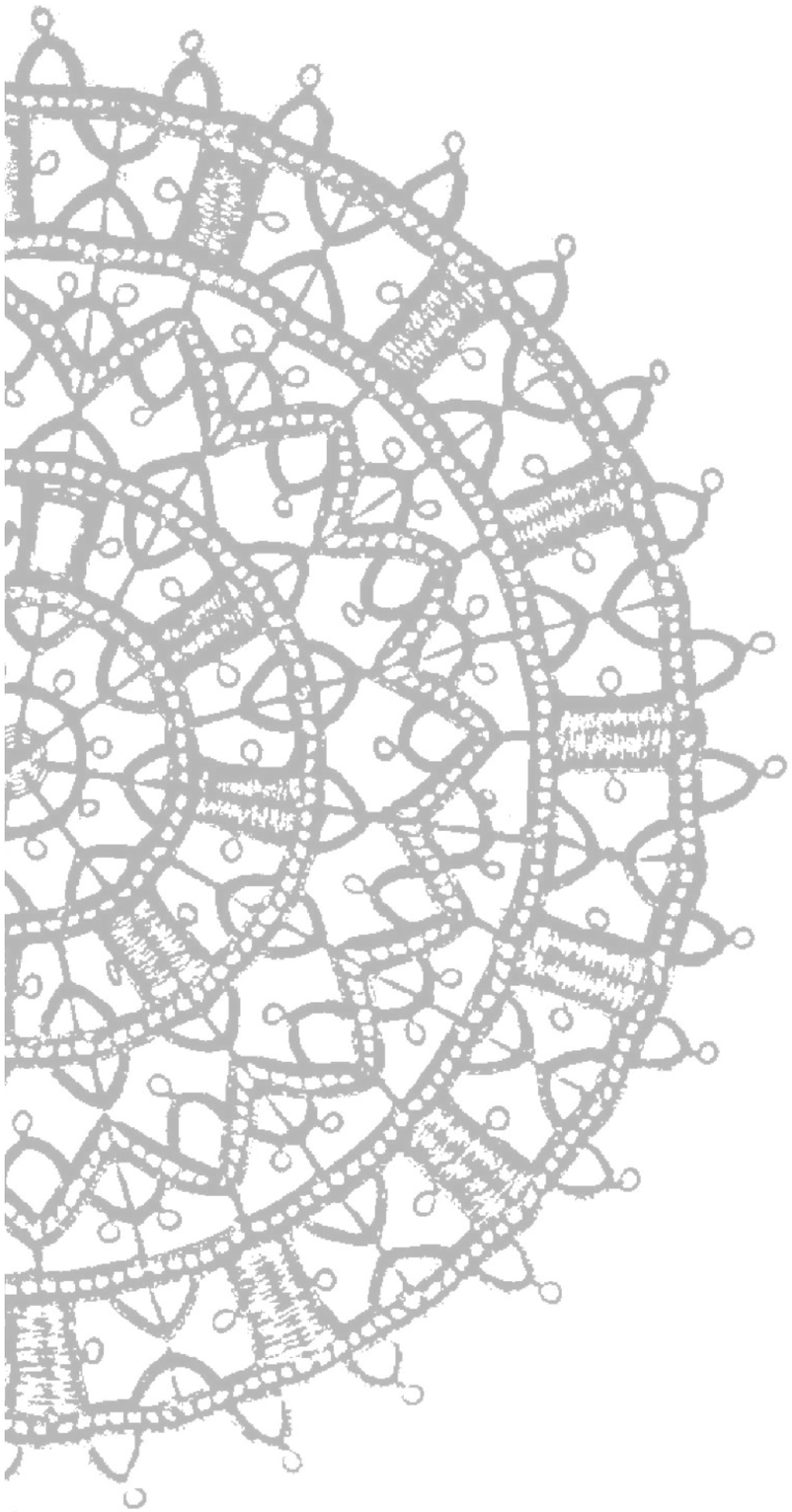
Президент Национальной Академии дизайна

Тематика международного конгресса созвучна 200-летнему юбилею нашей Школы, она начинала с копирования старинных вещей, осваивая рисовальное мастерство, и сегодня в ее практике традиции занимают значительное место. Это культурная база для искусства предметного мира и Строгановской школы, духовное наполнение для национального дизайна.

Сегодняшние дискуссии затрагивают значимые вопросы сохранения и развития народных художественных промыслов, сталкивающихся с рядом серьезных вызовов. Среди них – утрата традиционных техник, сокращение числа кадров, недостаточная поддержка со стороны государства, вытеснение ремесленных изделий массовым производством и проблемы с реализацией продукции. Решение этих задач требует комплексного подхода, включая поддержку мастеров-ремесленников, развитие образовательных инициатив, создание эффективных каналов сбыта и популяризацию деятельности промыслов среди населения. Стоит уделить особое внимание проблемам передачи знаний и навыков в этом творческом секторе. К сожалению, преемственность поколений нарушена, а недостатки профессиональной подготовки ведут к утрате уникальных техник, которые создавались и совершенствовались мастерами десятилетиями. Экономические трудности усугубляют положение: низкий уровень рентабельности продукции, сложности с её продажей и конкуренция с массовыми бюджетными аналогами лишают российские промыслы шансов на стабильное развитие. Добавим сюда отсутствие необходимой государственной поддержки и бюрократические барьеры, препятствующие развитию отрасли.

Важным вызовом остаётся угроза коммерциализации и утрата аутентичности. Погоня за быстрыми доходами вынуждает упрощать технологии, снижая культурную ценность изделий. Всё это вредит сохранению уникальных качеств народного творчества. Несмотря на существующие сложности, перспективы развития отрасли внушают оптимизм. Для начала требуется сместить акцент на систему профессионального обучения. Это предполагает подготовку мастеров, внедрение профильных образовательных программ, проведение мастер-классов и курсов повышения квалификации. Не менее важным направлением является создание эффективных механизмов реализации продукции. Этот процесс подразумевает запуск платформ для продаж изделий, проведение выставок, фестивалей и ярмарок, развитие интернет-торговли – всё это должно способствовать популяризации промыслов и повышению интереса к ним. Государственное регулирование должно обеспечить защиту интересов мастеров, в том числе: предоставление налоговых льгот, государственных грантов и субсидий. Также важно укреплять работу Ассоциации народных художественных промыслов. Инновации и модернизация отрасли играют ключевую роль в её дальнейшем развитии. Здесь важно искать баланс между сохранением традиционных приёмов ручного труда и внедрением современных технологий, новых материалов и методов продвижения изделий. Это поможет сделать продукцию отрасли востребованной на современном рынке. Популяризация народных художественных промыслов также остаётся задачей первостепенного значения. Проведение научных мероприятий, культурных акций, использование СМИ и социальных сетей, активизация музейной деятельности – всё это позволяет не только привлечь внимание общественности, но и стимулирует повышение качество изделий и спрос на них.

Выражаю надежду, что Конгресс явится научным и практическим подарком к юбилею для многих дизайнеров их Альма-матер, славного отечественного художественно-промышленного университета, и послужит благородному делу сохранения и развития культурного наследия народных художественных промыслов России!





часть 1

Единство содержания и декоративной образности искусства народных художественных промыслов — залог укрепления национального духовного кода народов нашей страны

Р.Р. МУСИНА
Доктор искусствоведения, профессор РГХПУ им. С.Г. Строганова

R.R. MUSINA
Doctor of Arts, Professor of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО И НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ. ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ЭТАПА

TRADITIONAL ARTS AND CRAFTS. PROBLEMS OF THE MODERN STAGE

Статья посвящена выявлению проблем современного развития традиционного искусства и народных художественных промыслов, возникших с перестроечной ситуацией, утрате их самобытности в контексте других видов искусства и необходимости возвращения им специфических условий развития.

The article is devoted to identifying the problems of the modern development of traditional art and folk art crafts that arose with the perestroika situation, the loss of their identity in the context of other types of art and the need to return them to the specific conditions of development.

Ключевые слова: традиционное искусство, современные народные художественные промыслы, специфика традиционного искусства, методика сохранения традиционного искусства

Keywords: traditional art, modern folk art crafts, specifics of traditional art, method of preserving traditional art

Традиионное искусство и народные художественные промыслы — две области сохранения национальной духовности, которые сильно пошатнулись в годы перестройки. О степени удара, который испытали мастера и художественные промыслы, можно судить по продолжительности разрушения этих форм развития традиционного искусства, так как процесс наблюдается и сейчас — полных три десятилетия. Он схож с принципом домино, в обоих случаях рушится вся система, потому что оказываются затронутыми точки хрупкой устойчивости самой конструкции. В нашем случае это научно обоснованные и апробированные на практике механизмы функционирования традиционного народного искусства в сложных, некомфортных для них условиях времени, устремленного к индустриализации и глобализации. Так как научно выстроенная система держится на них, поэтому они сами нуждаются в поддержке и охране.

Система сохранения и развития традиционного искусства начала формироваться в первые десятилетия XX столетия в тесном взаимодействии с изучением истории крестьянского искусства, его преемственного характера бытования внутри патриархальной системы и разработки теории народного искусства с учетом его значения и понимания необходимости сохранения его в дальнейшем как живой связи с духовными корнями национальных культур народов нашей страны. В таком комплексном подходе к явлению мы имеем первый прецедент научно-практической разработки программы по сохранению традиционного искусства как духовного наследия и принципов его современного развития в соответствии с его спецификой.

Факты внимания к пласту национальной художественной культуры и кустарной деятельности отмечались еще в середине XIX века [1], но по-настоящему научно-практическая разработка этой проблематики началась в 1930-е годы с образованием НИИ художественной промышленности, призванного воплотить в жизнь проекты государственного масштаба. Исследовалось состояние кустарных художественных промыслов, разрабатывались программы их развития с участием потомственных мастеров и специалистов, апробировавших научно-методические подходы, ставились задачи возрождения утраченных центров. Теория и практика в этих вопросах развивались параллельно, поддерживая друг друга, понятно, что этот союз был главным условием выживаемости традиционного искусства и продвижением его в будущее [2]. Проект решал социальные, культурные задачи, но его идейное и идеологическое значение трудно переоценить.

На практике проверялись теоретические положения, подтверждая возможность развития традиционного искусства в контексте современных художественных процессов, но на условиях щадящего климата и государственной поддержки. Ведь уже не было естественной среды бытования этого вида деятельности, уходило крестьянство как социальная прослойка общества — носитель традиционного народного искусства и стихийного предпринимательства как целостного явления, но с локальным характером развития художественных традиций. Спустя десятилетия, к середине 1980-х годов, в этой сфере образовался гармоничный альянс науки, методологии и практики, способствующий функционированию этой системы в контексте современных художественных процессов и производств, но с сохранением принципиально важных механизмов творческого свойства, в числе которых следует выделить преемственный характер развития искусства, локальный признак его бытования, ручной творческий труд, подчинение индивидуального фактора коллективному строю традиции. Однако это случилось уже при подходе к перестройке, а вскоре начался процесс разрушения созидательной деятельности в этой области.

Он был запущен выбиванием кирпичиков из фундамента этой системы, сформированной как научный проект, а для его устойчивости необходимо было сохранять все точки опоры. Документы советского времени разного уровня поддержки отрасли показывают, как детально они разрабатывались, а акценты в них свидетельствовали о внимании к специфике народных художественных промыслов и сохранении необходимых механизмов для работы всей системы.

Первой нарушилась связь научно-методического сопровождения практики: в 1997 году был упразднен НИИ художественной промышленности, 65 лет оказывавший поддержку художественным промыслам. С этим ушли не только идейное и художественное руководство, методическая и консультативная помощь специалистов предприятиям, но и технико-технологическое участие в поддержании производств и их современном оснащении. Все последующие годы эту лакуну научно-практического руководства пытается заполнить Ассоциация «Художественные промыслы России», много сделавшая для сохранения системы НХП в годы перестройки, ее усилия трудно переоценить, но это общественная организация и ее полномочий недостаточно, чтобы заменить НИИХП.

Следующим стал процесс передачи производств художественных промыслов собственным коллективам, закончившийся их переходом в частные руки людей, не всегда понимавших специфику обретенного предприятия или игнорирующих ее. Последствия этого шага губительны, они затронули суть производств НХП. Приоритетные до того художественные задачи с комплексом функций государственной значимости как воплощение в них национальной идентичности и художественного воздействия на общество уже не брались во внимание. С этим была запущена ускоренная коммерциализация промысловой деятельности.

С переводом отрасли, состоящей из уникальных художественных производств, в частный бизнес начался внутренний развал системы. Программная работа с традиционным материалом сменилась разработкой ассортимента по рыночному типу и вкусовому признаку. Необходимая для статуса НХП часть изделий (51 %) уже давно не соответствует качеству художественного уровня, прекратились творческие поиски, национальные традиции становятся темой сувенирных изделий. Все это нарушает природу традиционного искусства, которая предусматривается в изделиях НХП.

Коммерческие приоритеты современных промысловых предприятий упразднили творческое движение в коллективах. Сегодня мастера предприятий не знают, что существовали школы мастерства, способствовавшие личностному и профессиональному росту исполнителей, работали творческие лаборатории, объединявшие ведущих художников и мастеров, дававших новые идеи для традиционного ассортимента, создавались уникальные изделия. Современный маркетинг для промыслов — это ориентация на рынок, которая уводит от творческих задач, нарушает традиционный строй работы, теперь промыслы сами формируют предложения на рынок, воспитывают и увлекают покупателей идеями и качеством изделий. В этом их отличие от художественной промышленности.

С 1990-х годов утратилась духовная и культурная преемственность в функционировании предприятий НХП. Связь поколений — необходимое условие для сохранения промыслов. Сегодня новичку на предприятии ее заменяют демонстрацией приемов исполнения. Но приемы декорирования не только ремесло, они не откроются без погружения в локальную культуру, смыслы самого искусства, рожденного географией места, культурной средой,

характерами и нравами жителей, востребовавших когда-то такое искусство. С этим знакомятся в учебных заведениях, но доводится глубинное погружение в материал на самом предприятии творческой атмосферой и наставниками.

Окончательным закреплением негативных проявлений на промыслах стало почти повсеместное отсутствие главных художников. В ситуации, когда нет методистов, художественных руководителей, направляющих творческий процесс, идет разрушение специфики промысловой работы. Даже там, где они появляются, что становится фактом последних лет, они не отбираются по профилю работы, а приходят со своими интересами, часто не пересекающимися с задачами промысловой работы. В приглашении таких «непрофильных» специалистов можно усмотреть завуалированную задачу руководителей изменить творческое направление предприятия.

Думаю, здесь самое время обозначить еще одну важную проблему: необходимо укрепить связь учебных заведений с промыслами. Можно вернуться к опыту советского времени, когда предприятие направляло на учебу талантливого мастера, носителя местной культуры. Особенно это актуально для удаленных мест, но направляющая сторона должна иметь представление какое учебное заведение подходит для этого. И ход прохождения учебы должен отслеживаться направляющей стороной.

В последнее время наблюдается интерес владельцев предприятий прибегать к помощи дизайнеров. В документе об особенностях приобретения предприятия НХП прописано: без права его перепрофилирования. Изменением специфики промыслов грозит введение дизайнеров, суть кроется в том, что промысел развивается на коллективной традиции, а дизайнер обучен по другой методике. Конечно, есть дизайнеры, искренне любящие традиционное искусство, но для работы с ним в аспекте развития НХП нужно владеть методикой, когда-то отработанной на практике НИИХП. Специфика работы традиционного промысла и «ученого» дизайнера с одним и тем же материалом принципиально различна, это объективный фактор. К сожалению, в процесс обучения дизайнеров до сих пор не введено традиционное искусство, знакомство с его материалом на стадии формирования дизайнера способствовало бы снятию многих проблем современной художественной практики. При этом дизайнерам, профессиональным художникам не запрещено работать с традиционным материалом, разные методы только обогатят искусство. Пора вернуться к соблюдению границ разных видов искусств, это послужит многообразию и чистоте творческих стилистик, а в конечном итоге — профессионализму.

Система народных художественных промыслов является самым крупным подразделением традиционного искусства со своей сложившейся спецификой, где сошлись фабричные формы производства и кустарные принципы творческой работы. Этот симбиоз не должен нарушать сложившихся принципов развития, а служить балансу традиции и нового.

Другой областью традиционного народного искусства с сохранением в чистом виде его кустарной природы является творчество потомственных мастеров или прошедших у них обучение ремеслу «из-под руки». В последнее время в силу разрыва преемственной связи поколений к ним следует отнести мастеров, которые занимаются восстановлением традиций утраченных промыслов. Они выбирают деятельность по типу индивидуально работающего мастера с углубленным погружением в материал: стараются освоить старинные приемы работы в их кустарной форме, стремятся повторить оригинальные образцы. Им также нужны консультанты — специалисты, которые смогут помочь понять суть традиции и оценить сделанное. Пока, посещая фестивали, творческие семинары, они ждут реакции на свое творчество, серьезной критики, трогательно готовы даже к нелицеприятной оценке.

В заключение следует сказать о самодеятельном творчестве, которое благодаря сильной индивидуализации искусства оказывается интересным многим, оно влияет и на мастеров, работающих с традиционным материалом, испытывающих соблазн их популярности. При этом две сферы народного творчества принципиально различны по исходным позициям. При их взаимовлиянии пересекаются разные творческие психологии, происходит смешение двух творческих методов: одни берут темы и образы, стараются использовать стилистику другого искусства, оставаясь на позициях наива, а другие допускают частные трактовки, эмоционально перегружают композиции, что разрушает природу традиционного искусства, в методах которого главенствует обобщение. От этого два самостоятельных самобытных искусства теряют свою чистоту.

В комплексе накопленных проблем не достает принципиального научно-методического подхода к происходящим процессам. В отсутствии узких специалистов оказывается много сочувствующих помощников, что тоже стало чертой нашего времени. Жаль потерять традиционное искусство, ведь до нас уже так много было сделано.

Примечания:

1. Свод материалов по кустарной промышленности в России. - М., 1984; Исаев А.А. Промыслы Московской губернии. Т. 1-2. - Москва : Моск. губ. зем. управа, 1876-1877.

2. Смолицкий В.Г. Из опыта работы института с мастерами традиционных художественных промыслов в 1930-1940-е годы // Народные художественные промыслы. Теория и практика. - М., 1982.

3. Разина Т.М., Попова О.С. Научно-исследовательский институт художественной промышленности в 1940-1970-е годы // Народные художественные промыслы. Теория и практика. - М., 1982.

Н.И. БАРСУКОВА
Доктор искусствоведения, главный научный сотрудник СПГХПА им А.Л. Штиглица

N.I. BARSUKOVA
Doctor of Art History, Chief Researcher of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

НАРОДНОЕ, ДЕКОРАТИВНОЕ, ДИЗАЙН – ОПРЕДЕЛЕНИЕ ГРАНИЦ В КОНТЕКСТЕ СОЗДАНИЯ НАЦИОНАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННОЙ СРЕДЫ

FOLK, DECORATIVE, DESIGN – DEFINING BOUNDARIES IN THE CONTEXT OF CREATING A NATIONALLY ORIENTED ENVIRONMENT

Статья посвящена проблеме определения границ между базовыми понятиями искусствознания – народно-прикладное искусство, декоративное искусство, дизайн. В контексте задач по созданию национально-ориентированной среды ставится вопрос о новой роли дизайна в современном российском обществе, который теперь понимается как конечный продукт культурного осмысления национальной идентичности.

The article is devoted to the problem of defining the boundaries between the basic concepts of art studies – folk applied art, decorative art, and design. In the context of the tasks of creating a nationally oriented environment, the article raises the question of the new role of design in modern Russian society, which is now understood as the final product of cultural reflection on national identity.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, народное искусство, дизайн, национальная идентичность, культурный код.

Keywords: decorative and applied arts, folk art, design, national identity, cultural code.

Проект по формированию национально-ориентированной среды и созданию нового российского стиля осуществляется у нас в стране в соответствии с Указом Президента РФ от 25 ноября 2025 года (1). Программа предполагает использование в общественном пространстве русского языка, кириллицы, народных образов и мотивов. Концепция предусматривает противодействие чрезмерной латинизации городской среды и создание близкого к российским традициям визуального ряда. Совет по формированию нового российского стиля и национально-ориентированной среды определил основные направления работы: архитектура, средовой дизайн, визуальная коммуникация, отечественные шрифты, территориальное брендирование.

Большая надежда возлагается на творческие вузы (СПГХПА им. А.Л. Штиглица, РГХПУ им С.Г. Строганова, РГУ им. А.Н. Косыгина), перед которыми поставлена главная задача — возвращение национальных художественных традиций в повседневность средствами дизайна и декоративно-прикладного искусства. В итоге должно измениться отношение и к народным художественным промыслам, они должны восприниматься не как этнографическая экзотика, а как органичная часть современного отечественного дизайна. С этой целью была организована дискуссия «Российская история и традиционная культура как фундамент современного российского дизайна» в апреле 2025 года на форуме индустрии дизайна (2).

Новые задачи, поставленные перед дизайном и декоративным искусством по формированию национально-ориентированной среды и созданию нового российского художественного стиля



Рис. 1. Холл 1-го этажа Центра информационных технологий Академгородка. Новосибирск. Колонны выполнены в пермском зверином стиле

заставляют обратиться к терминологии. Цель статьи — уточнить понятийный аппарат в области народных ремёсел, декоративно-прикладного искусства и дизайна и проанализировать возможности отечественного дизайна как визуального языка по трансляции ценностей и культуры России.

Народное искусство осмысливается в отечественной литературе как фундаментальная основа формирования нравственной культуры и духовного творчества в многонациональном пространстве России [3], как мир целостности [10] и как фундаментальные картины мира, нашедшие отражение в идее пластических систем в искусстве [8]. Отмечены определяющие категории народного искусства: «ритм» и «симметрия» как объективные данные формы в её философском значении [3]. Такие принципы НХП, как «коллективность», «преемственность традиций», «вариантность», остаются главными на современном этапе и внесены в Федеральный закон «О народных художественных промыслах» (НХП) (3). В законе о НХП они закреплены географически по месту их изготовления. Нельзя, к примеру, создавать дымковскую игрушку, проживая на Дальнем Востоке.

Декоративно-прикладному искусству современные исследователи также уделяют большое внимание. Определены сущность, различия и специфика народного и декоративно-прикладного искусства [9; 12], осмыслены проблемы изучения [11]. Подготовлены фундаментальные учебники по истории и теории декоративно-прикладного искусства [4; 7]. Отмечена большая роль декоративного и прикладных искусств в создании уникального образа интерьера [5; 6]. Проведён сравнительный анализ деятельности художника декоративного искусства и дизайнера, выявлены особенности их профессионального мышления [1; 2].

Тем не менее, общая противоречивость научных исследований, новые формы бытования традиционного искусства в контексте современных художественных процессов, существующая проблема определения границ между декоративно-прикладным искусством (ДПИ), дизайном и народно-художественными промыслами (НХП), свидетельствует о необходимости уточнения понятийного аппарата. Склоняясь к убеждению о необходимости единства теории и практики народного искусства как условия его сохранения, необходимо отметить и актуальность проблемы понятия «народное искусство», которое на современном этапе делается в основном не ремесленниками и народными мастерами, а профессиональными художниками. Как в этом случае определить границу художественности, уникальности и каноничности народно-художественных промыслов?

Вопрос не праздный, он отражает феномен послевоенного гжельского промысла и создание современного сине-белого стиля Гжели как самостоятельного явления, который возник благодаря художнице Н. Бессарабовой. При разных художественно-стилистических системах — старой многоцветной и новой сине-белой — их объединяет не только место традиционного бытования народного художественного промысла. Главное, как кажется, это технологический процесс или другими словами — отношение к материалу, одинаковые сырьевые ресурсы (керамические и фаянсовые массы), условия глазурования и температурные карты обжига.

Интересно следующее: возможно ли еще подобное явление с другим народным промыслом, теперь уже в современной России? Какие условия для этого необходимы — только лишь возрождение силами профессиональных художников полностью исчезнувшего промысла?

Итак, «народный художественный промысел — область культурной деятельности, одна из форм проявления традиций народного творчества, деятельность по созданию художественных изделий утилитарного и (или) декоративного назначения, осуществляемая на основе коллективного освоения и преемственного развития традиций народного искусства в определенной местности в процессе творческого ручного труда и (или) ручного труда с использованием средств механизации» (3).

Помимо прикладного искусства, генетически родственного народным и национальными традициями, в последнее время появилась огромная область декоративного искусства, не связанная ни с традициями, ни с функциональным предназначением вещей, а ориентированная на концептуальность и художественную образность. Этот вид современного искусства, который можно определить как декоративное искусство, ошибочно называют арт-дизайном или коллекционным дизайном. Объект дизайна может быть предметом коллекционирования, но слово «коллекционный» переводит проблему совсем в другую плоскость и не вносит ясности. Несостоятельность подобных высказываний очевидна, если знать фундаментально разработанную теорию и методологию дизайна еще во ВНИИТЭ.

Проблемы определения границ связаны с довольно распространёнными высказываниями:

- декоративное искусство приравнивают к изделиям традиционных ремёсел;
- дизайн и декоративно-прикладное искусство трактуются как синонимы;
- декоративно-прикладное искусство равно понятию «народное искусство (народные художественные промыслы)».

Терминологической неразберихе способствуют и организаторы многочисленных конкурсов, в процессе которых происходит подмена понятий. Так, конкурс дизайна «Придумано и сделано в России» проводит Всероссийский музей декоративного искусства (Москва) в рамках Федерального проекта «Придумано в России» (4). Однако на конкурс представляют не столько предметы дизайна, сколько интерьерные декоративные объекты из керамики и фарфора, дерева и стекла: панно, скульптуру, мелкую пластику и вазы.

Смена названия музея с декоративно-прикладного и народного искусства на «декоративное» можно было бы трактовать как уход от предметности в сторону авторского декоративного искусства, что собственно и происходит на практике — на конкурс представляют творческие работы с явно выраженной рефлексией вокруг культурного кода страны, российской идентичности и «русского стиля». Назвать их дизайном никак нельзя — в каких-то случаях работы относятся либо к декоративно-прикладному искусству, либо к декоративному искусству. Напомним, что во Всероссийском музее декоративного искусства (ВМДИ) открыли центр дизайна и нацелены на современный дизайн: фирменный стиль музея, медиапространство в социальных сетях музея, всё демонстрирует современную национально-ориентированную визуальную культуру в цифровой среде. Противоречивая деятельность этого музея — пример выработки новых форм в собирании и демонстрации уникальных образцов декоративного искусства и работы с населением по развитию национальной культурной идентичности.

За последний год в Москве было осуществлено несколько подобных выставочных



Рис. 2. Флагманский магазин в Москве томского бренда DAISYKNIT. https://daisyknit.ru/upload/dev2fun.imagecompress/webp/medialibrary/642/c374qsng0lgfd1a4hb29xl3tqhi2lyis/SVR_interer.webp

проектов, на которых пытаются демонстрировать современные произведения, выполненные в русском стиле — «Жили-были» (Винзавод), «Трын-трава» (Музей-усадьба Муравьёвых-Апостолов), «Свояси» (ГИМ). Видно, что все понимают проблему по-разному. При этом можно сделать некоторые выводы: для декоративно-прикладного искусства характерной чертой является ремесленная форма и органическое единство утилитарности вещи с её декором. Декоративное искусство — неутилитарное, авторское, самостоятельный вид художественной деятельности. Дизайн — искусство техническое, тиражное, проектное, обусловленное законами художественного конструирования. Сближает их всех принцип гармонизации как базовый метод и искусства, и дизайна.

Для темы данного исследования интересен пример интерпретации русских традиций в творчестве современного художника Андрея Ремнёва. Его картины — это рассказы о русской жизни, что сразу схватывается глазом. При более внимательном рассмотрении становится очевидным, что есть прямые ассоциации, которыми пользуется художник, такие как изображение архитектуры русских городов на заднем плане, использование приёмов русской





Рис. 3. Офис ивент-агентства Dubova Events. Москва. https://bg.ru/bg/business/office/27044-dubova-events-office

Рис. 4. Декоративные детали ивент-агентства офиса Dubova Events. Москва. https://bg.ru/bg/business/office/27044-dubova-events-office

иконографии. Но есть и более завуалированные, но очень глубокие по смыслу. Художник делает акцент на тех архетипах, которые связаны с культурным кодом нации и традиционным народным творчеством — уникальное искусство золотного шитья русских монастырей и изразцы петровского стиля, в изображениях которых часто разыгрываются параллельные действия. Ткань и изразцы становятся самостоятельными участниками концепции картины и её композиции (картины «Поле брани», «Зима и Весна», «Яблоки Гесперид», «Стрелка). Однако это не поверхностное цитирование, а пример глубокого и вдумчивого поиска идентичности, которая предстаёт живой тканью памяти и смыслов.

Современные дизайнеры тоже ищут различные варианты, создают новую эстетику и новое прочтение русских традиций, и у них это неплохо получается. Анализируя многие проекты по формированию национального дизайна как визуального языка, транслирующего ценности и культуру России, можно отметить несколько приёмов в интерьере:

1. Аллюзия — как бы цитата, отдалённый намёк на стиль.
2. Соединение разностилевых элементов в единое целое.
3. Приём декоративного пятна в интерьере, при этом сакральный смысл текста или изображения может теряться.
4. Соединение за счёт похожих фактур, цвета или природных материалов.
5. Цитирование отдельных элементов.
6. Акцент на цвете — красный (фарфоровая посуда с применением традиционных символов русской вышивки), синий.

Интересны проекты дизайнеров, которые стремятся создать современный художественный стиль в общественных пространствах через показ богатого духовного наследия и национальных традиций России. Офис ивент-агентства Dubova Events (авторы А. Калинина и М. Павлова) отражает широту души русского народа и любовь к праздникам, что близко по духу агентству, цель которого — организация праздничных мероприятий. Использование традиционных декоративных элементов в интерьере: изразцовый камин, деревянная резная мебель, заполнение оконных проёмов мезенской росписью формирует стиль русской избы (Рис. 3, 4).

Опора на кулайскую культуру Западной Сибири, древнее прошлое Томска, родного города авторов бренда DAISYKNIT — основа дизайна флагманского магазина в Москве (Рис. 2). Древние орнаменты и символы кулайской культуры воплощены в мебели и интерьерных тотемах шоу-рума. Текстуры керамики, дерева и тканей отражают приверженность ремёслам народов Сибири. Но самое главное явились воплощением философии бренда и его ценностей: создание оригинальной, но универсальной одежды из натуральных материалов, надёжной и прочной, не на один сезон.

Самобытная древняя сибирская культура также взята за основу дизайна холла первого этажа Центра информационных технологий в Академгородке Новосибирска. Современное здание из металла и стекла имеет такие же технологичные интерьеры, что вполне оправдано назначением помещений. Большое внимание уделено цветной подсветке фасадов и интерьеров. Декоративные колонны в бассейнах холла не только демонстрируют связь с культурой предков, в их зооморфных орнаментах заметны отсылки к стилю пермской звериной культуры. Народные истоки делают дизайн всего интерьера самобытным, смягчают технологичность, соединяясь в одно уникальное целое (Рис. 1).

Как видим, дизайн на современном этапе является ключевым фактором формирования национально-ориентированной среды и понимается как конечный продукт культурного осмысления национальной идентичности. Другими словами, выявление русского культурного кода в дизайне — это способ отражения конкретной культуры, опора на исторические стили и народные художественные промыслы, система устойчивых образов, информация в виде символов и графических знаков, которая позволяет её идентифицировать, поскольку знак в художественном тексте всегда имеет смысл.

Но важно помнить следующее: русский код — это не стереотипы, а возможность взглянуть на традиции по-новому, уважительно, без лубка и фольклора, это не мода и не тренд. Поиск идентичности — это использование исторического контекста, местных легенд и мифов, передача атмосферы места. Поэтому основными принципами для этого можно назвать следующие: не имитировать, а интерпретировать, не стилизовать, а переводить на современный язык, опираться на идею и концепцию. И здесь главное не декор, а уважительное отношение к исторической памяти и культурным смыслам.

Примечания:

1. Указ Президента Российской Федерации 25 ноября 2025 г. № 858 “О Стратегии государственной национальной политики Российской Федерации на период до 2036 года”

2. Российский форум индустрии дизайна – единственная площадка федерального уровня, популяризирующая отечественный дизайн и призванная искать ответы на вопросы государственной и глобальной повестки. – URL: https://rusdf.ru/ (дата обращения 12.10.2025).

3. Федеральный закон от 12.12.2023 № 585-ФЗ «О внесении изменений в Федеральный закон “О народных художественных промыслах”».

4. Федеральный национальный проект «Придумано в России» от 01.01.2022.

Список литературы:

1. Барсукова Н.И. Креативное и проектное мышление – особенности определения на современном этапе // Первый Российско-Китайский форум. Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века / Коллект. моногр. по мат. межд. науч. конф. - М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2024. - С. 40-43.

2. Барсукова Н.И. Декоративно-прикладное искусство и дизайн - структурные трансформации // Искусство и дизайн: история и практика / Мат. XVIII межд. науч.-практ. конф. - Санкт-Петербург, 2025. - С. 20-28.

3. Бубновене О.Д., Кошаев В.Б. Народное искусство как фундаментальная основа формирования духовно-нравственной культуры // Многогранный мир традиционной культуры и народного художественного творчества / Мат. II Всерос. науч.-практ. конф. с межд. участием. Казань, 2022.

4. Власов В.Г. Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства. - СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2012. - 156 с.

5. Жемчужнова О.А., Барсукова Н.И. Место и роль декоративного искусства в современной культуре // Modern Science. - 2021. - № 5-3. - С. 14-17.

6. Жемчужнова О.А., Фомина Э.В., Барсукова Н.И. Проектирование уникального образа интерьера средствами декоративного искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. - 2025. - № 1. Ч. 1. - С. 184-192.

7. Кошаев В.Б. Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития. - М.: Владос, 2010. - 272 с.

8. Кошаев В.Б. Онтология народного искусства // ДИ и предметно-пространственная среда // Вестник МГХПУ им. С.Г. Строганова. МГХПУ. - 2010. - № 1. - С. 148-161.

9. Максяшин А.С. Народное и декоративно-прикладное искусство: сущность, содержание, различия // Традиционное прикладное искусство и образование. - 2017. - № 4. - С. 50-60.

10. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. - М., 1983. - 343 с.

11. Спирина М.Ю. Традиционное прикладное искусство: его место в истории искусств и проблемы изучения // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии / Сб. ст. по мат. XX межд. науч.-практ. конф. - Новосибирск: СибАК, 2013. - С. 111-113.

12. Шабалина Н.М. Методологические проблемы терминологии декоративно-прикладного искусства // Исторические, философские и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. - Тамбов: Грамота, 2011. - № 5. - Ч. 2. - С. 206-208.

К.Б. АКИЛОВА
Доктор искусствоведения, профессор, академик Академии художеств Узбекистана, директор Галереи изобразительного искусства Узбекистана, Ташкент

K.B. AKILOVA
Doctor of Art History, Professor, Academician of the Academy of Arts of Uzbekistan, Director of the Gallery of Fine Arts of Uzbekistan, Tashkent

ТРАДИЦИОННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ РЕМЕСЛА УЗБЕКИСТАНА И АРТ-РЫНОК: ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ, СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ

TRADITIONAL ARTISTIC TRADITIONS OF UZBEKISTAN AND THE ART MARKET: HISTORICAL ASSUMPTIONS, CONTEMPORARY TRENDS AND DEVELOPMENT PROBLEMS

В статье говорится о традиционном искусстве Узбекистана, его современном состоянии и проблемах развития в настоящее время. Автор уделяет внимание предпринимаемым мерам в республике по сохранению его и помощи мастерам.

The article refers to the traditional art of Uzbekistan, its current state and development problems at the present time. The author pays attention to the measures taken in the republic to preserve it and help masters.

Ключевые слова: народные художественные промыслы Узбекистана, состояние арт-рынка традиционного искусства, мастера традиционного искусства, меры по поддержанию промыслов.

Keywords: folk art crafts of Uzbekistan, state of the art market of traditional art, masters of traditional art, measures to support crafts.

Историко-культурное наследие Узбекистана велико и разнообразно. В сложении его специфики и уникальности большую роль сыграли природно-климатические, историко-культурные, социально-экономические, конфессиональные и этнокультурные факторы. Большую роль в формировании и эволюции художественной культуры сыграл, говоря определением Г. Гачева, космо-психо-логос народов, населявших территорию Узбекистана, иными словами, единство национальной природы, склада психики и мышления. Как говорил исследователь: "...народ-горец имеет иные ориентиры, чем народ-мореход или степняк-кочевник. Горы, море, степь, лес предрасполагают к особого рода построениям в мировоззрении и даже в логике" [1, с. 4]. Природная среда определяла культурную среду, в результате чего возникал тот или иной феномен художественной культуры. Произведения отражали художественное мировоззрение, специфическую картину мира, в которой изначально закладывались не только этнические, региональные, но и общечеловеческие ценности. Почему я начала с духовных основ наследия, в частности, многовековой традиционной культуры, потому что понять состояние, проблемы и тенденции развития современного арт-рынка, можно только изучив, осознав, прежде всего, духовные ценности и основы наследия.

Особое место в этом наследии занимает декоративно-прикладное искусство, которое можно разделить на три больших направления: традиционные художественные ремесла, современное декоративно-прикладное искусство и художественная промышленность. Если предметы художественной промышленности (к примеру, продукция Ташкентского ювелирного завода, Ташкентского фарфорового завода и др.) направлены на удовлетворение массового потребительского спроса, а произведения современного декоративно-прикладного искусства в основном занимают (или должны занимать) музейно-выставочное пространство, то традиционные художественные ремесла в период независимости значительно расширили свою функциональную сферу использования и спроса.

Во второй половине XX века, и в особенности в последние десятилетия заметен рост интереса исследователей из различных стран к традиционной культуре, вещный мир которой позиционируется как «консервант» знаний о культуре, исследуя который можно сохранить информацию о той или иной культуре. Как отмечали исследователи, предмет прикладного искусства выступает «неким хранителем смыслов культуры, которые передаются из поколения в поколение посредством традиции создания определенного типа вещей, канона использования, который со временем становится больше ритуальной составляющей, чем действительно необходимым. Поэтому вещь в традиционной культуре является носителем культурной памяти о народе, тем самым способствуя поддержанию культурно-исторической идентичности народа» [2, с. 56].

Конечно, XX век привнес свои особенности в развитие традиционных художественных ремесел Узбекистана. К примеру, традиционная художественная культура Узбекистана, насчитывающая несколько тысячелетий в своем развитии, на современном этапе представляет собой уникальный феномен. Она несет в себе отражение сложного исторического, геополитического, этнокультурного, религиозного, социально-экономического своеобразия региона. К ним в XX веке добавились проблемы коренной ломки быта, изменения духовного сознания народов региона в процессе бурного развития техногенной цивилизации, проблемы сохранения традиционного наследия в эпоху глобализации, проблемы поисков национальной самоидентификации в период независимости. Ведь именно динамика цивилизационных сдвигов (развитие промышленности, транспорта, средств связи, внедрение инновационных научных открытий, освоение новых источников энергии, изменение бытовой сферы жизни, распространение информационной культуры и т. д.) привела к коренному изменению бытования многих видов и форм традиционной культуры.

Сравнительный анализ основных черт современной техногенной цивилизации и стержневых основ традиционной культуры народов Центральной Азии раскрывает сущность их принципиального различия. Важной чертой техногенной цивилизации является представление о природе, как о поле для приложения сил человека. В то время как в традиционной культуре Центральной Азии природа — основа сущего, бытийного и сакрального. В техногенной цивилизации человек рассматривается как активное существо, призванное преобразовать мир. В традиционной культуре человек неразрывными узами связан с природой, Космосом, он — часть Вселенной. В техногенной цивилизации понимание человеческой деятельности направлено на преобразование предметов, а не самого человека. В традиционной культуре посредством условного, полного символов и обобщений художественного языка, каждый из элементов которого обладает семантикой значения, внутренний мир человека, его ощущения природы, социума, вселенной, своего места в этом огромном материальном и духовном мире — главная составляющая. Основу техногенной цивилизации составляют динамичное изменение предметного мира, доминирование научной рациональности, ориентация на автономию личности, особое понимание власти. Сущность традиционной культуры Центральной Азии составляют традиционность и каноничность, устойчивость и вариативность в пределах канона, доминирование чувственности, ориентация на устойчивый правопорядок во всем. А главное, традиционная культура Центральной Азии несет в себе идеи гуманизма, единства человека и природы, человека и общества, выражает созидательный характер ее творцов.

Процессы возрождения национальной культуры Узбекистана в период независимости приобрели нарастающий интенсивный характер. Формирование национальной идеологии молодых независимых государств стимулировало интерес к познанию своей многовековой истории, уникальной культуры, духовных ценностей. Тем временем рыночные преобразования в сфере экономики, формирование частного предпринимательства также способствовало возрождению и развитию многих видов традиционного искусства. Возрождающаяся традиционная обрядность в странах региона на современном этапе, развитие туризма как одного из ведущих направлений экономики определили спрос на многие виды традиционных изделий.

Функционирование современной традиционной художественной культуры немыслимо без вовлечения ее в структуру художественного рынка. Он оказывает существенное воздействие на образную природу традиционного искусства как в позитивном, так и в негативном плане. Безусловно, связь здесь является двусторонней, предполагая множество аспектов исследования: анализ предпосылок и условий формирования современного художественного рынка Узбекистана, специфики его структуры, исследование его элементов, выявление основных тенденций в его развитии и существующих проблем, изучение воздействия арт-рынка на произведения традиционных художественных ремесел, творчество мастеров и в целом на эстетическую природу традиционного искусства.

Изучение исторических источников, документов, материалов позволяет сделать вывод о том, что на территории Центральной Азии художественный рынок существовал еще в домусульманский период. Потоки ремесленных изделий по Великому шелковому пути и ранее перемещались из страны в страну. Безусловно, не приходится говорить о термине «арт-рынок» применительно к данному историческому периоду.

В исследованиях и источниках это явление отражено скорее как торгово-экономические или культурные взаимосвязи между странами. Тем не менее однозначно, что художественный рынок существовал и активное место в его структуре занимали изделия художественных ремесел.

Вспомним, в Бухаре в IX–XI века существовали специальные мастерские «бейт аттираз», производившие для экспорта в страны халифата «ковры, паласы, ткани для застилки полов в караван-сараях, узорчатые занавесы, декоративные наволочки для подушек, молитвенные коврики (джойнамоз)» [3, с. 69]. К примеру, одним из предметов вывоза по Великому шелковому пути была ткань «занданачи», производимая в селениях Зандана, Вардана, Искеджкент, Дабусия, Дарзенги близ Бухары. В Средние века из Центральной Азии в различных направлениях вывозились и ювелирные украшения, предметы торевтики, изделия из резного камня и дерева.

Источники позволяют сделать вывод о том, что помимо экспорта существовал и внутренний рынок, где изделия традиционных художественных ремесел также занимали большое место как предметы, непосредственно связанные с обычаями, обрядами, праздниками и в целом социально-экономическим укладом жизни народов региона [4, с. 46–49].

Интересные сведения о нуратинской вышивке, вовлеченной в орбиту рыночных отношений XIX века, собраны в рукописи А. Писарчик [5]. Автор отмечает, что купля-продажа вышивок в пределах одного селения практиковалась в Нурате издавна. Вышивки продавали как от нужды, так и потому, что владелицы иногда считали их устаревшими и, продав старые, справляли своим дочерям новые вышивки, отвечавшие требованиям изменившейся моды. Причем продавали этот товар через «лятта-фуруш», получавшей 1 теньгу с каждых 20 тенге оборота, а от покупателя — небольшое вознаграждение натурой [6, с. 71].

Источники приводят и такие данные как то, что ремесленные изделия в конце XIX века вывозились в Индию для продажи англичанам, так как, по мнению бухарских купцов, они платили больше, чем русские [7].

Интересны высказывания зарубежных путешественников, посетивших регион Центральной Азии во второй половине XIX века. «В бесконечной вселенной самаркандского базара можно найти товары из Европы, Индии, Средней Азии и Китая», — пишет Наполеон Ней, отмечая его космополитичность: торгующие сарты, узбеки, туркмены, индусы, афганцы и др. [8, с. 248]. Автор пишет, что экспорт из Бухары включал рога, крашеные ткани, мех куницы, замшу, шерсть, шелк-сырец или крашеный шелк и т. д. Говоря о наших тканях, он использует такие поэтичные эпитеты, как «роскошные шелка и бархаты из Самарканда и Бухары». Автор также упоминает, что бухарские торговцы имели своих представителей в некоторых европейских городах.

«Сартовский базар, — пишет Наполеон Ней, — это не только рынок, но и мастерская для всех местных ремесленников» [9, с. 401]. Автор дает великолепное описание улиц чеканщиков, ювелиров, мастеров по коже и др., где можно не только купить, но и посмотреть творческий процесс и даже поступить в подмастерья. И этот опыт используется в современном Узбекистане.

В 1920-е годы вышивки скупаются по высоким ценам мешхедцами, армянами, афганцами, бухарскими евреями, по всей видимости, преследовавшими цели их дальнейшего экспорта [10, с. 71]. Это же отмечала и О. Сухарева: «... самые старые из известных вышивок относятся к 1850-м годам, а более ранние были вывезены еще в первой половине XIX века» [11].

Вовлечение тканей, вышивки, ковров, золотого шитья, резьбы по дереву, ювелирного искусства и т. д. в систему рыночных отношений XIX века бесспорно. К примеру, традиционные халаты были и достоянием, и средством награждения, а также показателем принадлежности к определенному социальному слою.

Советское государство монополизировало рынок, в том числе и художественный. С 1930–40-х годов основными покупателями ремесленных изделий в Средней Азии стали Госторг, музеи, дирекции передвижных выставок. Антикварный рынок носил нелегальный характер, а домашнее производство (или надомный труд, как мы сейчас говорим) находилось под запретом и каралось статьей уголовного кодекса.

Возрождение свободного арт-рынка актуализировалось в годы независимости Узбекистана. Но развитие арт-рынка в первые двадцать пять лет происходило в контексте общего развития рыночных отношений в стране. Специфическая экономическая модель развития Узбекистана как концептуальная составляющая накладывала свой отпечаток на всё, в том числе на развитие рыночных отношений, в частности арт-рынка. В свое время мною были изучены законодательные акты РУз за 1990-е годы, деятельность галерей «Азия», «Мастер», культурного центра «Зумрад» при Ассоциации деловых женщин Узбекистана «Тадбиркор аел», Научно-производственный центр «Мусаввир», фирма «Устозода» при РСТПО «Усто», Ассоциация «Хунарманд», Торгово-промышленная палата РУз, которая также уделяла и продолжает уделять внимание ремеслам и др. Многих галерей и центров уже нет, но на тот переходный период они выполнили свои миссии.

В 1990-е и 2000-е годы внедрение в арт-рынок зарубежных стран проходило достаточно сложно, так как в то время было недостаточно информации об Узбекистане и его художественной культуре. К примеру, на рынке Франции произведения восточного искусства составляли от 9 до 11 %, при этом 99 % от общего числа приходилось на художественную продукцию Центральной Азии, представленного в основном афганским товаром.

Что касается местного арт-рынка, его становление проходило не просто. Это был стихийный рынок, не поддающийся никакому прогнозированию, носящий нецивилизованный характер. Соотношение реализуемых произведений исторического прошлого и современности составляло 50:50. Что касается специфичности покупательской аудитории, 90 % ее составляли иностранцы и лишь 10 % — представители местной национальности, из которых 7 % были предприниматели, а 3 % — представители интеллигенции, обладавшие высоким эстетическим вкусом, но ограниченные в своих материальных возможностях [12, с. 222].

Как сегодня функционируют традиционные ремесла в системе арт-рынка? На наш взгляд, это отчасти связано с тем, как они вообще функционируют в современном социуме. Традиционные ремесла «задействованы» в следующих направлениях.

Произведения традиционного ремесла участвуют в образном звучании и своеобразии архитектурных сооружений, построенных за годы независимости. Имеется в виду использование резного ганча, резного дерева, художественной чеканки. Например, это можно увидеть в Государственном музее истории Темуридов, во Дворце искусств «Туркистан», Национальном академическом драматическом театре, архитектурном комплексе «Хазрати-Имам» и др. Причем во многих случаях используется и каллиграфия в синтезе с орнаментальностью. Актуализируется проблема синтеза архитектуры и видов традиционного декоративно-прикладного искусства.

В связи с развитием культовой архитектуры, строительством мечетей возникла потребность в использовании мастерства резчиков, ганчкоров, орнаменталистов, чеканщиков, ковровщиц, к примеру, в мечеть «Ханако» в Маргилане, мечеть Минор в Ташкенте, мечеть «Сиродж Салих», реконструкция мечети Сузук-Ата в Ташкенте и др. Кстати, резчики по дереву и ганчу, орнаментальной росписи, художественной чеканки в период независимости по приглашению стали работать на различных объектах культовой архитектуры в разных странах ближнего и дальнего зарубежья.

Элементы и образцы традиционного ткачества и традиционной вышивки широко используются в творчестве современных дизайнеров одежды, презентуемых на различных дефиле, она стали заметны для традиционных брендов. Специфическая узбекская одежда стала применяться и при соблюдении традиционной обрядности (свадьбы, рождение ребенка, похоронные обряды и др.).

Произведения современного традиционного ремесла — важная составляющая различных выставочных проектов, республиканских и международных фестивалей. Так, например, это проявляется в проведении Ташкентских международных биеннале декоративно-прикладного искусства, Международного фестиваля ремесленников в городе Коканде, персональных выставок мастеров. В этих форматах есть не только культурный, но и маркетинговый момент, который требует своего усиления, в частности, активной рекламной кампании.

Произведения исторического традиционного ремесла стали занимать свое достойное место в музейных коллекциях страны. Для того чтобы произведения современного ремесла заняли свое место в экспозициях и фондах, они должны отвечать определенным требованиям «музейности», быть уникальными по содержанию и исполнению. На современном этапе в Узбекистане такие мастера есть, как пример мы можем назвать А. Назирова, Р. Усманова, А. и А. Нарзуллаевых, М. Касымбаеву, Р. Мирзахмедова, М. Мурадова, С. Рахматуллаева, А. Азларова и многих других. На протяжении последних трех лет со стороны экспертных комиссий соответствующих министерств и ведомств проводятся закупки уникальных произведений мастеров для музеев.

В связи с развитием туризма в период независимости, особенно за последние пять лет, в Узбекистане было построено огромное количество отелей, хостелов, ресторанов, в которых маркерами национального стиля становятся произведения резьбы по ганчу и дереву, орнаментальной росписи по ганчу и дереву, художественной чеканки, керамических изделий, вышивки. Они знакомят туристов с образцами национального искусства, спецификой культуры, погружают в многовековые традиции.

Развитию сувенирных изделий также большое внимание уделяют структуры, связанные с туризмом. Был даже проведен специальный фестиваль сувенирной продукции Узбекистана «Национальные сувениры». Но сегодня мы можем видеть как положительное, так и негативное в излишней сувениризации ремесленных изделий, когда из них выхолащивается подлинная художественная традиция, своеобразие локальных школ и центров, подлинная духовная основа.

Когда Президент Республики Узбекистан Ш. Мирзиёев посетил центр керамики в г. Риштане в феврале 2021 года, в ходе беседы он высказал пожелание, чтобы в каждом доме в Узбекистане была традиционная керамика, очень нужная в быту. Конечно, это связано с воспитанием эстетических вкусов общества. На сегодняшний день в обществе есть тонкая прослойка интеллигенции, а также зарубежных туристов, которые ценят ремесленные изделия данного центра. Как известно, Риштан — это известный керамический центр в Ферганской долине, отличающийся своим художественным своеобразием и творчеством уникальных мастеров. Вместе с тем мы отмечаем изделия, разрушающие это своеобразие. У среднего обывателя складывается впечатление о риштанской керамике не по ее уникальным образцам, а по откровенному ширпотребу, который поддерживают руководители соответствующих управленческих структур.

Востребованность в национальных костюмах всегда была велика, особенно в современном театральном и киноискусстве, когда ставятся спектакли и снимаются историческую

фильмы, затрагивающие национальную тематику. В качестве примера можно привести фильм «Джалалиддин Мангуберди», в котором были задействованы научные консультанты, костюмеры, восстановившие одежду XIII века, для съемок были привлечены ювелиры, мастера чеканки, керамики, ковроткачества, ювелирного искусства и др. Все они помогли передать атмосферу Средневековья и во многом способствовали успеху фильма. К сожалению, были неудачные костюмы для спектаклей Национального узбекского театра, дискредитирующие художественное своеобразие узбекского традиционного костюма.

Традиции художественных ремесел сосуществуют, взаимодействуют с современным искусством, тем самым вызывая процессы интерпретации традиционной культуры, ее ценностей, содержательных и формально-пластических характеристик ее духовного мира. И это тоже один из «форматов» функционирования традиционных ремесел в современной художественной культуре.

Однако нельзя не отметить проблемы, которые сегодня существуют. Арт-рынок имеет как позитивное воздействие на развитие ремесел, так и негативное. Позитив дает «выжить» ремесленникам в условиях рыночных отношений. Наряду с этим, к сожалению, доминирует кич, а преобладает он потому, что в нем есть востребованность. Есть слои общества, которые потребляют эту продукцию. Соответственно, возникает проблема развития эстетического вкуса общества. Культурные потребности не возникают сами по себе, их нужно формировать с детства, это должно стать одним из базовых направлений современной культурной политики в Узбекистане.

Завершая, нам хотелось бы остановиться на следующем. Первое, арт-рынок полноценно будет существовать, когда в обществе появятся «лишние» деньги. Именно так произошло с развитием капитализма, когда финансы стали вкладывать в произведения искусства в начале XX века в Европе и США. И это первое и главное условие развития арт-рынка. Сегодня дана свобода предпринимательству, принят закон о меценатстве, который, к сожалению, не работает, и одна из причин этого — это неразработанность подзаконных актов.

Второе, без поднятия культурного уровня общества мы не сможем создать цивилизованный рынок, потому что потребитель диктует спрос. Культурного потребителя нам предстоит воспитать, а это требует длительного времени и системного подхода. В этом процессе велика роль не только культурных, но и образовательных учреждений, СМИ, крупных проектов, направленных не только на позиционирование Узбекистана в мире, но на поднятие культурного уровня общества внутри страны.

Третье, актуальными проблемами традиционного искусства в системе арт-рынка являются выбор концепции управления маркетингом, организация службы маркетинга, проведение маркетинговых исследований по изучению потребительского спроса, изучение проблемы ценообразования, распространение изделий, организация полноценной рекламно-пропагандистской деятельности, выход на международный рынок.

Четвертое, как только из традиционного искусства «выхолащивается» его духовное содержание, его духовная основа, ремесленное изделие превращается в объект формообразования. Оно становится своего рода симулякром, свойственным культуре постмодернизма. Но если симулякр в «contemporary art» органичен, то в традиционном искусстве он смотрится как результат деградации. Таковы многочисленные китчевые вышитые панно, ковры, керамические и резные изделия, миниатюрная живопись и др.

Первые десятилетия XXI века стали эпохой доминанты информационных технологий, виртуального мира, дополненной реальности. Мы ощущаем, как меняется сознание общества, в особенности молодежи и детей. Наряду с вопросом, как мы сохраним традиционную художественную культуру, традиционные ценности, возникает и другой вопрос: кто будет потребителями культуры, в частности, декоративно-прикладного искусства в информационном обществе? От наших усилий сегодня зависит завтрашний день традиционного искусства.

На современном этапе развитие традиционного декоративно-прикладного искусства — это не только актуальный культурологический, а скорее социальный проект с вовлечением широких слоев общества, созданием новых рабочих мест, достижением целей устойчивого развития, повышением культурного самосознания народа. И эти проблемы требуют своего решения.

Список литературы:

1. Гачев Г.Д. Космо-психо-логос. Национальные образы мира. - М.: Академический проспект, 2015.
2. Карымова С.М. Философия Э. Кассирера в исследовании вещного мира традиционных культур // Философия, социология, политология. - 2010. - С. 53-56. - URL: https://lib.tsu.ru/mminfo/000063105/340/image/340-053.pdf
3. Махкамова С.М. Из истории ткачества в Средней Азии // Художественная культура Средней Азии IX-XIII веков. - Ташкент: Изд-во лит. и искусства Г. Гуляма, 1983.
4. Беленицкий А.М., Бентович И. Б., Большаков О. Г. Средневековый город Средней Азии. - Л.: Наука, 1973.
5. Писарчик А. Нуратинская вышивка. Архив ГМИ, инв. № 114.
6. Кича М. Афганистан. Подлинная история страны-легенды. - М.: Бомбора, 2022.
7. Франкоязычные путевые очерки о Центральной Азии. Путешествия Наполеона Нея и Анри Мозера во второй половине XIX века. - М.: Кучково поле Музеон, 2023.
8. Сухарева О. Декоративная вышивка Самарканда. Архив ГМИ РУз, инв. № 133.
9. Акилова К. Народное декоративно-прикладное искусство Узбекистана. XX век. - Алматы: Print-S, 2005.

О.Д. БУБНОВЕНЕ

Заслуженный деятель культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры, академик Национальной академии дизайна, президент Ассоциации народного искусства и дизайна

O.D. BUBNOVENE

Honored Worker of Culture of the Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Ugra, Academician of the National Academy of Design, President of the Association of Folk Art and Design

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС «ТРАДИЦИОННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА: ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ НАРОДНОГО ИСКУССТВА»

INTERNATIONAL CONGRESS «TRADITIONAL ART CULTURE: FUNDAMENTAL RESEARCH OF FOLK ART»

В настоящее время важным является сохранение традиционной культуры, транслирующей базовые жизненные ценности, составляющие духовное единство многочисленных этносов.

Сформировавшийся в рамках научных конференций Международного фестиваля ремесел коренных народов мира «Югра» Международный конгресс «Традиционная художественная культура: фундаментальные исследования народного искусства» – новая точка притяжения ведущих ученых, исследователей (этнографов, искусствоведов, культурологов, историков), активных и талантливых художников, мастеров регионов Российской Федерации и различных стран мира в решении проблем фундаментальных исследований народного искусства; площадка для выработки идеологических, научных, методических, экономических и юридических шагов для сохранения и динамичного развития традиционной художественной культуры, народных художественных промыслов и ремесленничества, дающая возможность консолидировано принимать решения по тактическим и стратегическим задачам развития этих областей; обеспечил исследованиями в академической и вузовской среде решение проблем в производственном секторе, структурах управления в сфере культуры и образования.

At present, it is important to preserve the traditional culture, which conveys the basic values of life that constitute the spiritual unity of numerous ethnic groups.

The International Congress «Traditional Artistic Culture: Fundamental Research on Folk Art», which was formed within the framework of the scientific conferences of the International Festival of Indigenous Crafts of the World «Yugra», is a new point of attraction for leading scientists, researchers (ethnographers, art historians, cultural experts, and historians), active and talented artists, and craftsmen from various regions of the Russian Federation and around the world, who are engaged in solving the problems of fundamental research on folk art; a platform for the development of ideological, scientific, methodological, economic and legal steps for the preservation and dynamic development of traditional artistic culture, folk art crafts and handicrafts, giving an opportunity to make consolidated decisions on tactical and strategic tasks of development of these areas; provided research in the academic and university environment, solving problems in the production sector, management structures in the field of culture and education.

Ключевые слова: конгресс, традиционная художественная культура, народные художественные промыслы, исследования, художественная реконструкция.

Keywords: congress, traditional artistic culture, folk art crafts, research, artistic reconstruction.

Традиционная художественная культура — это особая ценностная система, основу которой составляет космоцентричное сознание, побуждающее к выстраиванию гармоничного сосуществования в процессе труда человека и природы. При этом в культурном наследии народа воплощены базовые жизненные ценности — те, которые мы сегодня

называем общечеловеческими. И как раз этот ценностный аспект является интегрирующим и консолидирующим началом, составляя духовное единство многочисленных этносов нашего государства и при этом оставляя полный простор для каждой этнической культуры в уникальном художественном выражении.

Наше время динамично трансформирует и образ народа, и связанные с ним ценности, символы, формы социального поведения, эстетические и этнические ориентиры. Потребность в ощущении себя частью уникального народа с его неповторимой великой культурой важна для каждого современного человека. Именно в обеспечении возможности идентифицировать себя с высокой духовностью видится сегодня одно из фундаментальных значений традиционной художественной культуры. Но для этого необходимо как минимум, чтобы народное наследие, искусство сохранялось в современной культуре в живых реальных формах бытования, находило свое место в структуре актуальной культуры, становилось одним из базовых компонентов современной жизни.

Традиционная художественная культура противостоит процессам культурной глобальной мутации, изменившей жизненный ритуал человека постиндустриального общества и повлиявшей на психотип восприятия мира. Поэтому актуально обращение к тому, где народная культура, народное искусство, народные производства могут внести принципиальные изменения в научную и образовательную инфраструктуру, программы управления.

В Ханты-Мансийском автономном округе — Югре ведется комплексная работа не только по возрождению, сохранению, но и развитию наследия традиционной художественной культуры в современных условиях. Особое внимание в регионе уделяется сохранению и развитию уникальной самобытной традиционной культуры коренных малочисленных народов Севера. Осуществляется перевод базовых категорий и понятий традиционной художественной культуры в систему правовых и нормативных комплексов как способа моделирования принципов сохранения регионального и отечественного наследия. Исследуются вопросы типологии, структуры, условия реконструкции ремесленных технологий и промысловых форм народного искусства Югры. Реализуются программы по адаптации, снижению социальной и экономической напряженности населения средствами народного искусства, вопросы развития предпринимательских инициатив, способы функционирования народных промыслов, учреждений культуры, Центров ремесел, иных организационных форм, реализующих творческий потенциал народного искусства.

За десятилетнее существование Международного фестиваля ремесел финно-угорских народов и проводимых в его рамках конференций выявилась потребность в теоретическом углублении проблем народного искусства и традиционной художественной культуры:

- системном представлении изучаемых прикладных и неприкладных искусств через понятия: типология традиционной культуры, культурный ландшафт, национальные образы мира;
- теоретическом изложении принципиальных выводов искусствоведения, народоискусствознания, культурологии, полученных за последнее тридцатилетие: онтологии и типологии народного искусства;
- развитии методов реконструкции археологических, этнографических, архитектурных источников;
- определении закономерностей формирования современных социопрактик: образовательных, реабилитационных, переподготовки специалистов;
- формирование стратегии новой политики народных художественных промыслов России и связанных с ней структурой образовательных стандартов 3-го поколения, а также совершенствования структуры учебных программ всех уровней обучения.

В соответствии с резолюцией V Международной конференции на VI Международном фестивале ремесел финно-угорских народов, прошедшем в Ханты-Мансийском автономном округе — Югре (г. Ханты-Мансийск 23–25 июня 2010 г.), Правительством Ханты-Мансийского автономного округа — Югры было принято решение о подготовке и проведении I Международного конгресса по проблемам фундаментальных исследований народного искусства как типа художественной культуры.

I Конгресс сформировался как стратегия в области культуры из проектов последних двух десятилетий бюджетного учреждения культуры Ханты-Мансийского автономного округа — Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел»: основ социокультурного проектирования, методик работы с населением, фестивального движения в области ремесел, научных конференций по изучению роли народного искусства, экспедиционной деятельности, формирования образовательной и воспитательной среды, нормативно-правового обеспечения поддержки и сохранения искусства народов Югры и др.

Международный конгресс «Традиционная художественная культура: проблемы фундаментальных исследований» (Ханты-Мансийск, 2011, 2014, 2017, 2022 гг.) прошел под эгидой Комиссии Российской Федерации по делам ЮНЕСКО, Международной организации северных регионов «Северный форум» и научным руководством факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Национальной академии дизайна, Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова, Московского педагогического госуниверситета (б. В. И. Ленина), при участии представителей РАО, НИИ изобразительного искусства РАХ, Института этнологии и антропологии имени Н.Н. Миклухо-Маклая РАН и высших учебных заведений Российской Федерации и зарубежных стран при поддержке Правительства Ханты-Мансийского автономного округа — Югры.

Организаторами выступили: Департамент культуры Ханты-Мансийского автономного округа — Югры и Учреждение Ханты-Мансийского автономного округа — Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел».

Общими усилиями специалистов сферы культуры региона, ведущих российских школ в системе академий наук и образования оказалось возможным создать новый проект, отвечающий не только региональным целям сохранения отечественной культуры, но и решающий общероссийские задачи. Речь идет о новых функциях управления содержанием процессов культуры, роли и квалификации современного специалиста, мастера народного искусства, обладающего знаниями в сферах археологии, этнографии, семантики, истории и искусствоведении, экономики и организации производственного процесса, способного работать с разными группами населения.

В России подобного рода мероприятия не проводились и не решались проблемы фундаментальных исследований в данной области. Попытка их решения сама по себе стала уникальным явлением в российской культуре. Традиционная культура, народные художественные промыслы и в настоящее время остро нуждаются в решении вопросов дальнейшего их сохранения и развития, внимания к проблемам ученых и иных институтов.

Конгресс определил объектом исследования культурное художественное наследие, которое полагается стратегической задачей России и государств мира. 26 апреля 2007 года в Послании Федеральному Собранию Российской Федерации В.В. Путин акцентировал внимание на национальных задачах и национальном богатстве: «Национальные задачи — когда у народа есть общая система нравственных ориентиров, когда в стране хранят уважение к родному языку, к самобытным культурным ценностям, к памяти своих предков, к каждой странице нашей отечественной истории. Именно это национальное богатство является базой для укрепления единства и суверенитета страны. Служит основой нашей повседневной жизни, фундаментом экономических и политических отношений <...>. Сегодня крайне важно развивать национальные культуры народов России, включая поддержку фольклорного творчества».

К проведению Конгресса проявили заинтересованность ученые, исследователи, общественные деятели, государственные и правительственные структуры из Венгрии, Польши, Финляндии, Канады, Узбекистана, Республики Беларусь, Китайской Народной Республики, Казахстана, а также 26 субъектов Российской Федерации.

В работе четырех конгрессов приняли участие более тысячи человек из стран зарубежья и Российской Федерации. На площадках работы Конгресса проведено 22 выставки, семь круглых столов, более пятидесяти мастер-классов по народному искусству, народной хореографии, народной музыке, пению.

Преамбулой Конгресса определен контекст использования потенциала художественной культуры в процессах общекультурного развития общества, творческого, образовательного, общественного, экономического и других направлений. Конгресс обусловлен потребностями понимания процессов культурного строительства, создания общественного пространства, в котором особое значение имеют духовные ценности отечественной и национальных культур. Базовыми принципами национальных культур, перспективой их фундаментального существования и функционирования являются этические основания, определяемые в структуре мировоззренческих контекстов и представленные научными комплексами в философии искусства и культуры — онтологией, феноменологией, типологией, морфологией искусства в структуре социокультурной практики.

Цель Конгресса — международное сотрудничество в области развития традиционных культур, рассмотрения их как базовых составных социокультурных проблем стран, использование потенциала традиции в структуре систем культуры, образования, творческой практики и производства.

Задачами Конгресса являются:

- определение места народной художественной культуры в системе фундаментальных и прикладных исследований феномена национальной традиции;
- рассмотрение базовых принципов существования и функционирования этических принципов традиционных культур;
- определение фундаментальных научных комплексов традиционной культуры: онтологии, типологии, морфологии, феноменологии в структурах социокультурной практики;
- выработка концепции использования потенциала традиционной культуры в процессах общественного воспроизводства: культурном, образовательном строительстве, развитии производства;
- определение принципов функционирования родовых ценностей традиционных культур, как условия сохранения специфической ментальности народа: духовной самобытности и моральных значений, взаимоотношений народа с другими народами;
- исследование проблем реконструкции художественного наследия в нормативно-правовом регулировании в сфере государственного управления в культуре и образовании;
- решение проблем технологий социокультурной практики: экономической, образовательной, воспитательной, творческой;
- разработка комплекса мер по развитию народых

художественных промыслов, адаптации их в структуре художественно-промышленных средств создания предметно-пространственной среды;
- разработка комплекса программ и методик «Традиционная художественная культура в структуре гуманитарных специальностей в вузовской среде»;
- разработка комплекса программ и методик «Традиционная художественная культура в школе»;
- анализ проблемы информатизации области научных и прикладных программ развития традиционной художественной культуры;
- создание концепции Центров реконструкции материального и нематериального наследия: археологического и этнографического текстиля, керамики, изделий из металла, изделий из дерева, фольклорной, музыкальной, песенной, театральной традиций;
- создание концепций информатизации научной и образовательной среды;
- «Этносаундтрек» — философское осмысление принципов существования родового человека;
- повышение роли российского народного искусства в развитии международных культурных связей;
- внедрение на территории автономного округа инновационных форм, методов, программ по сохранению и развитию традиционной художественной культуры.

Материалы I Конгресса включали результаты проводимых ранее научных проектов и программ, инициированных сферами культуры и высшей школы, проведенные в 2000–2010-е годы, связанные с разработкой фундаментальных проблем традиционной художественной культуры:
– конференций Международного фестиваля ремесел коренных народов мира «Югра 2000–2010»;
– межвузовской научно-технической программы «Народная художественная культура в проблемах науки, образования, теоретической практики и производства» (1993–1996);
– межвузовской научно-технической подпрограммы «История художественной культуры и искусства регионов России» в программе «Развитие гуманитарных наук в России» (1997–1998);
– проекта «Научное и методическое обеспечение художественного и художественно-педагогического образования» в программе «Научное, научно-методическое, материально-техническое и информационное обеспечение системы образования» (1999–2000);
– проекта «Культурное и художественное наследие в образовании» в Программе фундаментальных исследований в области гуманитарных наук (2003–2004) МОиПО РФ;
– проекта «Онтология художественной культуры Западного Приуралья» (2006–2008) Аналитической ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы» Рособразования РФ;
– проекта «Теория художественной культуры в методологии образования» (2009–2011) Аналитической ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы» Минобразования и науки РФ;
– проекта «Каталогизация художественного наследия Западно-Приуральского региона» (2010–2012) Федеральной целевой программы «Научные и педагогические кадры инновационной России» Минобразования и науки РФ.

Конгресс основывается на важнейших особенностях современности, связанных с проблемами постулирования аксиоматического потенциала родовых (национальных) и цивилизационных идей для достижения гуманистических идей общества и нейтрализации существующих деструкций развития.

1. Перспектива общественного развития обусловлена связью уникальных национальных культур, играющих в пространстве мировой цивилизации роль ее платформы.

2. Традиционная художественная культура выступает генетическим предшественником современной культуры и одним из ее типологических феноменов, в основе которого лежит культурный архетип и его функционирование как объекта образного моделирования.

3. Центральным условием общественного развития выступает учет соотношения родовых (национальных, этнических, семейных) и цивилизирующих (политических, экономических, военных, инженерных и др.) процессов, соединяющих национальный психотип сознания и унифицирующих тенденции культуры.

4. Условиями соотношения общих и уникальных явлений культуры является их адаптация к стремительно изменяющимся факторам информатизации общества промышленному производству, духовным традициям народов.

5. Ядром общественных процессов в основе родовой и цивилизирующей функции культуры являются искусство и образующие его морфологические комплексы в архитектуре, прикладных и неприкладных искусствах. Литература и национальные языки инициируются речевыми практиками, чтением и обсуждением прочитанного. Театр и музыка — художественной дидактикой неприкладных искусств. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство — пластическими нормами воплощаемого образа мира. Дизайн и архитектура — пропедевтикой предметно-пространственной среды как этоса, создаваемого человеком пространства. Инженерные и технологические решения — средствами гуманитарной оценки современного естествознания, построенного на созидательном, гуманистическом отношении их к человеку и культуре.

Традиционная художественная культура противостоит процессам культурной глобальной мутации, изменившей жизненный ритуал человека постиндустриального общества и повлиявшей на психотип восприятия мира. Поэтому актуально обращение к проблемам теоретического плана и, прежде всего, тому, где народная культура, народное искусство, народные производства могут внести принципиальные изменения в научную и образовательную инфраструктуру, программы управления.

Исследование философии сознания, философии культуры, мифологии с помощью искусствознания и смежных гуманитарных дисциплин на основе реконструкции артефактов искусства в археологии, этнографии, архитектуре позволяет установить новые условия интерпретации отечественной истории. Важно использование этих материалов при формировании образовательных программ, уточнении государственных рубрикаторов, совершенствовании структуры учебных планов всех уровней обучения в новых образовательных стандартах, построении на современном уровне теоретического представления традиционной художественной культуры и др.

Регламент I Конгресса включал проведение 12 сессий:

Сессия 1. Академическая наука в определении народного искусства как духовного феномена в современной культуре России

Сессия 2. Традиционная художественная культура — методология наследия в образовании и науке

Сессия 3. Традиционная культура как объект семиотического управления

Сессия 4. Мифы мира–фольклор–поэтика в познании Вселенной. Последовательность развития структур мифологического знания

Сессия 5. Методы реконструкции технологий в археологическом и этнографическом наследии

Сессия 6. Народное зодчество в теории архитектуры

Сессия 7. Нематериальная культура народов мира — типологический и методологический дискурс сохранения национальных традиций

Сессия 8. Искусствоведение в теоретической и практической реконструкции традиций ремесленного дизайна

Сессия 9. Теория народной художественной культуры в законодательстве, нормативно-правовом обеспечении, экономике ремесел, формах реконструкции и сохранения культурного наследия

Сессия 10. Художественная дидактика в процессах воспитания, образования, социокультурных практиках

Сессия 11. Электронная каталогизация народной художественной культуры

Сессия 12. «Образ этноса» — научная структура исследований и формы предъявления исследований в обществе.

Итоги работы I Конгресса были заслушаны на Совете Федерации в апреле 2012 года. По итогам работы четырех конгрессов были разработаны резолюции, выпущены сборники докладов участников конгрессов. Выставочные проекты экспонировались в вузах, учреждениях культуры на территории Российской Федерации, автономного округа и за рубежом (Республика Беларусь, Сербия, Словакия, Китай, Монголия).

В качестве площадки для совместной работы ученых, этнографов, археологов, художников, мастеров Конгресс позволил:
- выработать общие приоритеты и стратегию сохранения и развития народных художественных промыслов коренных народов региона, Российской Федерации, зарубежья;
- установить творческие и деловые контакты с учеными, специалистами, сотрудниками других ведомств, общественных организаций, потенциальными спонсорами;
- разработать предложения для модернизации деятельности Центров ремесел;
- разработать концепцию новой модели Центров ремесел как ресурсных Центров реконструкции и реставрации;
- расширить инновационные практики учреждений культуры округа с другими регионами и странами;
- продолжить формирование новых моделей подготовки кадров в сфере народных художественных промыслов и ремесел;
- создать проект развития информационной структуры автономного округа;
- пополнить ресурсную базу художественного творчества в области народной художественной традиции;
- проводить широкое обсуждение региональных, международных проблем возрождения, сохранения и развития народных художественных промыслов и ремесел коренных народов мира.

Художественно-историческая уникальность и неповторимость народного искусства России и мира представляет интерес для мирового сообщества. Процессы, свидетельствующие о социальных аспектах кризиса в мире, как результатах глобальной культурной мутации, изменившей жизненный ритуал человека постиндустриального общества, могут быть преодолены, в том числе средствами народного искусства через его встраивание в структуру гуманитарных программ, направленных на формирование национального человека и интернационального взаимопонимания.

Конгресс — новая точка притяжения ведущих ученых, исследователей (этнографов, искусствоведов, культурологов, историков), активных и талантливых художников, мастеров регионов Российской Федерации и различных стран мира в решении проблем фундаментальных исследований народного искусства; площадка для выработки идеологических, научных, методических, экономических и юридических шагов для сохранения и динамичного развития традиционной художественной культуры, народных художественных промыслов и ремесленничества, дающая возможность консолидировано принимать решения по тактическим и стратегическим задачам развития этих областей.

АЛИШЕР НАЗИРОВ
Мастер традиционной школы керамики Узбекистана, Международный центр керамики. Республиканская ассоциация мастеров «Хунарманд» Галереи изобразительного искусства Узбекистана, Ташкент

ALISHER NAZIROV
Master of Traditional Ceramic School of Uzbekistan, International Center of Ceramics. Republican Association of Khunarmand Craftsmen

РОЛЬ ТРАДИЦИОННОЙ ШКОЛЫ УЧЕНИЧЕСТВА В СОХРАНЕНИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ

THE ROLE OF THE TRADITIONAL SCHOOL OF APPRENTICESHIP PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE FOLK ARTISTIC CRAFTS

Известный мастер традиционной узбекской керамики излагает в статье методику сохранения традиционного искусства, отработанную в его практике. Автор, выделяя значение и приоритеты традиции, дает представление о возможностях сочетания их с современными формами поддержки.

The famous master of traditional Uzbek ceramics describes in the article the method of preserving traditional art, worked out in his practice. The author, highlighting the importance and priorities of the tradition gives an idea of the possibilities of combining them with modern forms of support.

Ключевые слова: Алишер Назиров, узбекская керамика, традиционное гончарство, риштанская керамика, народные художественные промыслы, традиционное искусство.

Keywords: Alisher Nazirov, Uzbek ceramics, traditional pottery, Rishtan ceramics, folk art crafts, traditional art.

Народные художественные промыслы — это не просто ремесла. Это уникальные культурные коды, сформированные веками, отражающие национальную идентичность, мировоззрение, эстетические нормы и социальные практики различных народов.

В современном мире, характеризующимся глобализацией, унификацией культурных продуктов и ускоренным технологическим прогрессом, эти традиционные ремесленные системы находятся под угрозой исчезновения.

Однако именно традиционная школа ученичества, передача навыков из рук в руки, от мастера к мастеру остается механизмом, который позволяет не только сохранить технику, но и удержать живую связь поколений, мировоззрение и культурный контекст промысла.

Исторические функции традиционной школы ученичества. Система передачи мастерства на протяжении столетий — ученичество представляло собой четко структурированную систему, которая включает в себя:

- длительное наблюдение за работой мастера;
- постепенное включение в технологические операции;
- освоение духовных и эстетических основ промысла;
- формирование личного стиля при уважении к традиции.

Эта модель обеспечивала не просто повторение техники, орнаментальных структур, технологических ограничений и философии ремесла.

Социальная и культурная интеграция, школа ученичества включает молодого человека в общину мастеров. Принимая участие в традиционных праздниках, обрядах, ярмарках, ученик становился носителем культурных знаний, выходящих далеко за рамки профессии.

Формирование преемственности поколений. Смена поколений происходит органично, мастер передавал секреты своему ученику, который становился мастером и затем передавал свои знания дальше, так формировались ремесленные династии.

Современные минусы и угрозы традиционной системы.

- Утрата мотивации молодежи, цифровая экономика и стремление к самореализации делают многолетнее ученичество менее успешным.
- Коммерциализация и упрощение ремесел, рынок требуют быстрых и дешёвых изделий, что приводит к утрате аутентичности и исчезновению традиционных технологий и обеднению художественного языка.
- Сокращение носителей традиции. С каждым десятилетием уменьшается число мастеров, способных передавать классическое ремесленное знание в полном объёме.

Значение традиционной школы ученичества сегодня. Для сохранения аутентичных технологий никакие цифровые пособия или онлайн-курсы не заменят личного взаимодействия: мастер корректирует движения, объясняет нюансы, делится “профессией души”, которую невозможно передать формально.

Для передачи культурных смыслов традиционные промыслы содержат:

- этнические региональные образные структуры;
- элементы мифологии;
- устойчивые принципы композиции.

Сохранить это можно только при живом общении.

Формирование культурной устойчивости общества. Ремесленные школы становятся центрами культурной устойчивости промыслов, удерживают молодёжь в регионах, укрепляют локальную идентичность и культурное разнообразие.

Современная репутация и культурная дипломатия. Народные промыслы важны, ни являются инструментом международного общения. Благодаря изделиям мастеров удаётся показать историю и культурную уникальность народа.

Инновации в традиционной школе ученичества. Несмотря на свою традиционность, школа ученичества способна эффективно интегрировать современные подходы.

Музеи как образовательные подходы, ремесленные мастерские при музеях позволяют сочетать практические занятие с изучением исторического контекста.

Цифровые инструменты как поддержка, а не замена работы традиционной работы. Здесь могут быть:

- оцифровка фондов;
- 3D-моделирование редких объектов;
- видеодокументация процессов работы мастеров.

Это расширяет возможности, но не вытесняет живое приконовение к материалу.

Международные резиденции мастеров. Обмен опытом между странами укрепляет промыслы и формирует общие культурные проекты.

Рекомендации для укрепления традиционной школы ученичества:

- создание национальных и международных центров с участием признанных мастеров;
- поддержка государством потомственных ремесленных школ через гранты, субсидии, образовательные программы;
- интеграция ремесел в систему профессионального образования — колледжи, университеты и художественные школы;
- развитие брендирования и маркетинга народных промыслов для того, чтобы сделать ремесло экономически устойчивым;
- межкультурные обмены и участие мастеров в международных выставках, ярмарках и фестивалях;
- создание механизмов зашиты нематериального культурного наследия в сотрудничестве с ЮНЕСКО.

Грандиозная школа ученичества — это не архаичный пережиток прошлого, а динамическая и живая система, способная сохранить бесценное культурное наследие народных художественных промыслов. Она является мостом между прошлым и будущим, обеспечивая устойчивое развитие культурных традиций, укрепление идентичности и диалога между народами. Инвестиция в ученичество — это инвестиция в культурное разнообразие человеческой деятельности и духовной памяти.

Т.М. ЖУРАВСКАЯ
Кандидат искусствоведения, профессор СПГХПА им А.Л. Штиглица

T.M. ZHURAVSKAYA
Candidate of Art History, Professor of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИОНЫХ РЕМЁСЕЛ (ЯПОНСКИЙ ОПЫТ)

PRESERVATION AND DEVELOPMENT OF TRADITIONAL HANDICRAFTS (JAPANESE EXPERIENCE)

Известный мастер традиционной узбекской керамики излагает в статье методику сохранения традиционного искусства, отработанную в его практике. Автор, выделяя значение и приоритеты традиции, дает представление о возможностях сочетания их с современными формами поддержки.

The famous master of traditional Uzbek ceramics describes in the article the method of preserving traditional art, worked out in his practice. The author, highlighting the importance and priorities of the tradition gives an idea of the possibilities of combining them with modern forms of support.

Ключевые слова: Алишер Назиров, узбекская керамика, традиционное гончарство, риштанская керамика, народные художественные промыслы, традиционное искусство.

Keywords: Alisher Nazirov, Uzbek ceramics, traditional pottery, Rishtan ceramics, folk art crafts, traditional art.

Введение

Можно утверждать, что в повседневной жизни современной Японии уважительное отношение к традициям ремесла и красоте предметов, которые создаются мастерами, со стороны различных слоев общества стало одной из главных объединяющих идей нации, частью «национального кода». Традиционные ремесла поддерживаются как со стороны государства, так и со стороны населения. Потребность в красоте окружающего природного и искусственного мира, чуткое отношение к предметам, наполняющим повседневную жизнь, воспитывается в семье, школе, обществе, для этого находятся разные средства и методы.

Воздействие окружающей природной и искусственной среды в Японии было ориентировано на сформированное у зрителя чувство активного восприятия абстрактных понятий, в которых существенную роль играет эстетическое восприятие. Иероглифическое письмо, искусство аранжировки цветов — икэбана, традиции японского дома и сада, чайная церемония, работа с излюбленными традиционными материалами, такими как бумага, дерево, глина, бамбук, ткани, металл, лак, так же как и многое другое в комплексе национальной культуры, предполагают обобщение, намек, недосказанность, символику, оставляющие возможность активного зрительского соучастия, развития авторской творческой мысли через процесс коммуникации с созданным предметом.

Как на протяжении истории становления и развития, так и в наше время для традиционного ремесла и дизайна Японии характерны выявление свойств используемого материала, тщательная проработка общей формы, её отдельных частей и деталей, органическая связь между формой и декором, цветом и материалом, формой и её пропорциональным членением, сочетанием фактуры и текстуры, отражение особенностей изменения природных сезонов с их легко считываемой символикой.

Средства и методы по сохранению традиционных ремесел

В Японии существует множество предметов повседневного обихода, ручное изготовление которых унаследовано от предыдущих поколений. Они сформировались под влиянием исторического развития культуры страны и окружающей природы.

Вот что отмечала Л.Д. Гришелева в своем исследовании о пути формирования японской национальной культуры конца XVI — начала XX века: «Народные художественные ремесла были распространены по всей Японии. Главным среди них была керамика. Старинные печи производили утилитарные изделия простых форм, сдержанно украшенные скромной росписью и глазурями спокойных тонов. В южных районах было распространено плетение из бамбука, изготовление корзин, ваз, вееров и других поделок. В северных районах преобладало плетение из травы и соломы шляп, накидок от дождя и снега — мино, летней и зимней обуви. Почти везде в провинции изготовляли зонты и фонари. В некоторых местах поддерживалось традиционное производство художественных изделий из японской бумаги — васи. Почти везде делали игрушки из дерева, папье-маше, соломы, глины и бумаги. Сохранялись также кустарное ткачество и крашение» [1, с. 248].

Однако изделия ремёсел, изготовленные классическими методами из традиционных материалов, стали переживать не лучшие времена из-за различных факторов, таких как изменение образа жизни нового поколения населения и появление новых видов сырья. В этих условиях правительство Японии (Министерство экономики, торговли и промышленности — METI) приняло ряд мер, направленных на развитие традиционных ремёсел и сохранение их наследия в будущем.

Самым существенным шагом в системе мер по сохранению традиционных ремесел стал Закон о содействии традиционным ремесленным промыслам и традиционным ремесленным изделиям (Закон Дэнсан), утвержденный министром экономики, торговли и промышленности. Закон о содействии развитию традиционных ремёсел вступил в силу 25 мая 1974 года.

В этом законе четко обозначено [5, p. 3], по каким критериям осуществляется такой отбор. Под ремеслами, попадающими под действие закона, понимаются те, которые:

а) используются в повседневной жизни;

б) изготовлены вручную:

в) используют традиционные техники и методы изготовления;

г) для их изготовления применяются традиционно используемые материалы;

д) изготовление должно быть только в характерном, оригинальном регионе.

Традиционным считается ремесло, насчитывающее более чем столетнюю историю [4, p. 5].

Современная система, в рамках которой Министерство экономики, торговли и промышленности определяет традиционные ремесла, соответствующие всем пяти вышеперечисленным требованиям, основана на Законе от 1974 года о содействии развитию традиционных ремесел.

По состоянию на октябрь 2024 года количество традиционных ремесел, определенных Министерством экономики, торговли и промышленности, составляло 241 вид [5, p. 6–7], при этом распределение по отраслям было следующим [5, p. 8–66]:

Текстиль и текстильные изделия (57)
Керамика (32)
Лакированные изделия (23)
Изделия из дерева /бамбука (33)
Металл (16)
Буддийские алтари и принадлежности (17)
Бумага Васи (Washi) (9)
Инструменты для письма (10)
Изделия из камня (4)
Изделия из полудрагоценных камней (2)
Куклы и куклы Кокэси (10)
Другие ремесла (25)
Материалы и инструменты для ремесел (3).

Закон о содействии развитию традиционных ремёсел (Закон Дэнсан) неоднократно пересматривался и действует до сих пор.

Ассоциация содействия развитию традиционных ремесленных производств («Дэнсинся Кэкай»)

По всей Японии, во всех 47 префектурах с давних времен существуют ремесленные промыслы. Методы изготовления предметов домашнего обихода ручной работы передавались из поколения в поколение. Каждый вид ремёсел имеет свои региональные особенности.

В 1975 году была основана Ассоциация содействия развитию традиционных ремесленных производств («Дэнсинся Кэкай») [5, p. 5]. Цель Ассоциации, как инициированного правительством проекта — улучшить и обогатить культурную и экономическую жизнь народа Японии, внести свой существенный вклад в развитие местной и национальной экономики.

В рамках последовательных действий по сохранению традиционных ремесел в 1975 году известным японским графиком Юсаку Камэкура был разработан знак Ассоциации по содействию традиционному ремеслу. Он существует и в наше время. Хотя ему уже более пятидесяти лет он не потерял актуальности благодаря своей простоте, выразительности, легкой узнаваемости, моментальной считываемости, идентичности





Вход и витрина Национального Центра традиционных ремесел. Знак Ассоциации по содействию традиционному ремеслу. Дизайн Юсаку Камекура. 1975. Фото автора

японской культуре (Рис. 1). Кстати, примечательно, что тот же график Юсаку Камэкура в 1957 году разработал знак GD (Good Design), созданный в рамках Системы отбора образцов хорошего дизайна (Good Design Selection System) и использующийся в настоящее время.

В мае 2011 года ассоциация была преобразована в юридическое лицо в соответствии с новым законодательством. Помимо реализации различных программ по содействию местному производству (организация выставок, конкурсов, фестивалей, мастер-классов, информация в СМИ, ассоциация также проводит различные мероприятия, направленные на повышение осведомленности общественности о традиционных ремесленных изделиях и расширения спроса в Японии и за рубежом. Это действительно широкомасштабная реально проводимая работа, где не только каждый житель страны, но и приезжающий иностранец легко может получить печатную и электронную рекламную информацию о выставках, мастер-классах, конкурсах, фестивалях по тематике всего спектра ремесел, входящих в ассоциацию.

В сентябре 1979 года создан Национальный центр традиционных ремесел. По данным Национального центра традиционных ремесел составлена подробная карта региональных видов традиционных художественных ремесел.

Дизайнерская практика сотрудничества с мастерами традиционного ремесла

Многие японские дизайнеры создают дизайн-проекты, изучая традиции художественного ремесла, тесно знакомясь, а иногда и в содружестве с мастерами-ремесленниками и используя особенности традиционной эстетики, материалы и технологии обработки материалов. В результате производят дизайнерскую продукцию, сохраняющую и поддерживающую своеобразный «генетический код» японской культуры, неотъемлемой частью которой является ремесло.

Творчество трех поколений японских дизайнеров: патриархов (Янаги Сори, Рики Ватанабэ, Исаму Ногути, Кэндзи Экуан, Сиро Курамата, Масанори Умэда, Сигэо Фукуда, Кадзумаса Нагаи и т. д.), среднего поколения дизайнеров (Наото Фукасава, Кунихиро Утида, Тосиюки Кита, Сюндзи Яманака, Хироси Эгава и т. д.) и молодых дизайнеров (Таку Сато, Кэйко Хирано, Кэнья Хара, Токудзин Ёсиока, Масахико Кимура, Кинья Тагава и т. д.) представляет большой интерес с точки зрения не только их успешной деятельности на поприще дизайна, но и постоянного поиска форм и принципов взаимодействия традиций национальной культуры и системных инноваций.

Приведу конкретный пример, которым, конечно, не ограничивается такой поиск — дизайнера Тосиюки Кита (родился в 1942 году). Работы Кита выделяются особыми чертами характерного почерка, который можно идентифицировать как его творческую индивидуальность, так и быть характеристикой основных узнаваемых признаков японского дизайна. Кита, несмотря на востребованность его проектов в сфере инновационного промышленного дизайна и мебели, продолжает продвигать ценности своей традиционной национальной культуры, содействуя сохранению и оживлению традиционного ремесла [3, p. 5]. Тосиюки Кита сумел объединить региональную идентичность с прогрессивной духовностью нашего времени, что привело к впечатляющему результату, который отвечает потребностям современного общества.



Выставочный зал Национального Центра традиционных ремесел. Фото автора

Тосиюки Кита начал работу с лаком после успешного опыта работы с традиционной бумагой ручного изготовления (washi). Он понимал, что лаковые изделия, создаваемые поколениями потомственных мастеров, совершенствующих технологию работы с материалом, не предполагают вмешательство в этот процесс со стороны. Но и оставаясь в существующем формате, они не идеально подходят к условиям современной жизни. Необходимо было найти пути использования возможностей лака, которые могут стать мощной силой концептуального развития. Это означало создание таких изделий из лака, которые удовлетворяли требованиям образа жизни нашего времени. Тогда сотрудничество с мастерами лака будет плодотворным.

В 1984 году Тосиюки Кита во время посещения Вадзима, известного центра традиционного японского лака, попросили «сделать что-то новое, используя лак» [3, p. 5], он стал искать пути для решения этой задачи. Это потребовало углублённого изучения самого процесса создания лаковых изделий. Кита беседовал с художниками, наблюдал реальный процесс производства, который состоит из множества операций, начиная от деревянной заготовки, последовательных стадий покрытия лаком и полировки, многократно повторяющихся и требующих специальных инструментов и материалов, чтобы добиться высочайшего качества.

Рассказывают, что некоторые ремесленники, чтобы предотвратить попадание пыли на поверхность изделия, уходили на лодках далеко в море, чтобы делать окончательное покрытие лаком на чистом морском воздухе. Но кроме отработанной технологии, высокий уровень качества давали их творческая энергия и душа, вложенная в работу. В синтоизме, исконном религиозном комплексе, возникшем на заре японской истории, существует культ ками — богов синтоистского пантеона. Одной из основных идей синто является то, что в каждом дереве, растении, насекомом, рыбе, одушевлённых и неодушевлённых существах, обитает душа. Художник, берущий кусок дерева и делая заготовку для лакового изделия, наполняет его своей собственной душой и это составляло сущность лакового ремесла. Кита говорил, что когда он наблюдал за работой молодых художников по лаку и поражался, с каким мастерством они работают, то ему казалось, что в их лице представлены художники множества поколений, которые направляют их руки и мысли. Много стадий процесса создания изделий из лака, высокий уровень качества — умения, знания и навыки, необходимые для работы ремесленников одного поколения. Это поколение перенимает их от предыдущего, а те от ещё более раннего. Из поколения в поколение ремесленники оттачивают своё мастерство, проходят через пробы, ошибки и достижения, оставляя только лучшее. Опыт, приобретённый в полевых наблюдениях, очень помог Тосиюки Кита в его дизайнерской работе.

Проект, выполненный в 1987 году, также был связан с технологией лака и с японскими традициями. В национальном центре искусства и культуры имени Жоржа Помпиду во Франции в связи с празднованием 10-й годовщины его открытия, организовали выставку «Новые течения» и Тосиюки Кита пригласили в ней участвовать. Специально для этой выставки он создал «Церемониальное пространство», которое представляло собой открытое пространство куба, площадью в два татами (1800×1800 мм) и

ограниченное вертикальными стойками высотой 1800 мм, не имевшее ни стен, ни потолка, а было ограничено только тонкими опорами из дерева, покрытого чёрным лаком Вадзима. «Церемониальное пространство» использовали для демонстрации искусства чайной церемонии, которое создавало ощущение высокой духовности и надёжной защиты. Этот проект был высоко оценен и вызывал неизменный интерес везде, где был представлен, во многих странах за пределами Японии благодаря своей возвышенной простоте и гармонии.





Основные этапы изготовления изделий лака Мураками. Фото автора

Тосиюки Кита с 1986 по 1997 год создал около двадцати новых дизайнерских предметов, включая чаши различного размера, подносы, складные контейнеры для еды (о-бэнто), вазы и другие предметы, выходящие за рамки обычных лаковых изделий. Эти предметы, именуемые «дизайнерская серия нового лака», отвечали поставленной цели: создание предметов, которые принесут особое настроение при использовании, превратят это в игру, отвечая простоте сегодняшнего интернационального окружения. «Традиционное ремесло даёт нам основы и стандарт качества для продукции, которую мы производим сегодня, используя современные материалы и методы. Ощущение теплоты ручного изготовления предметов похоже на диск с информацией, отправленной нам нашими предшественниками» [3, p. 118].

Во время мощного землетрясения 1 января 2024 года в городе Вадзима, на полуострове Ното (префектура Исикава), прославившегося своими лаковыми изделиями, землетрясением и пожаром было уничтожено большое количество мастерских по работе с лаком. Дома, в которых располагались мастерские, были в основном деревянные. Конечно, в огне погибли работы, материалы, инструменты. Сейчас Ассоциация содействия развитию традиционных ремесленных производств («Дэнсинся Кэкай») предпринимает усилия по оказанию помощи мастерам, пострадавшим от землетрясения.

Национальный центр традиционных ремесел

Этот центр находится в Токио, автору статьи удалось его посетить (Рис. 2, 3). Это большое пространство выставки-продажи, библиотеки и информационного центра (Рис. 4). Для посетителей проводятся разнообразные программы, призванные расширить их знания о традиционных ремеслах.

Вот основные действующие программы Центра:

а) Постоянная выставка изделий традиционных ремесел, одобренная METI;

б) Специальная выставка изделий традиционных ремесел, организованная METI (индивидуальные выставки по определенным направлениям ремесел: изделия из металла, бумаги, бамбука, керамики, дерева, ткани и т. д.);

в) Справочная библиотека, в которой можно познакомиться не только с литературой по ремеслам, но и специально выпущенными картами с указанием, где расположено определенное ремесло;

г) Консультации по ремеслу;

д) Советы по ремонту изделий ремесленного изготовления и т. д.;

е) Клубные мероприятия для любителей традиционных ремесел.

Примеры деятельности некоторых направлений ремесел. Полевые исследования

Автору статьи довелось лично познакомиться со многими центрами и мастерами известных центров: Кутани (фарфор), Бидзэн (керамика), Хаги (керамика), Фукуи (бумага), Вадзима (лак), Мураками (резной лак) и др. В качестве примера приведу посещение одного из региональных центров ремесла, связанного с лаком.

Лак

Японские лаковые изделия многие годы сохраняют свою классическую технологию. Это 23 известных центра по работе с лаком, многие из которых названы по месту расположения и изготовления лаковых изделий. Привожу их в том порядке, который указан в информации Ассоциации традиционных ремесел: Цугару (Tsugaru-nuri), Хидэхира (Hidehira-nuri), Дзёбодзи (Joboji-nuri), Наруко (Naruko-shikki), Каватсура (Kawatsura-shikki), Аидзу (Aizu-nuri), Камакура (Kamakura-bori), Одавара (Odawara-shikki), Мураками (Murakami-kibori-tsuishu), Ниигата (Ni-igata-shikki), Кисо (Kiso-shikki), Такаока (Takao-







Выставка-продажа изделий лака Мураками. Фото автора

Мастер-класс в мастерской лака Вадзима

Фрагмент изделия. Фото автора

ka-shikki), Вадзима (Wajima-nuri), Яманака (Yamanaka-shikki), Канадзава (Kanazawa-shikki), Хида (Hida-shunkei), Этидзэн (Echizen-shikki), Вакаса (Wakasa-nuri), Кёё (Kyo-shikki), Кисю (Kishu-shikki), Ооути (Ouchi-nuri), Кагава (Kagawa-shikki), Рюкю (Ryukyu-shikki).

Например, мало известной у нас в стране, но одной из самых прославленных школ лаковых изделий является «Резной лак Мураками» (Murakami-kibori-tsuishu). Этот центр лака расположен в маленьком, живописном старинном замковом городе Мураками на берегу Японского моря близ города Ниигата [2]. Знакомство с мастерскими по производству лаковых изделий Мураками предоставляет возможность судить о преемственности традиций и о взаимосвязи с современным дизайном. Эта взаимосвязь носит характер преемственности глубинных эстетических принципов и включенности в систему дизайна как образа мысли, философии и современной экономической политики.

Дело в том, что система показа технологии производства традиционных лаковых изделий, организация их выставки-продажи, средства рекламы и информации (включая информационный буклет, листовки на японском и английском языках, упаковку, пространство Центра показа и демонстрации резного лака Мураками и др.), сопровождающие весь процесс деятельности резного лака Мураками, организованы в соответствии с принципами дизайнерской информативности, образности, простоты и ясности.

В двухэтажном компактном здании Центра производства лаковых изделий Мураками на первом этаже показан весь процесс создания изделий. Постепенно перед посетителями Центра за стеклянными перегородками-стенами разворачивается последовательный многоэтапный процесс. Первоначально изготавливается деревянная заготовка, которая при длительном процессе последовательной многоэтапной обработки превращается в резное лаковое изделие (Рис. 5).

На поверхности деревянной токарной болванки вырезают традиционный узор, как правило, это цветы и листья камелии, хризантемы, птицы, горные пейзажи и пр. Следующий этап: изделие шпаклюют, полируют поверхность, затем слой за слоем наносят лак, опять полировка и опять повторяют нанесение очередного слоя лака и так до получения готового изделия. Это шкатулки, чайницы, палочки для еды, туалетные коробочки, вазы для цветов, декоративные панно и тарелки, столики, зеркала и ювелирные украшения (броши, кулоны, зажимы для галстуков и т. д.).

После того как посетитель увидел и осознал сложность, трудоемкость и высокое искусство самого процесса изготовления изделий, можно подняться наверх. На втором этаже, в хорошо спланированном и оборудованном зале выставлены изделия, которыми можно полюбоваться, а при желании и купить. Здесь вещи для ценителей, которые стоят они дорого (Рис. 6–8). Но после ознакомления с процессом производства эта цена никому не покажется завышенной. В конце концов, можно полюбоваться изделиями и ничего не купить, хотя психологически это очень сложно. Можно приобрести самые дешёвые палочки для еды — «хаси», но и они будут уникальными, так как отражают особенности технологии. Дополняет каждое изделие прекрасная упаковка, включающая деревянную коробочку, завернутую в фирменную оберточную бумагу, упаковочный конверт или бумажную сумку с ручками, а также буклет и рекламную листовку с рассказом об истории искусства лака Мураками. История эта длительная. Район Мураками в префектуре Ниигата широко известен как район производства натурального лака еще с периода Хэйан (794–1185).

Основные виды техник лака Мураками:

1. «Цуйсю»

Это типичная техника многократного нанесения лака на резьбу по дереву, окрашивание ее киноварью и матирование в конце росписи. При использовании естественный блеск и сияние усиливаются с возрастом изделия.

2. «Цуйкоку»

Техника, при которой лак наносится на резьбу по дереву несколько раз, причем черный лак используется от среднего покрытия до верхнего покрытия черным лаком Ro-color.

3. «Судамэнури»

После матирования методом «Цуйсю» лак наносится два или три раза, после чего изделие тщательно полируется и отделывается. Черный цвет поверхности со временем меняется на прозрачный.

4. «Ирурусинури»

Техника, в которой для верхнего покрытия используются несколько цветов лака, ярко окрашивающих поверхность. Это позволяет передать насыщенные цвета рисунка на поверхности изделия.

5. «Кинманури»

Техника, при которой сусальное золото наносится в технике цветного лака и на него наносится цветной лак, который тщательно полируется, а золотая фольга затачивается на поверхности. Блеск золотой фольги придает работе изысканный элегантный вид.

6. «Сансайбори»

Три цвета лака наносятся на деревянную основу без резьбы в следующем порядке: алый, желтый и зеленый цвета, а поверхность в конце обрабатывается после окрашивания в черный цвет.

Изделия из лака Мураками, вырезанные по дереву, должны пройти в общей сложности 19 этапов, чтобы создать одно изделие. Все процессы выполняются опытными мастерами, работающими в этой технике долгие годы и постоянно совершенствующими свое мастерство. Компания Murakami Wood carving Tsuishu производит одно изделие за три этапа: «основа из дерева» → «резьба» → «лакированные изделия». Все процессы выполняются вручную, в результате слияния независимых технологий каждого отдела создается единый продукт. Технология производства дошла до наших дней, не изменившись ни в прошлом, ни в настоящем.

Проведение мастер-классов

По различным видам и направлениям традиционного ремесла по всей Японии проводятся мастер-классы. Демонстрация мастерства является одним из средств передачи накопленного практического опыта мастера ученикам через определённую последовательность действий. Он основан на методах, средствах и инструментах для работы по заранее продуманной программе действий, выполнение которых гарантирует результат качественного уровня. Регулярное самостоятельное повторение учеником этих действий в дальнейшем позволяет добиться достижения уровня мастерства учителя или расширить диапазон технических средств и практических навыков. Тем самым вместе с получением специальных знаний расширяется палитра творческих возможностей художника и дизайнера. Чтобы изучить процесс «изнутри», автор статьи неоднократно проходил мастер-классы в разных центрах ремесел, в том числе отдаленных от больших городов (Рис. 9). Это очень интересный эксперимент, который позволяет на собственном опыте понять сложность ремесла, познакомиться с работой мастера и понять некоторые тонкости технологического процесса. Кроме того, побывать в отдаленных районах, богатых уникальной культурой регионального ремесла.

Выводы

Традиционное ремесло:

1. Связано с изготовлением изделий из традиционных материалов и их обработкой: дерево, бумага, лак, бамбук, керамика и фарфор, металл, ткань и т. д. является фундаментом и стержнем дизайна.

2. Сохраняет, поддерживает и развивает особенности собственного этно-национального регионального характера.

3. Поддерживается правительством страны.

4. Создана система поддержки, в рамках которой Министерство экономики, торговли и промышленности определяет традиционные ремесла, соответствующие выработанным требованиям, основанным на Законе о содействии развитию традиционных ремесел (Закон от 1974 г.).

5. Закон о содействии развитию традиционных ремесел сформулировал следующие требования принадлежности к традиционному ремеслу и их классификации:

а) изделие должно быть предназначено в первую очередь для ежедневного использования;

б) большая часть производственного процесса создания изделия выполняется вручную;

в) произведено с использованием традиционных техник или методов;

г) используется традиционное сырье в качестве основных ингредиентов;

д) производство изделий осуществляется непрерывно на определенной территории региона;

6. В 1975 году была основана Ассоциация содействия развитию традиционных ремесленных производств. Помимо реализации различных программ по содействию местному производству, ассоциация проводит ряд мероприятий, направленных на повышение осведомленности общественности о традиционных ремесленных изделиях и расширение спроса в Японии и за рубежом.

7. В традиционном ремесле имеется множество ярких лидеров, признанных мировым сообществом. За выдающиеся заслуги на основе выработанных критериев им присваивается звание «Живое Национальное Сокровище». Оно присуждается с 1954 года по закону «Об охране культурных ценностей».

8. Изделия постоянно подвергаются экспертной оценке благодаря множеству выставок и конкурсов, проводящихся в стране.

Список литературы:

1. Гришелёва Л.Д. Формирование японской национальной культуры (конец XVI – начало XX века). - М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1986. - 286 с.

2. Такэси Ёкокава. Ниигата. Мураками-но сики // Четыре сезона Мураками. - Япония: Асахи Симбунся, 1997. - 136 p.

3.Toshiyuki Kita. Washi and Urushi. Reinterpretation of Tradition. Japan: Rikuyocha, 1999. - 128 p.

4. Traditional Crafts of Japan. The Association for the Promotion of Traditional Craft Industries. Japan. Tokyo: 2003. 72 p.

5. Traditional Crafts of Japan. General Incorporated Foundation The Association for the Promotion of Traditional Craft Industries. Japan, Tokyo: 2014. 81 p.

6. Japan Crafts Sourcebook. A Guide to Todays Traditional Handmade Objects. Introduction by Diane Durston. Kodansha International. Tokyo, New York, London: 1996. 207 p.

Н.В. ГАЛИМОВА
Кандидат культурологии, доцент, Северо-Кавказский государственный институт искусств

N.V. GALIMOVA
Candidate of cultural studies, associate professor of the North Caucasus state institute of arts

ТРАДИЦИОННЫЙ РЕМЕСЛЕННЫЙ ДИЗАЙН КАБАРДИНЦЕВ И БАЛКАРЦЕВ

TRADITIONAL HANDICRAFT DESIGN OF THE KABARDIN AND BALKAR PEOPLE

Предметы народного художественного творчества, являясь специфическим выразителем национальных культурных кодов, воспроизводят историко-культурные и символико-образные особенности традиционных ремесленных практик. Разработка вопросов, посвященных этнографии народных ремесленных практик кабардинцев и балкарцев, демонстрирующих особенности художественных традиций и стилистику знаково-семиотического формообразования, даёт возможность представить выразительные компоненты и уникальность художественного языка традиционного ремесленного дизайна кабардинцев и балкарцев.

The objects of folk art, being a specific expression of national cultural codes, reproduce the historical, cultural, and symbolic features of traditional craft practices. The study of the ethnography of the folk craft practices of the Kabardians and Balkars, which demonstrate the features of artistic traditions and the style of sign-semiotic form formation, allows us to present the expressive components and the uniqueness of the artistic language of the traditional craft design of the Kabardians and Balkars.

Ключевые слова: народный дизайн, символический образ, национальная художественная культура, ремесленные практики, кабардинцы и балкарцы.

Keywords: folk design, symbolic image, national artistic culture, craft practices, Kabardians and Balkars..

В настоящее время изучение традиционных народно-ремесленных практик, как одних из доминирующих форм визуальной художественной культуры, актуализируется и приобретает не только теоретическое, но и практическое значение. Вследствие повышения значимости визуальной культуры в целом, и традиционной в частности, правомерно выделить практику народного ремесленного дизайна как одного из значимых инструментов в социокультурной деятельности этносов. Кроме этого, актуальность темы также определяется возможностью поиска истоков образных систем традиционного дизайна, осмысления эволюционных процессов, их анализа как этнокультурной ценности, конкретизации методологических приемов и культурологических терминологий.

Сегодня понимание важности и актуальности осмысления, разных аспектов традиционных ремесленных практик потребовала обосновать их выразительные качества и художественное своеобразие, а также определить его взаимосвязь с современным дизайн-проектированием. В современном дизайне и народных художественных ремеслах, творческие, проектные и традиционные элементы тесно связаны. Необходимые изобразительные средства дизайнера и мастера народного ремесла имеют схожие выразительные черты. В обоих случаях их деятельность связана с проектированием и созданием гармонично-содержательного объекта. Иными словами, компоненты традиционной художественной культуры предлагается рассматривать как явления массовой проектной выразительности, которые по современным представлениям относятся к области дизайна.

В формировании современного модели дизайна большую роль сыграли труды У. Морриса, которые были направлены на сближение профессионального искусства и традиционных народных ремесел. Термин «дизайн» сегодня употребляется практически во всех областях социокультурной практики. В своей исследовательской работе Е.В. Черневич, рассматривая предметы традиционных народных ремесел, в качестве объектов дизайна отмечает: «Употребление понятия “дизайн” по отношению к отдаленному прошлому говорит о проекции на него современной точки зрения» [1, с. 9].

Язык традиционной художественной культуры обусловлен особым, этносоциальным восприятием мира, точнее сказать, «специфическим культурным кодом», при помощи которого осуществляется передача символико-смысловых компонентов в систему народной художественной этнографии [2, с. 207–209]. Эта точка зрения соотносится с мнениями многих ученых. В частности, немецкий исследователь Адольф Бастиан, классифицируя вопросы коммуникативной семиотики в традиционном народном творчестве, обусловил ранние орнаментально-графические знаки, как «связку символов» [3]. Язык традиционного народного творчества семиотичен и позволяет передавать смысловую парадигму графического символотворчества в качестве коммуникативной знаковой информации, усвоение которой «позволяет приблизиться к пониманию базовых социальных структур в их историческом развитии» [4, с. 5].

Рассматривая орнаментальные комплексы, используемые в традиционном ремесленном творчестве кабардинцев и балкарцев, необходимо зафиксировать, что графику узоров, возможно, разделить на два основных вида: растительные арабески и геометрический орнамент. Наиболее распространённым в традиционной орнаментальной символике кабардинцев и балкарцев является геометрический орнамент, который присутствует во многих областях социокультурных практик и отображает «мировоззренческие представления, ценностные ориентиры, обычаи, психологический склад <...> и видение мира» [5, с. 123]. Очевидно, что художественный язык традиционной ремесленной культуры необходимо рассматривать как универсальное средство передачи информации. Графические символы, применяемые в народном ремесленном творчестве кабардинцев и балкарцев, не отличаются большим разнообразием — это абстрактные геометрические знаки, напоминающие круг, квадрат, треугольник, крест, ромб. Но все же необходимо обозначить, что эти знаки представляют собой всю «совокупность изобразительно-выразительных средств и приёмов» для воплощения мировоззренческих и идейно-эстетических принципов в определенную художественную систему [6, с. 76–80].

Рассматривая в семиотической парадигме выразительный язык, бытующий в традиционном ремесленном дизайне кабардинцев и балкарцев, мы отмечаем его социально-культурную функциональность. Иначе говоря, изобразительный язык становится средством получения и трансляции всей традиционной этнографии народов: обычаев, ценностных ориентиров, мировоззренческих представлений, видения мира. Символико-графический язык, возникший в античный период, идентифицирует этнокультурные коды и проявляется в системе народного символотворчества в виде специфичных абстрактных знаков, зафиксированных в системе народного ремесленного дизайна: окружность — символизируя гармонию; линия — предполагая движение; треугольник — олицетворяя мудрость; квадрат — стабильность земного бытия.

По сведениям Х.Х. Биджиева, в традиционной семиотической культуре балкарцев особо почитаемым графическим знаком, который осуществляет функцию оберега, считается косой крест — «къынгъыр къач» [7, с. 174]. Ещё одним важнейшим элементом традиционной изобразительной культуры является графический знак «ромб», который у многих народов Северного Кавказа символизирует женское начало, материнство, плодородие. Этот графический символ чаще всего встречается в традиционном интерьере (внутреннем убранстве) балкарцев, являясь характерной композиционной особенностью войлочного ковроделия — «кийизов». Как известно, следуя каноническим правилам, эти символы располагают в центральной части ковра-кийиза, дополняя композиционное решение различными графическими знаками, бытующими в народном ремесленном творчестве балкарцев (лепестковый орнамент, крестообразные узоры, свастики и окружности и др.). Функции этих знакообразований сводятся к трансляции этнокультурных эстетических предпочтений, относя такого рода графические изображения к рационально-логической символике.

Традиционная художественная культура кабардинцев и балкарцев семиотична и устойчиво выступает «как совокупность знаков и символов», при помощи которых формируются уникальные системы народного творчества, транслирующие определенные этнографические «тексты» (золотошвейное и ювелирное искусство, оружейное дело, плетение циновок и др.) [8, с. 76–80]. В традиционной культуре кабардинцев наиболее известным традиционным промыслом стоит определить плетение циновок (ардженов). Анализируя символико-графическую стилистику циновок, историк Н.Г. Ловпаче указывает на свойственную геометризированному орнаменту адыго-черкесов «скупость изобразительных средств, строгость и лаконичность» [9, с. 38]. Лаконизм композиционного построения циновок был обусловлен самой техникой исполнения, где конструктивное решение могло быть только геометрическим или предельно геометризированным. Кабардинские циновки

(арджены) не только несли существенную символико-дизайнерскую нагрузку в украшении интерьера жилища, но и в связи с полифункциональностью применялись как орнаментально-декоративные предметы повседневного и обрядового быта.

Среди различных видов орнаментально-декоративного искусства у кабардинцев выделяется золотое и серебряное шитьё. Золотошвейным искусством в прошлом занимались все женщины Северного Кавказа, однако у кабардинцев оно издавна получило самое широкое распространение, как одно из ведущих отраслей изобразительного творчества народа. Золотой и серебряной вышивкой украшались костюмы, головные уборы, обувь, предметы быта и убранство коня.

Рассматривая графическую знаковую культуру ранних эпох, с позиций семиотики исследователи истории культуры не ограничивают возможности орнаментального творчества только украшательством, но и определяют ему роль символического изобразительного средства. Символы, применяемые в традиционном дизайне, разнообразны и существуют во всех структурах народной изобразительной культуры. В связи с этим, необходимо отметить, что знаково-символический язык античного искусства стал графической основой для возникновения письменности, изобразительного искусства, архитектуры, ремесленных практик, науки и иных сопредельных культур. По данному вопросу можно привести точку зрения В.П. Пожидаева, который в результате проведенного исследования архивных документов и полевых этнографических материалов предположил, что графическая стилистика кавказских тамгов совместно с сарматскими знаками Северного Причерноморья «положили начало глаголическому алфавиту древних славян» [10, с. 243].

Фокусируя внимание на социокультурной стороне тамгопользования, необходимо отметить, что знаки наследственного владения «тамга», имеющие четко выраженную символико-графическую стилистику, применяли для таврения лошадей, скота, размещали на домашней утвари, оружии, собственных перстневых печатях, вышивались на фамильных флагах, изображались на надмогильных стелах. Тамгообразные графические знаки относительно просты, чаще всего это геометрические символы: круг, крестообразный знак, двузубец, трезубец, угол, другие символы, напоминающие зодиакальные знаки [11, с. 66–73].

Символизм орнаментально-графических образов тамгов указывает о сохранении этнокультурных семиотических смыслов и идей, закрепленных историей народного художественного творчества. Как точно было подмечено В. Тэрнером, «великие религиозные символические формы, такие как крест, лотос, полумесяц, ковчег и т. п., сравнительно просты, хотя их значения составляют целые теологические системы» [12, с. 15]. В результате творческого моделирования эти символы приобретали порой весьма сложный и причудливый узор. Виртуозность мастера-дизайнера при создании тамги была обязательна: некоторые знаки различались друг от друга едва приметными элементами. Эта чрезвычайно многообразная каллиграфия в металле составляет особый пласт символико-графического дизайнерского искусства кабардинцев и балкарцев. Именно поэтому символический язык традиционного народного искусства до сих пор выступает в качестве феномена межкультурных цивилизационных взаимодействий, являясь кодовым информационным коммуникатором мировоззренческих и идейно-эмоциональных представлений народов.

Таким образом, применяя междисциплинарный подход для исследования, художественных феноменов, создаваемых посредством творческого языка народных мастеров, мы попытались выявить, эстетические приоритеты отдельных традиционных форм ремесленного дизайна кабардинцев и балкарцев. При анализе традиционных форм ремесленного творчества не предполагалось комплексного обоснования традиционных символотворческих дизайнерских процессов. В ходе проведённого исследования установлено, что художественное формообразование в традиционном ремесленном дизайне кабардинцев и балкарцев демонстрирует методы символической визуализации, превращая орнаментальный знак в символический образ. Из вышесказанного следует, что ремесленный дизайнерский язык позволяет транслировать этнокультурные коды в систему цивилизационного пространства, выступая коммуникатором семиотических представлений в долговременной культурной памяти.

Список литературы:

1. Черневич Е.В. Русский графический дизайн 1880–1917. - М.: Изд-во Внешсигма, 1997. - 158 с.

2. Лазутина Т.В. Символический мир орнаментального искусства / Теория и практика общественного развития; Т.В. Лазутина. - Краснодар: Издательский дом «ХОРС», 2015. - С. 207-209.

3. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири / С.В. Иванов. - Л: Изд-во Академии наук СССР, 1963. - 506 с.

4. Тажитдинова Г.Ф. Традиционная одежда как часть культуры повседневности башкир: автореф. дис. ... канд. культурологии. - Уфа, 2007. - С. 5.

5. Тен Ю.П. Культурология и межкультурная коммуникация / Ю.П. Тен. - Ростов н/Д.: Феникс, 2007. - С. 123.

6. Шемякина М.К. Сборники конференций НИЦ Социосфера / М.К. Шемякина. - ООО Научно-издательский центр «Социосфера», 2011. - № 9. - С. 76-80.

7. Биджиев Х.Х. Тюрки Северного Кавказа. - Черкесск, 1993. - С. 174.

8. Ловпаче Н.Г. Этническая история Западной Черкесии [с 6-го тысячелетия до н. э. по XIX в.] / Н.Г. Ловпаче. - Майкоп: Адыг. гос. ун-т, 1997. - С. 38.

9. Пожидаев В.П. Кабардино-Черкесская тамга и кавказский орнамент / В.П. Пожидаев; Ученые записки КБНИИ, том IV. - Нальчик, 1948. - С. 243.

10. Галимова Н.В. Фамильная тамга как социокультурный графический символ / Н.В. Галимова // Культура и искусство. - 2021. - № 4. - С. 66-73.

11. Тэрнер В. Символ и ритуал / В. Тэрнер. - М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. - С. 15.

Ф.Ю. КАНОКОВА
Доктор искусствоведения, профессор кафедры архитектуры и дизайна, Кабардино-Балкарский государственный университет им. Х.М. Бербекова

F.YU. KANOKOVA
Doctor of Art History, professor of the department of architecture and design Kabardino-Balkarian state university named after H.M. Berbekov

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС «ТРАДИЦИОННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА: ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ НАРОДНОГО ИСКУССТВА»

INTERNATIONAL CONGRESS «TRADITIONAL ART CULTURE: FUNDAMENTAL RESEARCH OF FOLK ART»

В статье рассматриваются народные художественные промыслы Кабардино-Балкарии. Выявляются ключевые вызовы и угрозы, стоящие перед народными художественными промыслами в условиях глобализации, рассматриваются инновационные подходы к их сохранению, развитию и интеграции в современную культурную и экономическую жизнь региона. Проводится анализ современных моделей и практик возрождения культурного наследия народных художественных промыслов Кабардино-Балкарии, выстраиваются пути их дальнейшего развития.

The article examines the folk arts and crafts of Kabardino-Balkaria. It identifies the key challenges and threats faced by folk arts and crafts in the context of globalization, and explores innovative approaches to their preservation, development, and integration into the modern cultural and economic life of the region. The article analyzes current models and practices for the revival of the cultural heritage of Kabardino-Balkaria's folk arts and crafts and outlines pathways for their further development.

Ключевые слова: народные художественные промыслы, культурное наследие, Кабардино-Балкария, возрождение, современные модели, Республиканский центр народных художественных промыслов КБР, народный мастер.

Keywords: folk arts and crafts, cultural heritage, Kabardino-Balkaria, revival, modern models, Republican Center of folk arts and crafts of KBR, folk master.

«Народные художественные промыслы (НХП) — важнейшая часть народного искусства России, в которой наиболее полно проявилась культура и национальный характер народов (народностей) Российской Федерации» [1, с. 3]. Они формировались на протяжении веков, отражая мировоззрение, эстетические идеалы, технологические навыки и социально-экономический уклад общества, являясь живыми свидетельствами истории, уникальными кодами этнической идентичности и неотъемлемой частью культурного наследия любого народа.

Кабардино-Балкарская Республика как полиэтничный регион Северного Кавказа обладает богатейшим арсеналом народных художественных промыслов, воплощающих самобытные традиции кабардинцев и балкарцев. Художественная обработка камня, металлов, кости, рога, дерева и других растительных материалов, производство ювелирных изделий, золотое шитье, художественное ручное ткачество, вязание, ковроткачество, ковроделие, художественная обработка кожи — каждый вид промысла несет в себе глубокий смысл и высокую художественную ценность.

Современные процессы глобализации, массовое производство и изменение потребительских предпочтений привели к тому, что многие традиционные промыслы оказались под угрозой





Рис. 1. Трехдольный кинжал. Подростковый и детский. Мастерская «Возрождение». Работа народных мастеров России Салима и Заура Лакуновых (фотография со страницы мастера на официальном сайте РЦНХП КБР)

Рис. 2. Карачаево-балкарский нож «бичак». Работа народного мастера России Хамзата Бачиева (фотография со страницы мастера на официальном сайте РЦНХП КБР)

исчезновения. Утрата преемственности поколений, низкий престиж ручного труда, сложности с выходом на рынок и конкуренция с дешевой продукцией стали серьезными вызовами. В этом контексте возрождение и устойчивое развитие народных художественных промыслов становится стратегической задачей, направленной не только на сохранение уникального культурного наследия, но и на развитие региональной экономики, туризма и формирование национальной идентичности. Актуальным и необходимым становится системное осмысление и разработка эффективных моделей возрождения народных художественных промыслов Кабардино-Балкарии, учитывающих уникальную специфику региона. Анализ успешных практик и выявление действенных стратегий позволит перейти от фрагментарных усилий к комплексному подходу в сохранении этого бесценного достояния.

Таким образом, выявление, систематизация и анализ современных моделей возрождения культурного наследия народных художественных промыслов Кабардино-Балкарии на основе реализованных инициатив и практик, а также выстраивание путей их дальнейшего развития, является целью настоящего исследования.

Исходя из цели исследования, поставлены следующие задачи:

1. Дать краткую характеристику основным видам и особенностям народных художественных промыслов кабардинцев и балкарцев, представляющих наибольший потенциал для возрождения. Идентифицировать основные вызовы и проблемы, с которыми сталкиваются народные художественные промыслы Кабардино-Балкарии в современных условиях.

2. Классифицировать современные модели возрождения народных художественных промыслов, реализуемые в Кабардино-Балкарии и имеющие потенциал для применения (образовательные, производственно-экономические, маркетинговые, инновационно-интеграционные).

3. Провести анализ конкретных примеров проектов и инициатив по возрождению народных художественных промыслов в Кабардино-Балкарии, оценить их эффективность и перспективы.

4. Разработать комплексные рекомендации по совершенствованию государственной поддержки и общественной активности в сфере народных художественных промыслов Кабардино-Балкарии.

Необходимо отметить, что настоящее исследование направлено на разработку классификации современных моделей возрождения народных художественных промыслов применительно к Кабардино-Балкарии, с акцентом на анализ конкретных примеров их реализации. Впервые проводится системный анализ взаимосвязи между избранной моделью возрождения, ее эффективностью и формированием устойчивого будущего для традиционных промыслов региона.

Междисциплинарный характер исследования сочетает в себе методы и подходы культурологии, искусствоведения, социологии и экономики, использование которых позволяет решить поставленные задачи и достичь результаты.

В процессе изучения и анализа источниковой базы по народным художественным промыслам Кабардино-Балкарии выявлены виды народных художественных промыслов, традиционно бытовавшие у кабардинцев и балкарцев, из которых выделены и охарактеризованы те виды, которые представляют наибольший потенциал для развития.

С древнейших времен у кабардинцев и балкарцев существовали ремесла, связанные с художественной обработкой металла — кузнечное дело, изготовление медно-чеканной посуды и утвари, оружейное и ювелирное дело. «Среди изделий местных кузнецов встречались изделия из железа — щипцы для очага, совки для угля, вертела, вилки для вынимания мяса из котла, отличавшиеся удобством и красотой. Мастерства достигли кузнецы и в изготовлении довольно сложных по рисунку тавр для таврения лошадей и скота. Более интересны подвесные светцы для лучины, украшенные коваными головками козлов, баранов, реже оленей. Такая работа требовала большого умения и времени, поэтому светцы ценились высоко и имелись в домах зажиточных балкарцев», — отмечает Г.Х. Мамбетов [7, с. 313].

Кроме предметов «мирного характера», мастера специализировались на производстве оружия. При этом оружейник должен был иметь навыки кузнеца, слесаря и ювелира. Если говорить о кабардинских оружейниках, то они, главным образом, удовлетворяли потребности внутреннего рынка, но и на продажу шла часть производимого оружия. В годы Русско-Кавказской войны кабардинское оружие высоко ценилось терскими и кубанскими казаками, офицерами Кавказской армии, но после ее завершения оружейное производство в Кабарде практически сходит на нет.

В статье «Ювелирные и оружейные промыслы Нальчикского округа (вторая половина XIX–XX вв.)» Т.А. Дзуганов пишет: «Кабарда и Балкария лишаются последних кустарей — оружейников, вынужденных оставить свое ремесло и взяться за мотыгу. Преодолеть эту социально-экономическую травму местные мастера так и не смогут. Впоследствии, вплоть до начала XX века, все документально зафиксированные кабардинские оружейники, кузнецы, седельщики и проч., наряду с занятием ремеслом, продолжали активно вести сельское хозяйство» [4, с. 51]. После того как кремневые ружья и пистолеты утратили свое прежнее значение, перестали бытовать и такие боевые принадлежности, как газыри, сальницы, натруски, отвертки, шила, пороховницы. По данным краеведа Г.А. Вертепова: «Производство холодного оружия — шашек и кинжалов также падает количественно и качественно. Соответственно падает спрос и на отделку и оправу их в серебро... Спад спроса на оружие открыл для народных мастеров новую нишу, связанную с изготовлением ювелирных украшений — женских нагрудников, поясов, подвесок и т. д. С

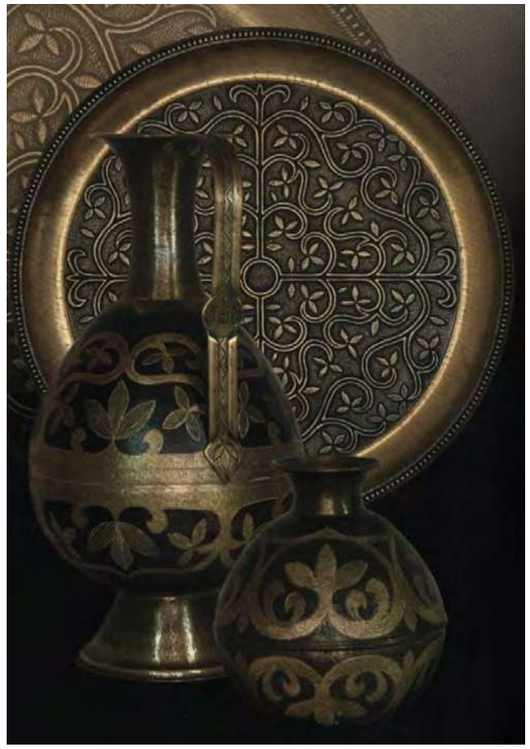




Рис. 3. Блюдо, кувшин и ваза. Работа народного мастера России Александра Пазова (фотография со страницы мастера на официальном сайте РЦНХП КБР).

Рис. 4. Ритуальная чаша. Работа народного мастера России Валерия Тубаева (фотография со страницы мастера на официальном сайте РЦНХП КБР)

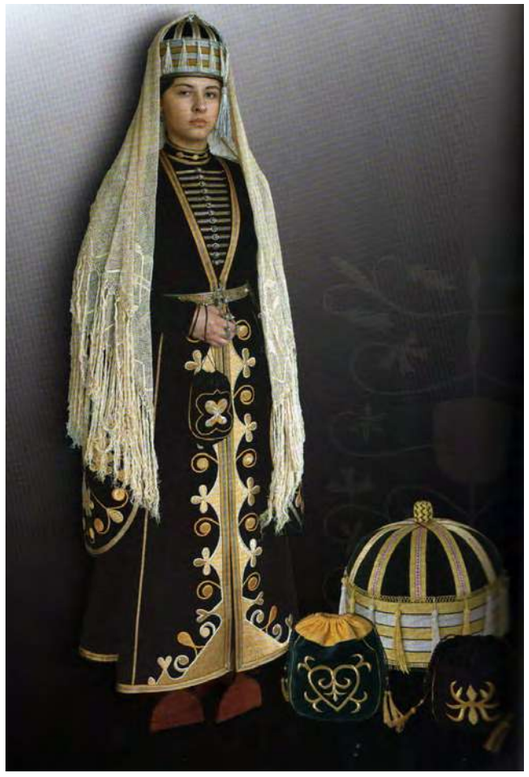


Рис. 5. Кабардинский праздничный костюм девушки из знатной семьи. Работа мастера золотого шитья и изготовления национального костюма Вячеслава Мастафова (фотография со страницы мастера на официальном сайте РЦНХП КБР)

развитием курортного дела спрос на продукцию местных оружейников и ювелиров растет... К 1893 году в Нальчикском округе имелось уже 129 кузнецов... во всей Терской области официально насчитывалось серебряков — 251 и оружейников — 216» [3, с. 7–9, 24].

В архивных записях встречаем, что «в 1911 году по округу было официально зарегистрировано 23 мастерские, 2 магазина и 1 часовщик... Мастерские оружейников находились в селениях Бабуково, Коново, Коголкино, Мисостово и др. В Кайсын-Анзорово, Генделене и Урусбиевском обществе имелось по две мастерских» [9]. В начале XX века местные кустарные промыслы начали выпускать новую продукцию, отличительной чертой которой являлось «высокое искусство в чернении серебром и огневом золочении изделий, в новых рыночных условиях нашло своего потребителя... Кабардинцы и балкарцы не только сохранили свои традиционные народные промыслы, связанные с оружейным и ювелирным делом, но и смогли успешно встроиться в новые экономические реалии» [4, с. 54].

Сегодня народные художественные промыслы, связанные с изготовлением оружия и ювелирных изделий, продолжают активно развиваться. В республике работают кабардинские и балкарские мастера, в изделиях которых ярко проявляются самобытные народные традиции. В качестве примера можно привести работы кабардинских оружейников, ювелиров, сохраняющих семейные традиции ювелирного и оружейного дела — народных мастеров России Салима и Заура Лакуновых (рис. 1), членов Союза художников России, членов Гильдии мастеров-оружейников Залима и Аслана Тумовых. Среди балкарских ювелиров, оружейников и кузнецов можно выделить имена народных мастеров России Хамзата Бачиева и Рашида Курданова (рис. 2).

Помимо оружия и ювелирных украшений, большим спросом пользовались и медно-чеканные изделия адыгских мастеров: посуда, водоносы и кумганы, которые были связаны с важной функцией снабжения хозяйства и домочадцев водой, их формы, фрагменты орнамента указывают на элементы почитания водной субстанции и женского начала в мироощущении адыгов. Сегодня этот вид промысла существует только благодаря единственному в Кабардино-Балкарии народному мастеру России по холодной ковке Александру Пазову. Его работы — блюда, подносы, чаши, кувшины, гогоны, выполненные из латуни и бронзы, соответствуют строгим адыгским канонам и имеют высокую художественную ценность (рис. 3).

Одним из распространенных видов народных художественных промыслов как у кабардинцев, так и у балкарцев была художественная обработка дерева. «Из дерева изготовляли предметы женского труда (гребни для расчесывания шерсти, катушки для ниток), спинки деревянных диванов и кроватей, кресла для старших, музыкальные инструменты и деревянную посуду (чашки, блюда, ведра и т. д.), все предметы украшались несложной резьбой, носившей геометрический характер», — отмечает Г.Х. Мамбетов [7, с. 312]. Региональная специфика и этномаркирующие признаки были присущи таким изделиям из дерева, как столики-треноги, чаши, люльки, игрушки, сундуки. К примеру, у балкарцев, с особой изысканностью вырезали «гостевые» чаши. Искусствовед А.Я. Кузнецова отмечает, что «сосуды, предназначавшиеся обычно для гостей, заказывали специальным мастерам. “Гостевые” чаши очень ценились, их передавали из поколения в поколение... чаши вырезали вместе с декоративной подставкой из одного куска дерева. Такая подставка... как бы служила завершением фигуры животных, изображенных на ручках сосуда. Ручки “гостевых” чаш выполняли в виде голов козлов, баранов, стилизованных рогов горного козла» [6, с. 46]. Сегодня художественной обработкой дерева занимаются народные мастера России Аслан Урусов, Владимир Мокаев, Аскер Маглуев, а также семья Тубаевых: народный мастер России Валерий Тубаев, его супруга Фатима Тубаева и сын Мурат Тубаев, член Союза художников России. Изделия мастеров отличаются ярким этническим колоритом и использованием традиционных техник (рис. 4).

Еще одним растительным материалом, из которого изготовляли изделия народных художественных промыслов — циновки «арджэн», являлся рогоз. Циновки плели на специальном станке, орнаментальными мотивами служили геометрические узоры. По мнению специалистов Российского этнографического музея, «по технике изготовления они могут быть сопоставимы с безворсовыми коврами приема зили сумах, где узор выполняют нити дополнительного утка при отсутствии, ставшего ненужным основного утка. Их изготовление является результатом создания адыгами самостоятельного типа изделия коврового типа... Изготовление циновок продолжалось до недавнего времени, перемещаясь отчасти в сферу профессионального декоративного искусства» [8, с. 30].

Среди современных мастеров по изготовлению циновки можно выделить семью Мазлоевых: народного мастера России Фатиму Мазлоеву и ее сына, члена-корреспондента Российской академии художеств, члена Союза художников России Руслана Мазлоева, который не только сохранил технологию изготовления циновки, но и переместил этот вид народного художественного промысла в сферу профессионального декоративного искусства, преобразовав традиционную для адыгов форму циновки в объемные и плоскостные арт-объекты разных пластических решений.

Если вышеперечисленные народные художественные промыслы в основном производились в рамках одной семьи или мастерской, то изготовление войлока имело больше коллективный характер. Изготовлением войлока занимались женщины, в основном балкарки. Всем технологическим процессом руководила наиболее опытная мастерица, которая также брала на себя решение художественных задач будущего изделия. К процессу валяния войлока, помимо опытных мастериц, привлекали и девочек-подростков. Как указывает А.Я. Кузнецова, «преемственность народных традиций была единственной школой обучения мастерству» [6, с. 62].

Убалкарцеввойлочныеизделияудовлетворяли не только бытовые, но и эстетические потребности. Из войлока изготовляли ковры «кийизы» трех типов: «ала кийиз», «жыйгыч кийиз» и «бичилген кийиз», одеяла, молитвенные коврики, подстилки и т. д. Орнаментальное оформление войлоков зависело от территориальных особенностей и имело свои локальные отличия. Войлочное производство бытовало у балкарцев вплоть до середины XX века, пока на смену традиционным изделиям не пришли изделия фабричного производства, но и это не помешало народным мастерицам сохранить секреты древнего промысла.

По данным, собранным Г.Д. Базиевой, можно отметить, что «в начале 90-х годов XX века в селении Верхний Баксан при Доме культуры была создана творческая лаборатория по изготовлению традиционных войлочных ковров типа “ала кийиз”. Работы мастериц лаборатории Х. Теммоевой, А. Теммоевой, Х. Курдановой, Ж. Узденовой экспонировались на выставке “Моя Балкария” (1994 г.), посвященной 50-летию депортации балкарцев. Несколько работ Л. Теммоевой находятся в Санкт-Петербургском этнографическом музее. В настоящий период в Доме культуры села Верхний Баксан на базе творческойлабораториисоздан«Центрнациональных ремесел и промыслов», специализирующийся на изготовлении войлочных изделий, а также изделий из шерсти» [2, с. 428]. Из народных мастеров России народные художественные промыслы, связанные с войлочным производством, возрождают Къанидат Цраева и Дина Мокаева-Текуева.

Если изготовлением войлока в основном занимались балкарские мастерицы, то золотошвейный промысел получил широкое развитие у кабардинских мастериц. О качестве их золотошвейных изделий писали путешественники и исследователи Кавказа. «Золотым шитьем адыгэ идэ, дыщэ идэ (адыг. адыгэ ид, дыщъэ ид) адыги называют все способы вышивки, плетения басонных изделий и ручного ткачества с использованием золотых, серебряных и шелковых нитей. Объединение отдельных, самостоятельных видов рукоделия — вышивки, плетения и ручного ткачества — в единый комплекс закономерно: все приемы украшения одежды и тканей золотыми и серебряными нитями у адыгов тесно переплетены и взаимосвязаны», — отмечает в своей работе М.М. Иванокова [5, с. 11]. Искусство золотого шитья в своем традиционном виде бытует и в современности. Мастер золотого шитья и изготовления национального костюма Вячеслав Мастафов (рис. 5), народные мастера России, золотошвеи Джульетта Шетова, Маринетта Дагирова, Анета Кишева-Мамбетова, Агнеса Тхагалегова бережно хранят секреты этого древнего мастерства. Они владеют всеми видами вышивки, ручного ткачества, узорного плетения и изготовления басонных изделий. Свои знания мастера передают подрастающему поколению, проводят выставки, мастер-классы, ведут занятия в Городском центре эстетического воспитания детей им. Казаноко Жабаги.

Анализ рассмотренных выше народных художественных промыслов Кабардино-Балкарии раскрыл их традиционные особенности и показал современное состояние, которое, в свою очередь, говорит о необходимости дальнейшей эволюции. Для этого можно рассмотреть несколько моделей, отражающих успешные практики и выстраивающих траекторию их дальнейшего развития.

Первая модель — образовательно-просветительская. Она фокусируется на передаче знаний и навыков новым поколениям, а также на повышении осведомленности общества о ценности народных художественных промыслов. Сегодня эта модель работает в нескольких направлениях. В первую очередь, это выстраивание институции в сфере образования — в школах введены отдельные факультативы и кружки по народным художественным промыслам и ремеслам, в городских и сельских учреждениях дополнительного образования проводятся занятия по ювелирному и медно-чеканному искусству, резьбе по дереву, плетению из рогоза, золотому шитью и войлоковалянию. В Нальчикском колледже легкой текстильной промышленности реализуются программы по специальностям «Ювелир» и «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы (по видам)». В Кабардино-Балкарском государственном университете им. Х.М. Бербекова до 2024 года реализовывалась программа по направлению подготовки «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» по двум профилям — «художественная вышивка» и «художественный металл»; открыта аспирантура по программе «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура». Регулярно проводятся мастер-классы и выставки.

Следующее направление — это открытие этнографических центров и музеев. В Нальчике функционирует и взаимодействует с народными мастерами Национальный музей КБР, также активную работу проводят районные краеведческие музеи, где организуются выставки, лекции, мастер-классы. В целях развития народного художественного творчества в 2001 году в городе Нальчике был открыт Республиканский центр народных художественных промыслов и ремесел. За 25 лет общая площадь центра увеличилась с 36 до 16 000 м2. Открыт выставочный зал. Регулярно проводятся выставки, в том числе выставки-продажи. На базе учреждения создано 11 творческих мастерских, закуплено современное оборудование, составлен реестр мастеров. Методисты центра совместно с мастерами разрабатывают методические пособия по изготовлению традиционной мебели, одежды, вооружения, ювелирных украшений, аксессуаров к костюму, музыкальных инструментов, войлочных ковров. По итогам года Республиканский центр народных промыслов и ремесел КБР занял второе место в Российской Федерации. Все данные по его работе отражены на официальном сайте в сети «Интернет» (1).

Вторая модель — производственно-экономическая и кооперативная. Она направлена на создание устойчивых экономических структур, способных производить и реализовывать продукцию народных художественных промыслов, обеспечивая мастерам достойный доход.

Одним из направлений этой модели являются семейные и частные мастерские. Многие мастера работают индивидуально или в рамках небольших семейных предприятий, специализирующихся на одном или нескольких видах промыслов, например, мастера по войлочным изделиям, ювелиры-серебряники, золотошвеи. Они часто используют смешанный подход: часть работы по традиционной технологии, часть с применением современных инструментов для повышения производительности. Еще одним направлением выступают ассоциации, объединения и кооперативы мастеров. Попытки объединения мастеров направлены на централизацию закупок сырья, совместный маркетинг и участие в выставках. В качестве примера можно привести созданное в сентябре 2025 года «Сообщество мастеров золотошвейного искусства», основной целью которого является возрождение и популяризация традиционного художественного промысла.

Третья модель — маркетинговая и туристическая. Она ориентирована на продвижение продукции народных художественных промыслов на рынок, создание брендов и интеграцию ремесел в туристическую индустрию. Эта модель имеет три направления. Первое связано с участием в выставках и ярмарках. Мастера Кабардино-Балкарии регулярно участвуют в региональных и федеральных выставках, а также сами выступают как организаторы выставок. Регулярно проводятся выставки в Национальном музее КБР и в выставочном зале Республиканского центра народных промыслов и ремесел.

Второе направление связано с разработкой сувенирной продукции и адаптацией традиционных орнаментов и форм для производства современных сувениров (магниты, брелки, небольшие панно, стилизованные украшения) для туристов. С туризмом связано также и третье направление — развитие этнографического туризма, которое заключается в создании мастерских под открытым небом или ремесленных маршрутов. В некоторых селах уже практикуются мастер-классы для туристов по изготовлению войлока, гончарных изделий или элементов золотошвейного искусства. По поручению руководства Кабардино-Балкарии разработаны проекты современных этноцентров — на 1500 м2 в Нальчике и 500 м2 в Приэльбрусье.

Четвертая модель — инновационно-интеграционная. Она предполагает творческое переосмысление традиций, интеграцию народных художественных промыслов в современный дизайн и культурную среду. Модель ориентирована на использование этнических мотивов в одежде, аксессуарах и интерьере. Сегодня данная модель работает в виде современных изделий, содержащих народный орнамент, сочетающих в себе традиционные и современные техники. Это могут быть декоративные панно, ковры, абажуры, одежда, ювелирные украшения и многое другое. В качестве примера можно привести работу модельера Мадины Хацуковой и «Арт-центра Мадины Саральп», чья деятельность направлена как на сохранение традиционного адыгского женского костюма, так и на его адаптацию к запросам современного потребителя.

Рассмотрев модели возрождения народных художественных промыслов Кабардино-Балкарии, необходимо обозначить проблемы и вызовы, решение которых поможет в деле сохранения, развития и популяризации культурного наследия кабардинцев и балкарцев:

— кадровый вопрос — заключается в потребности системной подготовки квалифицированных мастеров. Необходимо возобновить набор студентов по направлению подготовки «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» в Кабардино-Балкарском государственном университете им. Х.М. Бербекова, открыть Колледж народных художественных промыслов и ремесел, обеспечить студентов бюджетными местами. Необходимо повышать квалификацию мастеров, налаживать взаимодействие с соседними регионами. Сегодня из трехсот мастеров народных художественных промыслов Кабардино-Балкарии только 18 имеют звание народного мастера России;

— сырьевая база — высокая стоимость сырья делает его недоступным для многих мастеров, в связи с этим предлагается разработать программу по обеспечению мастеров необходимым сырьем. В свою очередь, мастера должны проявить инициативу при формировании подарочного фонда Кабардино-Балкарии;

— законодательная база — заключается в совершенствовании региональных законов, защищающих НХП и поддерживающих мастеров;

— финансирование — среди мастеров остро стоит проблема нехватки мастерских и оборудования. Решение проблемы видится в выделении помещений, привлечении инвестиций, грантов, развитии государственно-частного партнерства;

— интеллектуальная собственность — необходимость защиты авторских прав мастеров от плагиата и некачественных подделок. В этом направлении ведется активная работа. Мастера закрепляют авторские права на изделия, регистрируют свои бренды, получают патенты.

Таким образом, выявленные модели возрождения народных художественных промыслов Кабардино-Балкарии демонстрируют, что успех достигается при комплексном подходе, сочетающем образовательную, производственную, маркетинговую и инновационную деятельность. Каждый пример подтверждает, что для устойчивого развития народных художественных промыслов недостаточно просто сохранять традиции, необходимо активно адаптировать их к современным реалиям, создавая новые рыночные ниши и актуальные формы.

Особое значение имеет государственная поддержка, которая проявляется не только в прямом финансировании, но и в создании благоприятной среды для развития народных художественных промыслов через законодательство, образовательные программы и культурные инициативы. При этом важную роль играет инициатива самих мастеров и общественности.

Интеграция народных художественных промыслов в туристическую индустрию и современный дизайн (этнодизайн) является одним из наиболее перспективных направлений. Она позволяет не только монетизировать труд мастеров, но и популяризировать культурное наследие, формируя уникальный имидж Кабардино-Балкарии как региона с богатыми традиция.

Дальнейшие усилия должны быть направлены на масштабирование успешных практик, преодоление кадровых и сырьевых проблем, а также на более глубокую интеграцию народных художественных промыслов в экономическую и культурную жизнь региона, обеспечивая им устойчивое развитие и признание на федеральном и международном уровнях.

Примечания:

1. Республиканский Центр народных художественных промыслов КБР (РЦНХП КБР). Официальный сайт. - URL: https://promysly-kbr.ru/kontakty (дата обращения: 18.11.2025).

Список литературы:

1. Астраханцева Т.Л. Десять «заповедей» народных художественных промыслов: основные термины и понятия (на основе научных трудов академика М.А. Некрасовой). - Павловский Посад: типография ООО «Компания Демос», 2025. - 15 с.

2. Базиева Г.Д. Традиционное искусство народов Кабардино-Балкарии: история и современная практика // Электронный журнал «Кавказология». - 2024. - № 3. - С. 421-431. - DOI: 10.31143/2542-212X-2024-3-421-431. EDN: TYILUJ.

3. Вертепов Г.А. Очерки кустарных промыслов в Терской области // Терский сборник. - Владикавказ, 1897. Вып. 4. - С. 1-35.

4. Дзуганов Т.А. Ювелирные и оружейные промыслы Нальчикского округа (вторая половина XIX-XX вв.) // Вестник Кабардино-Балкарского института гуманитарных исследований. - Нальчик, 2020. Вып. 4-1 (47). - С. 49-56. - DOI: 10.31007/2306-5826-2020-4-1-47-49-55.

5. Иванокова М.М. Адыгэ идэ. Золотое шитьё черкесов. - Нальчик: Изд-во М. и В. Котляровых (Полиграфсервис и Т), 2018. - 472 с.

6. Кузнецова А.Я. Народное искусство карачаевцев и балкарцев. - Нальчик: Эльбрус, 1982. - 176 с.

7. Мамбетов Г.Х. Традиционная культура кабардинцев и балкарцев. - Нальчик: Эльбрус, 2011. - 349 с.

8. Предметы культуры адыгов в собрании Российского этнографического музея: Каталог / Под ред. О.А. Федосеенко. - Санкт-Петербург: АО «Славия», 2016. - 267 с.

9. Управление Центрального Государственного архива Архивной службы Кабардино-Балкарской Республики. Ф. И-6. Оп. 1. Д. 602. - Л. 31.

.

В.Б. КОШАЕВ
Доктор искусствоведения, профессор, МГУ имени М.В. Ломоносова, РГХПУ им. С.Г.Строганова, почетный член РАХ

V.B. KOSHAYEV
Doctor of Art History, Professor of the Lomonosov Moscow State University and Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Honorary Member of the Russian Academy of Arts

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС «ТРАДИЦИОННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА: ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ НАРОДНОГО ИСКУССТВА»

INTERNATIONAL CONGRESS «TRADITIONAL ART CULTURE: FUNDAMENTAL RESEARCH OF FOLK ART»

В статье народные художественные промыслы рассматриваются с позиции исторической перспективы российской культуры, рыночных отношений, семейных традиций и национальных культурных ценностей. Анализируется принятая в теме или иные периоды истории терминология и взаимосвязи с терминами художественная промышленность, кустарная промышленность, местные промыслы, выстраивается система оценки народного искусства с позиции искусствознания.

The article examines folk art crafts from the perspective of the historical perspective of Russian culture, market relations, family traditions, and national cultural values. The article analyzes the terminology used in different periods of history and its relationship to the terms art industry, handicraft industry, and local crafts. It also establishes a system for evaluating folk art from the perspective of art history.

Ключевые слова: художественная промышленность, народные художественные промыслы, народное творчество, искусствознание.
Keywords: art industry, folk art crafts, folk art, art history.

Термин «промысел» изначально означал мелкое ремесленное производство от создания вещей для внутрисемейного употребления, до определенных товарных объемов для рынка, что давало средства к существованию. Промыслы укрепились, когда в 20-е годы советская власть весьма разумно отнеслось к популярности русского искусства за рубежом — изделия промыслов были одной из статей дохода советского государства, причем в золотом активе. Из этого выросла художественная промышленность во второй половине XX века, которая управлялась министерствами местной промышленности. Научные основания сферы закладывались еще во второй половине XIX века и нашли отражение в «Трудах комиссии по изучению кустарных промыслов России» (с 1879 по 1887 год). Всего было выпущено 16 выпусков этого центрального издания, описывающего кустарную промышленность и местные промыслы Российской империи. Местом издания был Санкт-Петербург в типографии В. Киршбаума.

Например, на сегодня в Вятской земле описано 90 видов промыслов.

Но это одна сторона вопроса.

Другая связана с тем, что промыслы исторически несут память о родовых источниках этносов (народов) и нации (как государствообразующего начала) в суверенном значении отечественной культуры. Это стало внутренним фактором идеи равенства народов СССР — все знают ансамбли Моисеева, Александрова, Покровского и многих других, как, например, «Бурановские бабушки» из Удмуртии и т. д., а также «Фабрики художественных товаров», продукция которых, несмотря на то, что себестоимость была дороже, она поддерживалась как национальная память об истоках Красоты и Образа Мира в сознании народов многонациональной России. Раскрытию этой стороны промыслов первоначально служил «Кустарный музей», а в 20-е годы XX века при Историческом музее был создан Отдел по изучению крестьянского искусства, или Кустарный отдел, который занимался народным искусством. Отделом руководил Василий Сергеевич Воронов.

В 1921 году Москве в Историческом музее была открыта огромная по размерам и высокому художественному достоинству выставка изделий крестьянского искусства, посвященная исключительно народному творчеству. Она впервые показала уникальные произведения мастеров русской деревни XVII–XIX веков. Василий Сергеевич Воронов, руководитель Отдела по изучению крестьянского искусства, показал себя как блестящий организатор и экспозиционер выставки и одновременно основоположник отечественной науки о народном изобразительном искусстве. Материалы выставки были положены в основу книги «Крестьянское искусство», изданной в 1924 году. Здесь автор описал все основные виды крестьянского искусства: резьбу и роспись по дереву, вышивку и ткачество, керамику, металл, набойку, игрушку.

Воронов Василий Сергеевич системно обозначил художественные направления в крестьянском искусстве, их стилистические особенности, а также предложил классификацию — по материалу и технике обработки, что сопровождалось весьма тонкими художественными характеристиками образов народного костюма. Фактически ученый стал основателем науки о народном искусстве в Советской Стране. Т.Д. Зубова в выводах своего труда, посвященного анализу творческого наследия В.С. Воронова, А.И. Некрасова, А.В. Бакушинского, указывает, что по существу эти ученые определили границы предмета исследования, задачи и методику его изучения, основную проблематику народной художественной культуры.

Народные промыслы — термин XX века, но он был дополнен определением «художественные», когда развитие страны пошло по пути индустриализации. Тема народного сегодня все также актуальна, поскольку она удивительна по глубине и разнообразию художественных достижений народов России, говорящих на почти трехстах языках. Интуитивно основная часть людей не забыла связанную с архетипами родовой культуры пуповину своей истории, которой специалист видит завораживающую красоту изобразительных и пластических фигур, удивительных по глубине истории и пластических достоинств, которые нужно продолжать изучать.

Начиная с 70-х годов XX века в связи с интенсивным развитием системы послевузовского образования формируется направление «искусствоведение», и по народному искусству осуществлен определенный научный задел в виде кандидатских и докторских диссертаций. Подготовкой специалистов высшего звена заняты разные институции, НИИХП, НИИ ИИ РАХ, но нельзя не отметить ведущую роль в этом процессе Московского высшего



Комиссия по исследованию кустарной промышленности. Труды Комиссии по исследованию кустарной промышленности в России. Вып. 1-16. - Санкт-Петербург, 1879-1887. - Источник электронной копии: ПБ. Вып. 4. - № 2. тип. В. Киршбаума, 1880. - [284]

художественно-промышленного училища — МВХПУ (б. Строгановское), ныне это Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова. Прежде всего, в силу технико-технологической оснащенности образовательного процесса.

Но сегодня предстоит много работы, поскольку народное искусство как мыслевдохновенная историческая память и его «материальный носитель» — «промысловая вещь» связана с самоопределением родового человека в общественном пространстве и в художественной истории и образы народного искусства — это шахты родовых представлений человека о себе и своем отечестве и культурно-архетипических формулах истории.

Что важно сегодня.

- На поверхности лежит вопрос государственной поддержки и регулирования сферой НХП и его надо решать в первую очередь.

- Но для этого важно создать научные основания феномена НХП как материального носителя мировоззренческой модели народов России. И в глубине вещи важно оформить социализирующую функцию народной культуры и искусства, как одного из культурных архетипов нации.

Поэтому.

Стоит проблема, которую важно обозначить как научное направление «Народоискусствознание», которое способно, во-первых, провести аналитику по вопросам достижений в истории промыслового фактора и особенностей трансформации образной системы в отечественном искусствознании, так как в конце XX — начале XXI века возникла острая потребность приведения собранных материалов в единую систему. Это отвечает новым потребностям отечественной культуры в понимании художественной сути современной жизни, решении вопросов содержания креативных индустрий и связанных с ними сфер дизайна, социокультурных практик, ориентированных на работу с разными группами населения, в образовании и просвещении сообщества, а также создания равновесного содержания, с одной стороны, промыслов в производственно-технологическом секторе и социокультурном, соответственно сфере правовых проблем, выставочной и музейной практик, творческого освоения национального наследия как материала проектирования в текстиле, зодчестве, дизайне, парковой скульптуры и др.

То есть следует особо отметить, что тема народного искусства очень актуальна и предстоит много научной работы. Почему? Потому что научное сопровождение художественной промышленности и народного искусства сегодня не имеет нужного объема идей, о чем свидетельствует несистемный характер публикаций, отсутствие художественных словников и энциклопедий по искусству народов России. Из-за отсутствия проработанного тезауруса идет горячая дискуссия по вопросам законодательства НХП и защиты традиций, с одной стороны, как феномена художественных промыслов, а с другой — как явления культуры. Весьма слабо представлены в искусствознании научные материалы в диссертационном секторе, что обусловлено отдаленностью исторических мест бытования и малой научной обеспеченностью искусствознания в регионах. Отчасти это объясняется ликвидацией НИИ Художественной промышленности не в столь отдаленном прошлом, ослаблением научной напряженности по разным причинам в НИИ РАХ, свертыванием экспедиционной деятельности, ликвидацией министерств местной промышленности, кадрового голода. Как следствие, все это влияет на все области национально-государственных программ и перспектива этого весьма туманна. Пример — отсутствие внятного раскрытия народного в школьных программах обучения, а в медийной среде поэтика национальных образов народного искусства и переработанные в русской литературе мифосказочные сюжеты вытесняются вымышленными анемичными квазигероями и ограниченными в образности историями.

Поэтому народное выглядит несшитыми лоскутами одеяла художественной культуры порою в противопоставлении его профессиональному искусству как самодеятельного, что есть нонсенс, поскольку народное типологически отличается и в нем существуют иные критерии, которые расцветают, как только государство начинает постепенно на местах формировать систему поддержки в интересах разных сфер туристической, образовательной и т. д. Сегодня это противопоставление смягчено, но вопрос по-прежнему остается.

Общая причина в отсутствии непонимания народного как культурного кода нации, что ведет к недооценке его цивилизующей функции.

Народное искусство классически рассматривается в рамках общего искусствоведения. Это позволило в советское время создать определенную платформу, которая свидетельствует важность архетипа культур в его этнической (народной) и национальной (государственной) формах. Напомним, что народы — это языки, и сам народ является кодом, который и есть язык. В том числе художественный язык. В связи с этим «Народоискусствознание» предполагает решение нескольких вопросов:

1. Основное ядро оформила замечательный ученый М.А. Некрасова в категории народное искусство как целостность и тип культуры.

2. Но поскольку народное искусство существует в разных типологических лакунах: Средневековья, Нового времени, Новейшего времени, то важно выведение типа целостности в сопряженности с историческими тенденциями.

3. Для этого важно решить вопрос исторической периодизации и понимания глубины и сути художественного языка народного искусства. Это, в частности, предполагает сотрудничество в сфере этнологии и антропологии, то есть на условиях междисциплинарного взаимодействия.

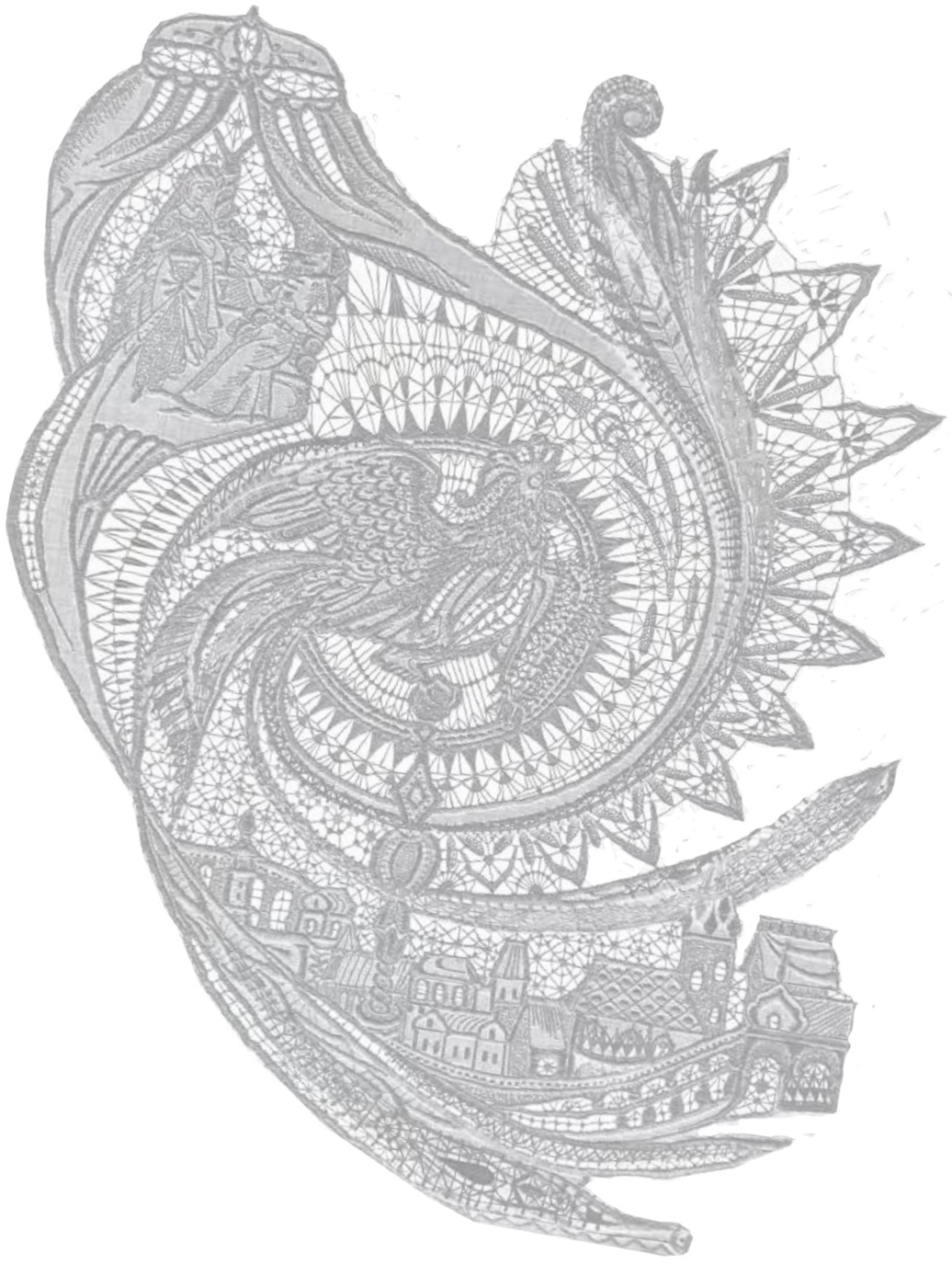
4. Искусственный интеллект показывает дремучее невежество в этой сфере, и на это есть свои причины — отсутствие уточненной терминологии и системного информационного обеспечения, в том числе по вопросам знакообмена в правилам семиотического управления.

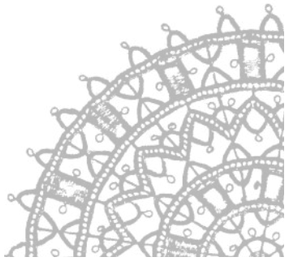
5. Архетипы НХП и культуры являются эмоционально образующими формулами памяти отечественной истории. Они являются основой институционального раскрытия, средствами народоискусствознания или науки о народном искусстве.

6. Народное искусство является, пожалуй, самым эффективным и доступным средством воспитания и образования, поскольку обладает огромным инициационным потенциалом половозрастных программ воспитания, оно рано формирует и задействует максимальный ресурс чувственных коннотаций восприятия средствами языка, устного, песенного и танцевального фольклора, знакомством с поэтикой фигуративного искусства в текстиле, резьбе и росписи по дереву, в керамике, металле, кости и др. практическим навыкам работы с самыми разными материалами.

7. Сформированные за двести лет существования Российского государственного художественно-промышленного университета методики практического (технико-технологического) и теоретического (идейно-художественного) управления сферой прикладного искусства и ремесел позволяют поставить вопрос предстоящей перспективы в ее коллегиальном обсуждении и при участии заинтересованных научных, образовательных, музейных, галерейных и т. д. институций.

Таким образом, не представляется фантастической идея связи народного искусства как ядра промысловой отрасли, например, с перспективами освоения Космоса или установления на земле Мира.





часть **2**

Формы бытования традиционного искусства в контексте современных художественных процессов. Единство теории и практики народного искусства как условие его сохранения

Р.Р. МУСИНА
Доктор искусствоведения, профессор РГХПУ им. С.Г. Строганова

R.R. MUSINA
Doctor of Arts, Professor of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ПРОЕКТ «ЛАБОРАТОРИЯ АРТЕЛЬ» КАК ОПЫТ АПРОБАЦИИ МЕТОДИК ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТЫ В РАМКАХ ТЕХНОЛОГИЙ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ

THE PROJECT «LABORATORY ARTEL» AS AN EXPERIENCE OF TESTING METHODS OF CREATIVE WORK WITHIN THE FRAMEWORK OF TECHNOLOGIES OF FOLK ART CRAFTS

Автор, руководитель группы художников, описывает три направления эксперимента по созданию групп изделий, свой опыт в рамках грантового проекта «Лаборатория АРТель. Традиционное искусство и актуальные художественные практики» Всероссийского музея декоративного искусства: для формирования промысловой стилистики в изделиях завода «Фарфор Сысерти», развития традиций Карачунского гончарного промысла и в виде предложения для ассортимента изделий Дулевского фарфорового завода.

The author, the head of a group of artists, describes three directions of the experiment to create groups of products within the framework of the grant project «Laboratory ARTEL. Traditional art and current art practices» of the All-Russian Museum of Decorative Art: for the formation of craft stylistics in the products of the factory «Porcelain Sysert», the development of the traditions of the Karachun pottery craft and in the form of a proposal for the assortment of products of the Dulev porcelain factory.

Ключевые слова: фарфор Сысерти, уральский поднос, традиционная уральская роспись, народные художественные промыслы, традиционное гончарство, Карачунский промысел, народный мастер, методики творческой работы НИИ художественной промышленности, фарфор и ассортимент Дулевского завода, креативные индустрии, центры притяжения креативных индустрий.

Keywords: Porcelain Syserti, Ural tray, traditional Ural painting, folk art crafts, traditional pottery, Karachun crafts, folk master, methods of creative work of the Research Institute of Art Industry, porcelain and an assortment of the Doulevsky Plant, creative industries, centers of attraction of creative industries.

Бытует мнение, что искусство художественных промыслов не актуально сегодня. И хотя опыт последних лет свидетельствует о востребованности праздников и фестивалей народного искусства, остается вопрос: почему по своим законам не могут развиваться национальные традиции народов нашей страны? Кто является потребителем данной продукции и способно ли новое поколение уловить в этой продукции свой код идентичности?

Отчасти это стало возможным проверить в рамках реализации проекта «Лаборатория АРТель. Традиционное искусство и актуальные художественные практики» по гранту Благотворительного фонда В. Потанина, который получил Всероссийский музей декоративного искусства в 2024 году.

Цель работы заключалась в апробации разных методик творческой работы применительно к поставленным задачам и видам производств, для которых они выполнялись. Для молодых художников такая постановка была необычна, так как современные процессы идут в смешанном виде и задания обычно формулируются как маркетинговые, только с привязкой к рыночной ситуации.

Первая группа из четырех человек (Дина Глаголева, Аниса Поян, Светлана Запарий и Карина Шелепова) разрабатывала предложения для завода «Фарфор Сысерти». Завод был основан в 1940-е годы в результате слияния местных артелей в одну и с тех пор находится в системе народных художественных промыслов.

По условиям ведомственной принадлежности таким предприятиям необходимо было обрести художественную стилистику, выстроенную на локальных особенностях традиционного искусства, но уральский фарфор в XIX веке не был отмечен оригинальностью, хотя распространенность мест производства известна [1]. Известно, что некрупные уральские фарфоровые предприятия этого времени были коммерческими по направленности работы и сложных художественных задач не ставили.

Работа с производствами при отсутствии собственных традиций предприятия строится часто на сборе материалов локального свойства: свода сведений о социальных и культурных процессах, локальных художественных памятниках. На этом этапе выявляются социальные особенности в укладе жизни, привычки, эстетические предпочтения жителей, культурные и художественные традиции конкретного региона, изучается их соответствие задачам проекта. Также важно знакомство с особенностями географии места, которая оказывает влияние на формирование местного типа населения. Это служит единству среды, ее духовному наполнению, идущему от создателей и потребителей местных предметов кустарного или горнозаводского производства, чем выделялся Уральский регион.

За прошедшие с образования сысертского предприятия годы было несколько попыток сформировать стилистику декора изделий, однако выраженной идеи не получилось. За всю историю завода было немало авторских находок художников, среди них довольно много фигуративной пластики, но в стилистике росписи посудной группы отмечалось равнение на фарфор ведущих заводов художественной промышленности.

В 1970-е годы художники завода Н.С. Иноземцев и Н.Ф. Малышев стали участниками экспедиции по сбору традиционного материала по Свердловской области, проведенной НИИХП под руководством В.А. Барадулина. Это первое их знакомство с наследием уральских мастеров было с акцентом на роспись по дереву, что естественно отразилось в попытках найти «лицо» сысертского фарфора. Неорганичность домовой росписи фарфору оказалась наглядной. Художники надеялись ее переосмыслить, но такая работа вскоре потеряла энергию.

Позже, в 1980-е годы, была попытка НИИХП перенаправить внимание художников на стилистику росписи нижнетагильских подносов, близкой по художественному строю и среде бытования фарфору. Отголоски проведенных в 1980-е годы семинаров с творческим коллективом завода и сейчас просматриваются в строении букетных композиций и характере написания листьев в сысертском фарфоре, но истоки работы уже никто не помнит. Проявленное безразличие к работе в этом направлении остановило начатый процесс.

Эти же задачи были повторены в проекте «АРТель» и составили суть его работы. Вновь за основу была взята нижнетагильская роспись подносов. Хотелось проверить возможность воплотить сегодня прошлые идеи, насколько молодое поколение художников их воспринимает, а также готово ли оно работать по творческому заданию, а не только выражать себя.

Уральский поднос воплотил в себе многие черты местной самобытности. По изготовлению он сродни высокотехнологичному фарфору. Его обращенность к организованному с достатком быту подтверждалась добротностью самого металла, а также набором достойного оформления — просечным бортом, ручками, которые тоже говорили о многом, живописным декором, нигде больше не воспроизводившимся. Цветной укрывной фон, поделенный на цветные сегменты или без них, «обладал характером», ровная и «глухая» заливка больших плоскостей подчеркивалась некрупным, но крепко сбитым букетиком или бутонами, воплощавшими собранность, закрытость и до поры до времени сгусток усмиренной энергии. Статусность такой вещи налицо. Глядя на уральский поднос, понимаешь, кто мог пользоваться им. Встает череда образов героев романов о покорении Урала и Сибири. Получается «поднос с характером», своеобразный портрет его обладателя. Не это ли факторы, важные для понимания локальных характеристик и выражающей их стилистики?

Работа по гранту 2024–2025 годов стала экспериментом, но уже не для коллектива предприятия, а для вызванных на творческий поиск художников. В группе пожелавших работать в проекте для Сысерти были два московских художника — Аниса Поян и Дина Глагольева, обе выпускницы РГХПУ им. С.Г. Строганова, из Екатеринбурга — Светлана Запарий и Карина Шелепова, окончившие УрГАХУ и впервые обратившиеся к локальной уральской традиции. Сжатые сроки гранта и возможности определили задачи и характер работы: сосредоточились только на декоре, а предметы использовали из текущего ассортимента завода.

Искусство, художественный предметный мир — это тонкое, духовное переложение реальности, собранное в образы и ассоциации. Художественные произведения емко транслируют представление о выявленном объекте, об эстетических запросах общества своего времени. Именно поэтому еще в восьмидесятые годы XX века, приступая к работе с творческим коллективом Сысертского завода, был исследован традиционный материал Среднего Урала, художественные ремесла горнозаводского производства, воплотившие эстетические





Рис. 1. Поднос. Металл, роспись маслом, лак. Мастерская Н.А. Перезолова // Пудов Г. Из истории тагильского расписного подноса. - Антиквариат. - 2006. - № 10

Рис. 2. Поднос круглый «Белые яблочки и цветы». Металл, роспись маслом, лак. Втор. пол. XIX в. Музей подносного промысла «Дом Худояровых»

представления большинства его населения [2]. В результате осмысления собранного материала и с учетом высокотехнологического процесса изготовления фарфора, его обращенности к организованному быту, аналогом его художественной стилистики был выбран декор нижнетагильского цветочного подноса второй половины XIX века. Фарфор и металлические подносы были близки не только по уровню промышленного производства, но и социального бытования. К этому времени нижнетагильские подносы из сюжетных, практически авторских по исполнению превратились в изделия кустарного производства с цветочным декором, стали массовым женским занятием данного художественного куста.

Изучая традиционный для данного вида продукции декор, принципы его компоновки, можно выделить характерные черты: туго спелёнутый бутон, яблоки, написаны лихим, не дробным приемом. Мотивы вписывались в крутую композицию, из которой нельзя даже мысленно вынуть фрагмент. Невозможно представить, каким образом мастера пришли к форме ложа лесного ореха, и не важно, что туда помещали, — бутоны роз, яблоки или сами орехи. Это соотносилось с принципом народных трактовок, не уходя в частности, выпукло подавать идею красоты, увиденную в целостности формы! Любопытно, что сжатость композиции усиливалась плотной подложкой из листьев и трав, таких разных, как будто быстро нарванных без разбора, как это делается в лесу, чтобы прикрыть корзинку с дарами леса. Местный таежный мотив не просто трогательно естественен, в силу своей правдивости, выглядит как факт места. Еще одна важная деталь — в этой зелени выделяется лист. Его природа до конца не выявлена: то ли крапивный, земляничный или березовый, у кого как получалось. В отличие от предполагаемых цветов и яблок, листья имели подчеркнуто резной край, прорисованные прожилки, а вместе составляли удивительный ансамбль закрученного целостного мотива и рафинированной дробности в листьях.

Это сочетание открывает нам еще одну особенность уральской росписи: принцип утверждающих паритет контрастов. Цветочные композиции были некрупными, всегда деликатными, а плоскость вокруг них с ровной укрывной заливкой цветом казалась огромной. Иногда это впечатление мастера снимали делением полотна подноса на цветовые сегменты, чем создавали еще одну декоративную тему.

Удивителен уральский поднос, к сожалению, никак достойно не возродится. В том ли причина, что ослабел местный характер или утрачены связи с традицией? В бытующем сегодня подносе нет прежней энергии. Это происходит в том случае, когда уходит преемственность, и следующее поколение работает только в пределах стилистики, не затрагивая природу самого явления. Уральский поднос богат смыслами и художественными решениями, невероятно локален по происхождению: качественный по исполнению, роскошный во всех элементах оформления — от металла до росписи [3].

Повторить в фарфоре особенности масляной подносной живописи невозможно, но подхватить идеи и развить в другом материале стало задачей художников проекта, методикой их работы. На освоенную теоретическую часть исследования наложили практическое освоение стилистики. Всей «фарфоровой» командой искали принципиальные моменты. «Расщепляли» композиции, изучали стилистические и композиционные приемы живописцев, работали с колоритом. Отталкиваясь от подносных композиций, предлагали новые мотивы, также связанные с уральской тематикой и стилистикой, в которых запечатлевались бы особенности традиционных мотивов — цветов, листьев. Новые мотивы позволили наметить тематические линейки в ассортименте Сысертского завода.

Погружение в материал заняло немало времени. При этом мы намеренно избегали привычного: начать с освоения приемов письма. Не подкрепленные содержанием, пониманием сути искусства, сами по себе приемы не могут нести смысловой нагрузки. Любопытно, что эффект сжатости композиции усиливался плотной подложкой из листьев и трав. Важная деталь: в этой зелени выделяется особенный лист. Его природа до конца не выявлена — кто и что имел в виду, выбирая мотив: крапивный, земляничный, березовый. В отличие от туго скрученных цветов и яблок, листья были фигурно прорисованными, имели подчеркнуто резной край, прожилки, а вместе составляли удивительный ансамбль туго спелёнутого главного мотива и рафинированной дробности в листьях.

Мотивы укладывались в плотную композицию, из которой нельзя было даже мысленно вынуть фрагмент. Невозможно представить, каким образом прежние мастера пришли к форме ложа лесного ореха, и неважно, что туда помещали — бутоны роз, яблоки или сами орехи. Осмыслив эту стилистику, художники стали развивать идею — эффект сжатого центра искали в том, что произрастает на Урале: так возникли крыжовник, черника, купавки, земляника, а вместе с этим предприятию подсказали тему декоративной линейки: «плоды и ягоды Урала».

Каждая из участниц создавала свои варианты освоенных принципов, находила им поэтические названия. У А. Поян крыжовник в «Летнем вечере» получил связь с традицией не только переложением композиционных принципов, но и цветом, который по тону и плотности был выстроен ею в родственной системе уральских ценностей. По ходу работы ее декор «Черничный», получивший красивую сине-сизую тональность, перерос в «Черничный букет», нарядный сервиз с изящным золотым убором.

С. Запарий, уже сотрудничавшая с сысертским производством, попробовала углубиться в систему уральской композиции, так появилось ее «Земляничное утро».







Рис. 3. А. Поян. Летний вечер. Предметы из сервиза МИД. Фарфор, роспись. 2025

Рис. 4. С. Запарий. Чашка с блюдцем «Земляничное утро». Фарфор, роспись. 2025

Рис. 5. Д. Глагольева. Купавки. Предметы из сервиза «Овальный». Фарфор, роспись. 2025





Рис. 6. Д. Глагольева. Серая шейка. Фарфор, роспись. 2025
Рис. 7. К. Шелепова. Чашка с блюдцем из сервиза «Демидовский сад». Фарфор, роспись. 2025

Серьезно с темой поработала Д. Глагольева. В посудном декоре появились купавки, в строе декора на предметах сервиза «Ампирный» местное прочитывалось не только в характере собранной композиции, но и в жестких цветовых контрастах по-таежному зеленого и откровенно купавочно-желтого. Нежен и близок к методам работы мастериц подносной росписи стал проект сервиза «Демидовский полдень». Художница внесла вклад и в пластическую линейку ассортимента сысертского фарфора. Ее предложением стала уточка из повести Мамина-Сибиряка «Серая шейка». Образы этого писателя не особо затронуты художниками, но могут быть продолжены в мотивах и других представителей уральской литературы.

Много идей родилось у художественного руководителя производства Карины Шелеповой, ей не всё удалось реализовать, но она попыталась увидеть уральскую линию, как в ручной росписи, так и в деколях, попыталась придать ей черты современной трактовки. Для группы изделий НХП она создала декор «Демидовский сад».

Есть уникальный нижнетагильский поднос «Белые яблочки и цветы», в котором, как в азбуке, присутствует всё, что присуще его стилистике и декоративному строю. К. Шелепова перевела его в фарфор, что, думаю, явится началом будущего ансамбля.

Погружение в уральскую традицию, смею надеяться, для всех участников оказалось полезным и интересным. Но это лишь пока творческий эксперимент. Важна реакция уральских покупателей: узнать удалось ли группе разбудить в них код исторической и культурной памяти?

Другая задача стояла перед признанным мастером карачунской глиняной игрушки Людмилой Дедовой. Ее желанию поработать в проекте мы придали задачу соединить в одном ансамбле два направления этого старинного промысла — утраченное гончарство и лепную пластику, бытующую сегодня в образах игрушки. Это был не только первый, но и масштабный эксперимент, предпринятый на материале одной традиционной промысловой культуры. Карачунские традиции развиваются в системе индивидуальной преемственной практики. Здесь с традицией не борются, а стараются ее поддерживать органично его природе. Подготовительная научная работа заключалась в поисках дополнительного материала, осмысления пластических приемов старых мастеров, разработки идеи уникального ансамбля в соединении утилитарных и декоративных предметов. В ее большом майоликовом ансамбле «Лето в деревне» в полной мере воплотились художественные идеи.

За время работы в проекте Л. Дедова усовершенствовала свое гончарное мастерство, поработала над разными анималистическими образами местной игрушки. Много времени посвятила подбору глазурей, добилась получения задуманного травянистого по тону зеленого цвета.



Название сервиза послужило образной трактовке дачного пребывания в деревне: он получился хлебосольным, одновременно гармонично наполненным всем, что может быть на праздничном столе — подсвечником в форме карачунской бабы, фруктовницей, блинницей, кувшином... Фигуры на крышках предметов, включенные в ансамбль, напоминают о специфике промысла. Методика работы в данном случае заключалась в охране его традиции от неорганичных ему включений.

Третьим направлением работы группы стало создание декора для изделия художественной промышленности, специфика которой связана с рынком, характеризуется коммерческой направленностью и сильным фактором механизации производства. Областью ее деятельности является массовый выпуск изделий, при этом приветствуется использование механических средств в оформлении продукции. Уровень продукции такого предприятия должен отвечать конкретному сегменту рынка, что находится в связи с техническими возможностями производства.

Во всех случаях успех художественной промышленности заключен в быстрой реакции на изменения рынка и в постоянном обновлении ассортимента, рассчитанной на своего потребителя и привлечение нового. В хорошем смысле художественная промышленность, устремленная к удовлетворению рыночного

Рис. 8. К. Шелепова. Подносы «Демидовское застолье». Фарфор, роспись. 2025
Рис. 9. Л. Дедова. Сервиз «Лето в деревне». Майолика, лепка, гончарство, глазури. 2025



спроса, — антагонист предприятию НХП, сверяющему свое развитие по традиции. Привлекательным моментом в выпусках его продукции являются тематические и декоративные линейки, они структурируют обширный ассортимент таких производств.

А. Королева предложила Дулевскому фарфоровому заводу декоративное решение сервиза для новой линейки предметов для мужчин — интеллектуальных эстетов, в которой мужская тема воплотилась в оболочке рафинированного товара.

Для набора «Сны Арктики» были выбраны предметы из сервиза Н. Роповой «Рассвет» 1970-х годов. В его формах есть элегантная сдержанность, размерами они универсальны для чая и кофе. Важно было не уйти далеко от сложившейся стилистики продукции завода. За основу был взят авторский декоративный прием Владимира Клементьевича Яснецова, талантливого дулевского художника, по-своему развившего живописный декоративный стиль завода. Его особенность состоит в соотношениях декоративных акцентов и условного пространства, которое завораживает. Предложение А. Королевой спустя полвека осмыслено уже в системе стилевых запросов современного потребителя и работает на реализацию проблемы формирования ассортимента в фарфоре для мужчин. Характер декора делает возможным его перенесение в деколь, что абсолютно отвечает специфике художественной промышленности.

Работая в трех специфически выраженных направлениях, художники познакомились с их методическими задачами, показали себя увлеченными их реализацией, проявили себя в исследовательском осмыслении материала.



Рис. 10. А. Королева. Сервиз «Сны Арктики». Эскиз для фарфора. 2025

Список литературы:

1. Серебренников Н.Н. Уральский фарфор и фаянс XIX в. – Пермь: Пермский государственный областной музей, 1926.
2. Барадулин В.А. Уральская народная живопись по дереву, бересте и металлу. – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1982. – 112 с.
3. Дмитриев А.В., Максяшин А.С. Тагильская роза. История «лакирного дела» на Урале / Под ред. Е.В. Логунова и И.Г. Семенова. – Екатеринбург: Старт, 2000. – 140 с.

.

Е.В. КУЦЕНКО

Заместитель председателя Художественно-экспертного совета Московской области по народным художественным промыслам, директор Музейного объединения Королёва, заслуженный работник культуры РФ

E.V. KUTSENKO

Deputy Chairman of the Artistic and Expert Council of the Moscow Region for Folk Art Crafts, Director of the Korolev Museum Association, Honored Worker of Culture of the Russian Federation

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭКСПЕРТНЫЕ СОВЕТЫ: ПОМОЩЬ ИЛИ ПОМЕХА В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ОРГАНИЗАЦИЙ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ

ARTISTIC AND EXPERT ADVICE: ASSISTANCE OR HINDRANCE TO THE ACTIVITIES OF FOLK ART ORGANIZATIONS

Рассматриваются актуальные вопросы, связанные с принципами организации деятельности Художественно-экспертных советов по народным художественным промыслам, значением и месте экспертной работы в системе мер по сохранению народных художественных промыслов на основе опыта работы старейшего регионального совета в Московской области. Участие экспертов в обследовании кабинетов образцов изделий и музеефикации коллекций, исторически сложившихся на производстве изделий народных художественных промыслов.

The article discusses current issues related to the principles of organizing the activities of Artistic and Expert Councils for Folk Art Crafts, the significance and place of expert work in the system of measures for preserving folk art crafts, based on the experience of the oldest regional council in the Moscow region. The article also discusses the participation of experts in the examination of sample cabinets and the museumification of collections that have historically been associated with the production of folk-art crafts.

Ключевые слова: экспертная работа, образцы изделий, места традиционного бытования, музеефикация коллекций ассортиментных кабинетов.

Keywords: expert work, product samples, traditional habitats, and the museumification of collections in assortment cabinets.

В статье рассматривается место экспертных советов и значение экспертной работы в системе мер по сохранению народных художественных промыслов на примере деятельности Художественно-экспертного совета Московской области по народным художественным промыслам (далее ХЭС), в крупнейшем российском регионе по разнообразию представленных исторических художественных производств и мест традиционного бытования НХП. Практические наработки ХЭС Московской области, сохранение преемственности в деятельности совета при ротации состава, его оптимальная численность и сложившийся набор профессиональных компетенций, входящих в него специалистов, выработанные методики рассмотрения художественных изделий на предмет их отнесения к изделиям НХП, позволяют говорить о целесообразности масштабирования этого опыта и использования в других субъектах РФ.

Важным фактором эффективной экспертной работы с организациями НХП Московской области стало, конечно, то, что более чем двадцать лет это была совместная деятельность с крупнейшим современным исследователем народного искусства, советским и российским искусствоведом, академиком РАХ Марией Александровной Некрасовой (1928–2025), входившей в состав подмосковного Художественно-экспертного совета. Мы вместе стремились

сохранить высокий уровень экспертности при рассмотрении изделий на их соответствие художественно-стилевым особенностям НХП, зарегистрированным в местах традиционного бытования, понимая, что это важнейшая часть народной культуры, ответственно формулировали рекомендации по повышению художественного уровня и технического качества изготавливаемой продукции, вербализируя предложения по внедрению в производство новых и снятию из ассортимента устаревших художественных изделий.

Федеральный закон № 7-ФЗ от 06.01.1999 (с учетом всех последующих редакций) «О народных художественных промыслах» в статье 8 очерчивает принципы, на которых строится работа ХЭС и федерального, и регионального уровней. Они просты, понятны, но бывает, что придерживаться их трудно, но «dura lex, sed lex»: 1) открытость; 2) независимость; 3) коллегиальность; 4) регулярность проведения заседаний; 5) сменяемость; 6) профессионализм; 7) представительность. Обратите внимание, как законодатель выстроил принципы, не по алфавиту, но, вероятно, по значимости — профессионализм стоит на шестой позиции из семи, но второй с конца! И это о многом говорит. Посмотрим, как в регионах с известными художественными центрами решается эта задача. В субъектах РФ руководствуются также региональным законом о НХП и Положением о региональном ХЭС. Профессионализм у большинства — это требование высшего образования. Составы экспертных советов формируются министерствами предпринимательства и торговли, промышленности, туризма и в редком случае культуры.

Поэтому и региональная идентичность, основанная на особенностях художественных образов, воспроизводимых промыслами, в настоящее время рассматривается больше через призму задачи подъёма региональной экономики и туризма. И потом эксперты удивляются, откуда взялась в таком объеме в ассортименте сувенирная продукция. Этот «закос в сувенирку» на производствах объясняется включенностью организаций НХП как объекта экскурсионного показа в туристскую сферу. В местах массового посещения гостями востребован дешевый ассортимент сувенирной продукции, и организации не до изделий высокого художественного достоинства.

Нет четкого понимания ценности этих исторических производств, поэтому иногда трудно понять, где пребывают люди, когда декларируют (цитирую): «...развитие новых форм сотрудничества и синергии сфер турбизнеса и креативных индустрий, популяризирующих культурные коды, традиции региона, его традиционные ремесла, народное творчество, в том числе народные художественные промыслы, ибо стоит задача повышающей привлекательность региона для посещения туристами, способствующей росту турпотока, экономической стабильности и благосостояния». Указывать регион, где так «глобально» мыслят и видят художественные промыслы только «в том числе» в приложении к народному творчеству, не имеет смысла — случай не редкий.

По нашему твердому убеждению, туризм, конечно, надо развивать, но не гнать автобусы на предприятия на экскурсии, занимая художников в мастер-классах, а развивать места традиционного бытования НХП, делать их территорией развития туризма, со всей причитающейся инфраструктурой, в том числе с подготовленными аттестованными экскурсоводами и методистами по работе с детской аудиторией, пенсионерами и другими категориями из числа сотрудников местного музея. Комплексные меры поддержки государства в лице региональной и муниципальной власти требуются не только организациям НХП, а местам их традиционного бытования (сегодня это одна организация — юрлицо, а завтра вместо нее — другая). В этом направлении заметны позитивные продвижения на территории распространения гжельской керамики.

Нам хорошо известно, что в России, в том числе близ первопрестольной, получили распространение довольно специфические поселения — промысловые села. Имеющие многовековую историю, их названия стали со временем образом страны, национальным имиджем, маркой соответствующих изделий, узнаваемых по характеристике манеры исполнения или художественной стилистике предметов, назову только подмосковные Жостово, Федоскино, Гжель, Богородское. Генезис их был длительный, от возникновения земледельческого поселения, через кустарное и фабричное село в рабочий поселок и город (Павловский Посад, Сергиев Посад, Ликино) и вызревание здесь нового сегодня — тоже процесс не простой и долгий.

По существу, осталось главное — промысел начинается и продолжает жизнь с места традиционного бытования. Организационно-правовая форма предприятия может меняться, название, количественный состав, но место остается неизменным. Отсюда и получается, что требуется поддержка территорий, где расположены промыслы и живут мастера. Поддержка мест позволяет решить комплекс задач — занятость, экономика, благоустройство. На данный момент в Московской области утверждено двадцать мест традиционного бытования, при этом только в Раменском муниципальном округе в сел./пос. Новохаритоновское — 10, с/п Гжельское — 4, а всего — 38. О чем это свидетельствует? Это свидетельствует о тщательной проработке исторического материала экспертами, когда специалист работает с архивными документами, когда привлекаются археологи, роются шурфы, где, как, например, в Гжели можно найти фрагменты керамических изделий, помогающие специалистам заполнять лакуны в истории места и уточнять атрибуцию предметов коллекций на производствах.

Утвержденных мест традиционного бытования в Московской области больше, чем зарегистрированных организаций НХП — их два десятка, но на них приходится 35 % всего, что в стране производят НХП. Это ли не предмет гордости, поддержки, охраны, защиты.

Место традиционного бытования народного художественного промысла — территория, в пределах которой исторически сложился и развивается в соответствии с самобытными традициями народный художественный промысел. О чем это — об образе жизни, о традиционных устоях и сложившейся схеме отношений, это быт — основа жизнеустойчивости. Это должно оберегаться и может быть предметом сохранения, трансляции культурной традиции. Это никак не препятствует промышленному пути, развитию технологий, применению новых материалов. А вот стремление отдельных руководителей производств непременно пригласить модного дизайнера и «замутить коллаборацию» не поможет сохранению промысла даже на коротком временном отрезке, потому что приглашенный автор, если он не родился в этом месте, должен вначале стать частью этого социума и ему потребуется время, чтобы напитаться традицией. На художественно-экспертных советах сразу заметны такие авторы — их изделия, среди выставленных на демонстрационном столе, выпадают из общего вида изготовленного, они как будто поскальзываются на этом своеобразном дефиле.

Художественно-экспертные советы не дают предприятиям выходить за определенные рамки в выборе ассортимента продукции и художественных подходов, что порой вызывает непонимание. Хотя главное в экспертной работе, ее сердцевина заключена в помощи производствам в поддержании художественного уровня изделий и сохранении традиций НХП. В организациях, где применяются и поддерживаются навыки художественного ручного ремесла в коллективной художественной деятельности, требуется постоянное внимание к стимуляции творческой работы. Нельзя не выразить тревогу, что сейчас нивелируется главный, корневой признак художественных промыслов — коллектив, которому пытаются противопоставить мастера народного художественного промысла, самозанятого в художественной деятельности автора.

Ценность предмета зачастую определяется господствующими культурными ориентирами эпохи. Как сейчас, например, ПК «Дулевский фарфор» органично соединить новизну с кузнецовской традицией XIX века и традициями фарфорового производства советского периода? И здесь как раз может помочь экспертный взгляд. Поэтому нужен институциональный ответ, нужна выстроенная система и такую роль, по-видимому, в настоящее время может взять на себя ХЭС. Минпромторг, являясь курирующим ведомством в сфере НХП, должен эту систему выстраивать и укреплять, знать экспертов, которые работают в региональных советах, доверять их мнению, потому что всех экспертов по видам производств и групп изделий в федеральный совет не включишь. Надо найти форму взаимодействия с экспертным сообществом, прислушиваться и учится слышать. Возможно, что пришло время подумать о целесообразности аттестации экспертов. Заметен и другой вектор — появление общественных структур, групп, комиссий, координирующих комитетов, которые занимаются вопросами сохранения НХП. Результат — тенденция к снижению требовательности к работе, включение в состав не подготовленных к вопросам сферы специалистов из среды административных работников, преподавателей средних и детских школ искусств, всякого рода активистов. В сфере НХП стало заметно много в последнее время всякого рода активизма. Поэтому, когда речь заходит об угрозе потери культурной идентичности, то она идет не со стороны глобализации, а существует внутри — со стороны снижения общего гуманитарного уровня, образованности, недостатка культурного тезауруса тех, кто занимается вопросами НХП, когда выявляется совершенно объективное непонимание между ведомствами на всех уровнях, так или иначе причастных к вопросам НХП, и приоритетными задачами, которые должны быть решены для сохранения народных художественных промыслов как части национальной культурной и художественной традиции, на которой базируется все остальное. Федеральный экспертный совет по НХП при Минпромторге, но уполномоченный Правительством РФ федеральный орган исполнительной власти — он все-таки не о художественной традиции. Возможно, что было бы полезно рассмотреть вопрос о передаче его полномочий в компоненте экспертной работы в ведение такой институции, как, например, Академия художеств, в стенах которой проблематике НХП как части народного искусства посвятила годы научной жизни доктор искусствоведения М.А. Некрасова, и в этом направлении продолжают работу ее последователи. Создать такой «некрасовский» экспертный совет было бы полезно, и это тоже сохранение традиций, традиций научного подхода к вопросам живого народного искусства!

Еще есть важная сторона деятельности членов подмосковного экспертного совета — проведение обследования и экспертизы коллекций ассортиментных кабинетов на протяжении 2004–2012 годов, помощь организациям НХП в решении задач музеефикации коллекций образцов. Результатом работы стало открытие областного музея народных художественных промыслов в Федоскино (2014 г.) и постановка

на государственный музейный учет более 1500 изделий лаковой миниатюры. Коллекция была буквально спасена от продажи и потерь. Членами экспертного совета была проведена также ее каталогизация, выпущен в свет полный каталог федоскинских лаков. Такое экспертное сопровождение работы по атрибуции предметов, описанию и подготовке к публикации коллекций, исторически сложившихся в организациях НХП, было выполнено в Московской области благодаря участию в региональном ХЭС высококлассных специалистов профильного государственного музея. Работа ими была продолжена в последующие годы выпуском альбомов коллекций клинской елочной игрушки, павловопосадских платков.

Музеефикация коллекций ассортиментных кабинетов или кабинетов образцов нужна, прежде всего, самим организациям как их дидактические кабинеты, а уже во вторую очередь для целей туризма, который является побочной деятельностью, так же как и «вопросы торговли, промоушена, рекламы — это должно брать на себя государство. Это принципиальная политика, сфера ответственности государства, а не конкретных предприятий, потому что это им не по силам», и с мнением известного российского эксперта Андреем Акимовичем Гилодо нельзя не согласиться.

И еще о принципах организации работы ХЭС. К ранее перечисленным и известным региональный совет добавил следующие непременные условия проведения экспертизы — рассматриваются только предметно-представленные изделия, они рассматриваются на месте производства, где весь процесс изготовления можно наблюдать, анализировать, уточнять вопросы технологии, увидеть физическое состояние производства. И последнее — заседания совета проходят с обязательным присутствием художников, технологов, руководителя творческой группы или главного художника. Этими же принципами совет руководствуется и после внесения в Федеральный закон № 7 новеллы о мастере народного художественного промысла, осуществляющего свою деятельность в качестве физического лица и применяющего специальный налоговый режим «Налог на профессиональный доход». Таким образом, действуют единые объективные требования к художественным изделиям как организаций народных художественных промыслов различных форм собственности, так и индивидуально работающих мастеров.

М.А. БУРГАНОВА
Доктор искусствоведения, профессор, действительный член РАХ, зав. кафедрой монументально-декоративной скульптуры РГХПУ им. С.Г. Строганова

M.A. BURGANOVA
Doctor of Arts, Professor, Member of the Russian Academy of Arts, head of the Department of Monumental and Decorative Sculpture of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ЛИТЫЕ ИКОНЫ И СКЛАДНИ КАК УНИКАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

CAST ICONS AND TRIPTYCHS AS A UNIQUE PHENOMENON OF RUSSIAN FOLK ART CULTURE

Литые иконы и складни представляют собой значительное явление в истории русского народного художественного промысла, сформировавшегося на стыке ремесленной традиции, религиозного почитания и декоративно-прикладного искусства.

Cast icons and triptychs represent a significant phenomenon in the history of Russian folk art, developing at the intersection of craft tradition, religious veneration, and decorative and applied arts.

Ключевые слова: русские литые иконы и складни, русские народные художественные промыслы, искусство Выговской пустыни, научно-методическое информационно-технологическое сопровождение.

Keywords: Russian cast icons and triptychs, Russian folk art, art of the Vyg Hermitage, scientific and information and technological support.

Литые иконы и складни представляют собой значительное явление в истории русского народного художественного промысла, сформировавшегося на стыке ремесленной традиции, религиозного почитания и декоративно-прикладного искусства. Их распространение приходится преимущественно на XVII — начало XX века, когда литьё мелкой пластики из меди и бронзы стало одной из форм массового иконного производства, особенно в среде старообрядческих общин. Такие изделия стали непременным атрибутом личного благочестия, их размещали в домашних иконостасах, брали в путь, дарили к знаменательным событиям.

Технологический процесс изготовления литых икон отличался сравнительной простотой, что способствовало устойчивости этого промысла в течение нескольких столетий. Образ создавался при помощи восковой модели и отливался в металлическую форму, после чего поверхность изделия обрабатывали, полировали, декорировали эмалью. Композиционная структура литых икон, как правило, сохраняла канонические особенности византийско-русской иконографии, однако в народной среде нередко приобретала черты стилизации, упрощения рисунка и усиленной орнаментальности. Среди наиболее распространённых сюжетов встречаются изображения Николы Чудотворца, Богоматери, Спаса Нерукотворного, а также сцены двунадесятых праздников.

Особое место в этой традиции занимают складни — многосоставные литые иконы, соединённые подвижными петлями. Они предназначались для индивидуального богослужебного использования, что определяло их компактность и устойчивость к внешним воздействиям. В художественном отношении складни представляют собой сложные композиционные структуры, в которых проявляется стремление мастеров объединить несколько сюжетов в одном



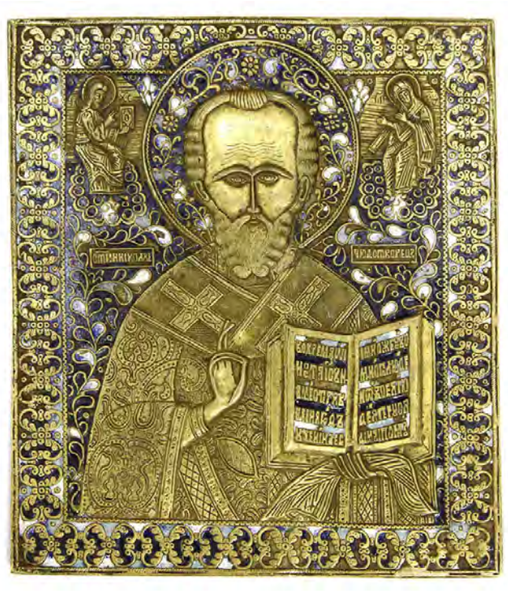


Рис. 1. Икона Богоматерь Казанская
Рис. 2. Святой Николай Чудотворец

пространстве, создавая миниатюрный иконостас. Пластическое решение рельефа, разнообразие орнаментальных мотивов и гармоничные пропорции свидетельствуют о высоком уровне художественного мышления народных литейщиков.

Наиболее яркой страницей летописи русской литой иконы стала история подвижнической и созидательной деятельности и искусство староверов из Выговской пустыни. В глухие места, отдаленные от центральной части страны, бежали ревнители христианского благочестия, не принявшие изменения церковного устройства и обряда. На берегах реки Выг поселенцами были освоены значительные площади. В короткие сроки они не только создали условия для жизни, поставили два монастыря: женский Крестовоздвиженский и мужской Богоявленский, но и смогли организовать медно-литейное производство, ставшее едва ли не основным источником их дохода. Земли, заселенные староверами, изобиловали богатыми рудными месторождениями. Залежи железных, серебряных, медных руд находились повсеместно. В самой Выговской пустыни располагался золото-медный рудник.

Искусно сделанные металлические иконы пользовались большим спросом у местного населения, поддерживавшего староверов, и по всей стране, став тем самым своеобразным мостом, связывавшим жителей Выговской пустыни с покинутым ими миром. Духовные устои выговских насельников, основанные на преемственности традиций древнерусской духовной жизни, стали единым стержнем, пронизавшим все существование общинников. Характерные для этого периода сложные повествовательные сюжеты нашли свое отражение в складнях. Литой рельефный четырехстворчатый складень «Двунадесятые праздники» был особенно популярен. Композиция складня состоит из четырех квадратных створок, увенчанных килевидными навершиями, соединенных шарнирами. Каждая створка, в свою очередь, разделена на четыре одинаковых квадрата с различными сюжетами.

Стремясь сохранить традиции, старообрядцы активно используют один из элементов нового искусства. В основе его лежит принцип, распространенный в живописи, а еще больше в гравюре. Речь идет о композициях, составленных из многочисленных равновеликих клейм. Окружение средника иконы клеймами — традиционная живописная композиция. Но в XVIII–XIX веках в рельефных иконах эта схема претерпевает существенные изменения. Теперь клейма не соединены последовательно житийным сюжетом, а представляют собой определенный набор изображений избранных святых и наиболее важных религиозных сюжетов.

Подобный каталогу принцип «таблицы» лежит и в основе композиции складня «Двунадесятые праздники», разделенного на квадраты. Попытка систематизировать знания, создавая каталоги и схемы, характерна не только для науки этого периода, но и для искусства. Любовь к систематизации всего, стремление отвести каждому явлению и каждому персонажу свое место повлияла на создание подобных назидательных и обучающих композиций.

По воле заказчиков некоторые клейма могли существовать отдельно или комбинировались избранные сюжеты. В примере с четырехстворчатым складнем расположение клейм организуется следующим образом. Складень состоит из четырех створок. Композиции, помещенные в навершиях, являются своеобразными заглавными темами, организующими четыре сюжета, расположенных ниже в створках. Остановимся лишь на основных положениях. В навершие первой створки помещено изображение Распятия, по сторонам которого поставлены орудия страстей — трость и копье. Справа от Распятия — Богоматерь в окружении женщин, слева — Иоанн и сотник Лонгин. Открывая этой композицией сюжетный ряд створок, выговские мастера акцентируют внимание зрителя на приоритетной для христианского учения теме — явлении Христа в мир, искуплении грехов и спасении мира. Четыре клейма первой створки посвящены Богоматери, ставшей связующим звеном Божественного и земного мира. Это тема — начало земной жизни Иисуса. Она раскрывается в сюжетах «Благовещения», «Рождества Христова», «Рождества Богородицы», «Введения Марии во Храм».

В навершие второй створки изображена Троица Новозаветная. В ее центре — восседающие рядом Бог-Отец и Бог-Сын в окружении херувимов, образующих круг. Между фигурами Бога-Отца и Бога-Сына помещен крест, над которым парит Святой Дух в виде голубя. Снаружи венца из крылатых херувимов — Архангелы Михаил и Гавриил. В лучах, исходящих от огненного круга херувимов, помещены образы четырех символов евангелистов: лев, орел, ангел, и телец. Композиция оглавия второй створки знаменует божественную сущность Христа, его равенство с Богом-Отцом.

Клейма второй створки отражают эпизоды земной жизни Христа. Это «Сретенье Господне», «Крещение», «Преображение», «Вход в Иерусалим».

Суть третьей створки — явление Христа уже после Воскресения. В оглавии этой створки помещена сцена воздвижения чтимого Креста, символизирующая установление церкви христовой. В четырех клеймах расположены сюжеты праздников: «Воскресение», «Вознесение», «Троица» и «Успение Пресвятой Богородицы».

Вся четвертая створка, называемая богородичной, целиком посвящена Богородице. Богоматерь изображена сидящей на престоле в окружении пророков. Вверху помещено изображение благословляющего Христа. Суть композиции — Богоматерь, как воплощение земной Церкви. На створке в клеймах представлены сцены поклонения наиболее чтимым на Руси иконам Богоматери: Тихвинской, Владимирской, Смоленской, Знамения. Кроме того, в клеймах в позе предстояния изображены наиболее чтимые деятели православной



Рис. 3. Святые мученики Иоан Воин, Харлампий и Вонифатий

церкви, подвижники, основатели монастырей, великомученики.

Многочисленные смысловые планы композиций, накладывающиеся и пересекающиеся сюжетные линии создают глубину содержания представленных тем. Сам складень отражает специфику церковного искусства своего времени — назидательность, популяризация христианской идеи, повествовательная сложность. Можно сказать, что складень перенасыщен сведениями, т. к. создатели пытались внести в его композиции как можно больше информации. Он требует, пусть и неграмотного, но подготовленного зрителя, способного разобраться в сложных сюжетах, выявить приоритеты. Судя по необычайной популярности этого складня, он полностью отвечал поставленным задачам.

Интересно, что структура складня, сложенного из равновеликих клейм и наверший, не предполагает никакого приоритета среди сюжетов. Ни одна из тем не выделена, как главная, не акцентирована. Не имеющая центрального акцента, подобная композиция может быть бесконечно продолжена по горизонтали или увеличена на несколько клейм вниз.

На обратной стороне складня в сложно декорированном картуше помещено изображение



Рис. 4. Спас Благое Молчание

Рис. 5. Складень Двунадесятые Праздники

восьмиконечного креста с орудиями страстей на фоне Иерусалима. Выражение сути идеи в столь обобщенном образе прекрасно иллюстрирует одну из важных особенностей искусства барокко — создание эмблем. При этом сведение идеи до предельно обобщенного образа нисколько не упрощает ее значение. Напротив, выраженная столь просто и ясно, она переходит в плоскость знака, приобретая тем самым многоплановое всеобъемлющее значение.

Любовь к эмблемам, игра в символы, аллегории, иносказания — отличительная черта художественного творчества XVIII века. Недаром в этот период выпускается множество руководств и пособий, помогающих ориентироваться в сложной знаковой интерпретации идей, образов и явлений. Роль гравюры в развитии русской скульптуры XVIII–XIX веков огромна. Именно в иллюстрациях книг находят мастера новые композиции, художественные образы, вариации иконографии. В меднолитых иконах стал активно использоваться прием декоративного окружения центрального сюжета всевозможными рамками, применялись также замысловатые картуши, свойственные книжным заставкам. Нельзя не заметить, что мастера, создавая их, работали по различным образцам. Мастера и художники используют графические образцы как богатый источник орнаментальных мотивов.

Рельефные литые иконы этого периода активно используют цвет. При этом цвет не является необходимым элементом, без которого эти произведения не могли бы существовать. Первоначально авторы мыслят их монохромными, и лишь затем в композицию вносится цвет. Сравнивая различные отливки с одной модели, можно увидеть, что каждый раз цвет наносится произвольно и может варьироваться. При этом необходимо отметить некоторые характерные особенности, присущие этому виду искусства. Цвет в литых иконах никогда не наносился на лики и фигуры святых.



Эмалями расцвечивались только фоны литых икон. Это непреложное правило не нарушалось, хотя подробный линейный узор на больших плоских поверхностях одежды, казалось бы, должен был подталкивать к этому. Возможно, что «золотой» цвет бронзы принял на себя ту сакральную нагрузку, которую несли золотые фоны или нимбы на живописных иконах. Этот цвет как знак священной персоны не допускал возможности «закрашивания» его другими цветами.

В XIX веке бронзовый сплав, состоящий из 85 % меди и 15 % олова, во многих случаях был заменен на латунь — сплав 67 % меди и 33 % цинка. Изделия из латуни отличались особо ярким желтым цветом, который в системе сакральных цветов имитировал золото. При этом фоны — декоративные или пространственные, состоящие из архитектурных деталей, расцвечивались эмалями весьма обильно. Можно отметить богатую палитру синего — от глубокого темного ультрамарина до светло-голубых, бирюзовых, лиловых оттенков. Этот цветовой «знак неба» присутствует практически на всех произведениях, где использованы цветные эмали. Его частыми спутниками стали зеленый как символ жизни и белый — символ духовной чистоты и благочестия. Интересно частое использование в малых количествах черного цвета — знака смерти. Рассматривая маленькую литую икону «Благовещение» из музея Андрея Рублева, традиционно расцвеченную синим, белым, желтым, зеленым, черным цветами, можно ясно прочесть закодированный в цветах язык знаков, повествующий о божественном выборе небожителя, его жизни, благочестии, славе и смерти. Все эти цветовые знаки помещены в отдельных чередующихся кружках, оконтуренных «золотыми» ободками и расположенных по периметру рамки.

В конце XIX века среди народных мастеров наиболее распространенной стала более упрощенная техника наложения эмалей пятнами цвета. Даже если на фоне имелись перегородки, предполагающие разделение цветов, они часто игнорировались. Подобный прием напоминает технику раскрашивания лубка, когда цветовые пятна, игнорируя контуры, растекаются по рисунку. Для ремесленников, занимающихся отливкой и нанесением эмалей, расположение цвета свободными пятнами упрощало и делало более быстрым весь технологический процесс. Изделия медного литья с эмалевым покрытием были особенно популярны. Они имели нарядный праздничный вид и в отличие от живописных произведений со временем не теряли яркости красок.

Подводя итоги, следует сказать, что, несмотря на все сложности времени, отмеченного проникновением западного влияния, реформаторской деятельностью Петра I, переоценкой сложившихся традиций искусства, меднолитая икона оказалась достаточно устойчивой системой. Она не только смогла сохранить свои исконные основы, но и была особенно популярна в народе и просуществовала практически неизменной по своей внутренней сути, сохранив свою образную, пластическую и иконографическую системы, оставаясь при этом не только объектом сакрального значения, но и памятником народной художественной культуры. При этом можно отметить ее эволюцию и живую изобразительную традицию в настоящее время.

Соединившая канонические основы с яркой самобытной декоративностью народного творчества, разнообразие стилистических и изобразительных потоков художественных культур, смешивающая живописный, графический, скульптурный художественный язык, русская народная литая икона остается интереснейшим объектом для исследования.

Список литературы:

1. Бурганова М.А. Русская сакральная скульптура. - М., 2003.

2. Бурганова М.А. Русские литые кресты и иконы XI-XIX веков // Вопросы стилистики и технологии: автореф. дис. ... учен. ст. кандидата искусствоведения / Моск. гос. художественно-пром. ун-т им. С.Г. Строганова. - М., 1998.

3. Каталог фотографических снимков с предметов старины, архитектуры, утвари и прочего, снятых фотографом Императорской Академии художеств, Императорского Московского археологического общества И.Ф. Барщевским, негативы которых приобретены в собственность Имп. Строгановским училищем. - М., 1912.

4. Николаева Т.В. Произведения мелкой пластики XIII-XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог. - Загорск, 1960.

5. Русское медное литье / Сост. и науч. ред. С.В. Гнутова. - М.,1993.

6. Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси. - М., 1948.

7. Ханенко Б.И., Ханенко В.Н. Древности русские: кресты и образки. - Киев, 1900. Вып. 2.

Е.В. КОМКОВА
Кандидат технических наук, художник текстиля, основатель студии LĒNKA

E.V. KOMKOVA
Candidate of Technical Sciences, Textile Artist, Founder of the LĒNKA Studio

ПРОЕКТ «ДЕВИЧЬЯ СРЯДА»: ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИЙ ЕЛЕЦКОГО КРУЖЕВА В СОВРЕМЕННОМ ДИЗАЙНЕ

PROJECT «GIRL'S ROW»: CONTINUITY OF THE ELETSKY LACE TRADITIONS IN MODERN DESIGN

Статья посвящена исследованию роли традиций елецкого кружевоплетения в контексте современного текстильного дизайна на примере авторского проекта «Девичья сряда». В работе раскрывается значение народного ремесла как формы сохранения культурного кода и женской преемственности поколений, анализируются источники вдохновения, конструктивные и художественные решения, особенности взаимодействия традиционных технологий с актуальными дизайнерскими практиками. Представленный проект иллюстрирует возможности интеграции народных художественных промыслов в современную креативную индустрию, формируя новые подходы к осмыслению материального и нематериального культурного наследия.

The article explores the role of Yelets lace-making traditions in contemporary textile design, focusing on the author's project «Devichya Sryada». The study highlights lace-making as a cultural code and a symbol of female generational continuity. The project demonstrates how traditional craft techniques can be reinterpreted in modern creative practices, combining historical sources and artistic innovation. It also emphasizes the relevance of folk art in contemporary design and cultural heritage preservation.

Ключевые слова: елецкое кружево, народные художественные промыслы, традиции, женская культура, преемственность, текстильный дизайн, культурное наследие.

Keywords: Yelets lace, folk crafts, traditions, women's culture, continuity, textile design, cultural heritage.

Введение.

Сохранение народных художественных промыслов — одно из важнейших направлений в современной культурной политике России. Ремесла не только отражают историю и эстетику региона, но и формируют устойчивую идентичность, являясь живым выражением национального духа. Одним из уникальных явлений в истории декоративно-прикладного искусства является елецкое кружево, известное своей изысканной техникой, тонкостью рисунка и поэтичностью форм.

Елец, один из старинных центров русского кружевоплетения, стал символом женского труда, терпения и красоты. Здесь, как и в других регионах кружевоплетения, мастерство передавалось от матери к дочери, становясь частью повседневной жизни и женской культуры.

Проект «Девичья сряда» посвящён актуализации этих традиций в современном дизайне одежды. Авторская работа соединяет музейные исследования, исторические источники и собственные художественные разработки, раскрывая, каким образом ремесло может существовать в новом культурном контексте — как форма памяти, преемственности и заботы.

Источники и методология исследования

Основой проекта послужили материалы, собранные в ходе работы с музейными и архивными фондами Музея декоративного искусства, фабрики «Елецкие кружева» [3–5], а также изучение редких изданий конца XIX — начала XX века [1, 2].

Документальные свидетельства того времени позволяют воссоздать не только технологические особенности промысла, но и его социальный контекст. В книге Твердовой-Савицкой [1] подробно описываются быт кружевниц, условия труда, роль ремесла в жизни крестьянских семей. Приводятся таблицы затрат на «сряду» — комплект одежды девушки на выданье (Рис. 1). Данная работа проводилась для получения государственных субсидий на поддержание промысла, в ней подробно анализировалось и описывалось, сколько кружевниц есть в каждом крестьянском дворе, в каком возрасте, где учатся, сколько и какой сложности кружево выплетают, сколько зарабатывают и кому продают, как это соотносится с ежегодными тратами крестьянских семей. Таблицы с затратами на сряду девушек были одним из аргументов в повышении стоимости оплаты труда кружевниц и необходимости выделения субсидий.

Эти данные послужили отправной точкой для авторской концепции: сряда как символ заботы, преемственности и связи поколений.

Также был проведён визуальный анализ кружевных изделий конца XIX — начала XX века, кружевных решёток, эскизов и изделий из коллекций НИИХП, Музея декоративного искусства [5] и музеев Ельца (Рис. 2, 3). Особое внимание уделено формам и особенностям традиционного елецкого кружева, которые нашли отражение в пластике современного изделия.

Концепция проекта

Название проекта — «Девичья сряда» происходит от старинного слова «сряда» — комплект одежды, который составлял основу приданого невесты. В данном контексте оно приобретает символическое значение: женская одежда как метафора преемственности, материнской заботы и внутреннего мира женщины.

В русской традиционной культуре XIX — начала XX века «девичья сряда» обозначала целостный и символически насыщенный комплект одежды и домашнего текстиля, составлявший основу приданого. Согласно «Толковому словарю живого великорусского языка» Владимира Даля, сряда — это приданое, убор, полный девичий наряд, включающий одежду для невесты и жениха, рушники, постельное бельё, покрывала, половики и даже сундуки для их хранения [1]. Формирование сряды начиналось в детстве и продолжалось годами под руководством матери, бабушки или других женщин рода. Каждый предмет создавался вручную — от прядения и ткачества до вышивки и сборки и нес в себе не только утилитарную, но и глубокую обрядово-семантическую функцию. Особенно высокой ценностью пользовались вещи, унаследованные от предыдущих поколений, они рассматривались как материальные носители благословения, родовой памяти и защиты. Орнаменты, цвета, техники исполнения передавались из поколения в поколение, сохраняя «правильный путь» рода и утверждая преемственность женской судьбы — от девичества через замужество к материнству. Сряда выступала своеобразным «текстильным архивом», каждый элемент хранил личную и коллективную историю. Показ приданого на свадьбе был и демонстрацией достатка и служил публичным подтверждением готовности девушки к новому жизненному статусу и целостности её семейной традиции. Таким образом, девичья сряда — это не только набор предметов, а сложная культурная практика, в которой текстиль становится языком памяти, а рукотворные вещи — носителями преемственности, связующими нитями между прошлым, настоящим и будущим рода.

Девочки Елецкого уезда начинали обучаться кружевоплетению в возрасте четырех-пяти лет, к семи годам они были готовы выплетать изделия на продажу. К замужеству семья и сама девочка должны были обеспечить ей приданое.

Кружево в данном проекте становится визуальной метафорой связи поколений. Оно объединяет образы нежности, памяти и рукодельной традиции, превращая их в язык современного дизайна. В основе художественного замысла — домашний образ нежной женственности и материнства в белом облаке батиста и кружева, символизирующий чистоту, тепло и женственность.

В авторском прочтении «Девичья сряда» — это комплект женской домашней одежды и коробка для их хранения, в котором предметы бытового назначения превращаются в носителей культурных смыслов. Образ создаётся из сочетания лёгких тканей — батиста, хлопка, шёлка — и традиционного белого мерного кружева. Свободный крой и лаконичность форм отсылают к бельевому костюму конца XIX века (Рис. 4).

Коробка для хранения — важная смысловая часть проекта. Её форма и декоративное оформление напоминают набивную подушку кружевницы — основной инструмент промысла (Рис. 5). На боковых частях используется принт, имитирующий сколок — рисунок для плетения, что создаёт метафору «сохранённой памяти ремесла». Рисунок сколка повторяет традиционные мотивы ручного елецкого кружева, выполненного в сцепной технике (Рис. 2). Таким образом, вещь становится своеобразным текстильным реликварием, в котором сохраняется связь времён.

Концепция проекта опирается на принцип «воссоздания через проектирование», при котором дизайнер выступает исследователем и интерпретатором традиции (Рис. 7).

Цель работы — не копировать старинные формы, а показать, что народное искусство остаётся актуальным языком, способным выражать современное понимание дома, уюта и женской идентичности. Проект стремится не столько реконструировать прошлое, сколько дать ему новую жизнь в сегодняшнем культурном контексте — в образе мягкой, естественной, поэтичной женственности.

Дизайн и конструкция изделия

Проект представляет собой комплект женской домашней одежды, включающий ночную сорочку, платье-пеньюар, топ и панталоны, платье-сорочку и

коробку для их хранения (Рис. 8–11). Каждый элемент обладает как утилитарной, так и символической функцией.

Изделия выполнены из лёгкого хлопкового батиста. Материал выбран с учётом его исторической достоверности и тактильных свойств: мягкости, воздухопроницаемости и пластичности. Декоративная отделка выполнена из белого мерного машинного кружева фабрики «Елецкие кружева»: прошвы и края различной ширины, соединенные с тканью прорезным методом, характерным для оформления бельевых изделий конца XIX — начала XX века (Рис. 4).

Крой изделия основан на принципах свободного силуэта, характерного для белья конца XIX века. Сорочка и пеньюар не сковывают движений и могут использоваться в разные периоды жизни женщины, включая беременность. Платье-пеньюар выполнено с запахом, имеет кокетку и чуть завышенную талию, что позволяет носить его как застёгнутым, так и распахнутым.

Коробка для хранения — самостоятельный арт-объект (Рис. 11). Её форма напоминает набивную подушку кружевницы, а декоративное оформление воспроизводит рисунок сколка. Таким образом, объект становится не просто упаковкой, а метафорой мастерства, хранилищем памяти и ремесленного труда.

Историко-художественные параллели

Визуальная концепция проекта опирается на эстетику конца XIX — начала XX века, когда благодаря расцвету кружевоплетения и развитию текстильной промышленности кружево входит в сферу повседневного и интимного облика. Этот период характеризуется трансформацией женской моды — постепенным отказом от жёстких корсетов, стремлением к естественному силуэту, интересом к лёгким фабричным тканям и изысканной кружевной отделке.

Современные дизайнеры активно используют кружево как универсальный язык женственности. Однако обращение к локальной ремесленной традиции придаёт проекту особую ценность — он не просто цитирует моду, но воссоздаёт её через подлинные техники и материалы, сохраняя культурное значение промысла.

Социально-культурный контекст

Проект «Девичья сряда» был реализован в рамках образовательной и исследовательской инициативы Всероссийского музея декоративного искусства «Лаборатория АРТель. Традиционное искусство и актуальные художественные практики», ставшей победителем конкурса «Музей 4.0» благотворительной программы «Музей без границ» Фонда Владимира Потанина.

Лаборатория объединила экспертное и художественное сообщество: художников, дизайнеров, музейных работников и исследователей, работников предприятий народных художественных промыслов (НХП), работающих на стыке традиции и инновации. Цель проекта — показать, что народный промысел может быть не только предметом изучения, но и живой формой творческого выражения.

Наставником лаборатории текстиля, в которой создавался проект «Девичья сряда», была заведующая кафедрой дизайна текстиля РГХПУ им. С.Г. Строганова Полякова Екатерина Васильевна.

Созданные изделия экспонировались на выставке музея «Лаборатория АРТель. Традиционное искусство и актуальные художественные практики», являющейся итогом исследовательского, образовательного и творческого проекта, продолжавшегося в течение года. По завершению выставки они переданы в фонд музея, изделия также внесены в ассортиментный ряд фабрики НХП «Елецкие кружева».

Таким образом, «Девичья сряда» рассматривается не только как дизайнерский проект, но и как социально-культурная инициатива, направленная на осмысление женского ремесленного труда и поддержку фабрики НХП.

Экономика впечатлений и современный рынок

Сегодня всё большую роль в популяризации ремесел играет концепция «экономики впечатлений». Продукт становится не просто вещью, а носителем эмоций, историй и культурных смыслов. В этом контексте изделия фабрики «Елецкие кружева» и проекта «Девичья сряда» находят новые пути распространения.

Покупка такого изделия становится актом сопричастности истории — жестом уважения к традиции. Комплект может быть подарком на свадьбу, рождение ребёнка или частью семейного наследия. Такой подход способствует развитию локального бренда, созданию рабочих мест и формирует положительный культурный имидж региона.

Заключение

Проект «Девичья сряда» — это попытка соединить прошлое и настоящее в материальной форме. Он демонстрирует, что народные художественные промыслы могут оставаться актуальными, если их рассматривать не как музейный экспонат, а как живую традицию, открытую к переосмыслению.

Кружево — это символ женской памяти, тонкая нить, соединяющая поколения. Через художественное переосмысление ремесла рождается новый язык — язык заботы, преемственности, любви и уважения к традиции.

Список литературы:

1. Твердова-Савицкая З.М. Очерк кустарных промыслов Елецкого уезда. - Москва: Оценочно-статистический отдел Орловской губернской земской управы, 1916.

2. Давыдова С.А. Русское кружево и русские кружевницы. - СПб.: Типография А. С. Суворина, 1892. - 163 с.

3. Ершов С. П. Елецкие кружева и кружевницы (историко-экономический очерк). - Елец: ЕГУ им. И. А. Бунина, 2007. - 129 с.

4. Фалеева В.А. Русское плетеное кружево. - Л.: Художник РСФСР, 1983. - Серия: Народные промыслы РСФСР. - 328 с.

5. Фонды Всероссийского музея декоративного искусства (ВМДПНИ): отдел тканей, альбом «Елецкие кружевные решётки» (1950), альбом «Елецкое кружево» (1951).

А.А. КОЗИНА
Преподаватель специальных дисциплин, методист Красносельского училища художественной обработки металла (филиал) РГХПУ им. С.Г. Строганова

A.A. KOZINA
Teacher of special disciplines, methodologist at the Krasnoselsky School of Artistic Metalworking (branch) of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

КРАСНОСЕЛЬСКАЯ СКАНЬ КАК СИМВОЛ ДУХОВНОГО ЕДИНСТВА НАРОДОВ ВЕРХНЕГО ПОВОЛЖЬЯ, СОХРАНЕННЫЙ В КУЛЬТУРЕ СЕЛА КРАСНОЕ НА ВОЛГЕ

KRASNOSELSKAYA FILIGREE AS A SYMBOL OF THE SPIRITUAL UNITY OF THE PEOPLES OF THE UPPER VOLGA REGION, PRESERVED IN THE CULTURE OF THE VILLAGE OF KRASNOYE ON THE VOLGA

Народные художественные промыслы (НХП) играют ключевую роль в сохранении и развитии культурного кода региона, объединяя народы через общие ценности и традиции. Образы и символы, используемые в НХП, не только украшают изделия, но и несут в себе глубокий смысл, передавая культурное наследие и укрепляя национальную идентичность. Красносельская скань – не только художественный промысел, но и важный элемент культурного наследия народов Верхнего Поволжья. Сохранение и развитие этого промысла способствует укреплению духовного единства и сохранению культурного многообразия региона.

Folk arts and crafts (FACs) play a key role in preserving and developing the region's cultural identity, uniting peoples through shared values and traditions. The images and symbols used in FACs not only decorate the pieces but also carry deep meaning, conveying cultural heritage and strengthening national identity. Krasnoselskaya skan is not only an artistic craft but also an important element of the cultural heritage of the peoples of the Upper Volga region. Preserving and developing this craft contributes to strengthening spiritual unity and preserving the region's cultural diversity.

Ключевые слова: народные художественные промыслы, ремесла, культурный код, история промыслов, красносельская скань, традиции, символы, наследие, национальная идентичность, духовное единство, креативные индустрии.

Keywords: folk arts and crafts, crafts, cultural code, history of crafts, Krasnoselskaya filigree, traditions, symbols, heritage, national identity, spiritual unity, creative industries.

Народные художественные промыслы (НХП) представляют собой особую отрасль современной художественной промышленности, которая выпускает изделия бытового и сувенирного назначения. Предприятия промыслов объединяют мастеров и художников народно-декоративного искусства, создавая уникальные произведения, в которых воплощаются традиции и культурное наследие народов нашей страны.

Красносельская скань — один из ярких примеров народного художественного промысла, отражающий культурное и духовное наследие народов Верхнего Поволжья. Историческое значение красносельских мастеров заключается в сохранении и развитии традиций декоративно-прикладного искусства России, что делает этот промысел важным элементом национального культурного кода.

В практике ряда современных промыслов бережно сохраняются и совершенствуются традиционные формы и приемы, относящиеся к глубинным пластам народной художественной культуры, отличающейся яркой национальной самобытностью. Именно в единстве содержания и декоративной образности кроется залог укрепления национального духовного кода, который объединяет

народы нашей страны и сохраняет их культурное многообразие.

С древних времен человек заметил, что золото и серебро дольше других металлов сохраняют свои свойства, благодаря чему они стали идеальными материалами для ювелирного искусства. Эти металлы легки в обработке, что привело к появлению филиграни или скани — техники, где тонкие нити сплетаются в узоры и украшаются зернью. Слово «филигрань» происходит от греческих слов filum — нить и granum — зерно, а «скань» — от славянского «скати» — скручивать. Эти термины отражают суть процесса: создание украшений из скрученных нитей и зерни [1, с. 3–5].

Желание украшать себя, вероятно, существует с древнейших времен. Украшения выполняли три функции: эстетическую, магическую и утилитарную. Металл символизировал высокий статус. Само слово «металл» происходит от греческого глагола, означающего «искать, исследовать», подчеркивая важность этих материалов. Греки, не имея месторождений, привозили золото и серебро из колоний, что заставляло их создавать легкие и объемные украшения. Именно они заложили основы филиграни.

В Римской империи украшения были массивными, и филигрань не пользовалась популярностью. Византийские ювелиры продолжили традиции эллинистического искусства, а средневековые европейские мастера, включая монахов, сохранили и развили эту технику, оставив описания процесса изготовления украшений из проволоки и зерни.

Огромное влияние на златокузнечное дело и его становление в Киевской Руси оказали византийские мастера. Талантливые русские ювелиры переняли высокое сканное мастерство и освоили технику перегородчатой эмали.

Ювелирное искусство Древней Руси прошло несколько этапов развития, которые неразрывно связаны с общей историей и культурой страны.

Первый этап (X–XIII века)

Домонгольский период отличается разнообразием форм и приемов декорирования, что говорит о высоком мастерстве древнерусских умельцев. Особенность этого времени — гармоничное сочетание языческих и христианских мотивов в искусстве.

Второй этап (XIV–XV века)

Этот период связан с укреплением Русского княжества и становлением Москвы как столицы. Усиливается влияние православной церкви, что отражается и в декоративно-прикладном искусстве.

Третий этап (XVI–XVII века)

Это время расцвета русского ювелирного искусства. Мастера используют разнообразные техники, переосмысливая и трансформируя лучшие образцы культуры Запада и Востока.

В период становления древнерусской культуры техника скани и филиграни получила широкое распространение по всей территории государства и достигла высокого совершенства. Известнейшие находки, датируемые XI — началом XII века, обнаружены практически во всех старинных русских городах.

Верхняя Волга — колыбель Русского Севера, где даровитый и самобытный край всегда был благодатной почвой для развития ручного искусства. Это искусство, подобно фольклору, продолжает жить и сегодня, ежедневно творимое умом и руками искусных мастеров-умельцев. Особенно интересна судьба серебряного промысла, который испокон веков осел ниже Костромы, по берегам волжской излучины, в селе Красном и его окрестностях.

Одна из легенд гласит, что всё началось с покорения Пскова и Новгорода. Разгромленная новгородская вольница бежала, селившись по берегам Волги, в лесах. С этого времени и началось, пустило корни на Красносельщине серебряное производство. Однако изначально оно было медным. В ту пору в Вологде и Великом Устюге уже делали золотые и серебряные вещицы с рисунками чернью. Мастера, бежавшие из Новгорода и Пскова на север, приносили с собой свои навыки и традиции, что способствовало обогащению местных художественных традиций и формированию уникального стиля. Это привело к появлению новых художественных центров в Костроме, Ярославле, Сольвычегодске, там, где сильны были связи с прошлым [6. с. 9–11].

Каждый регион вносил свои уникальные элементы в сканное искусство:

Вологодская область. Здесь мастера славились искусством чернения, которое придавало изделиям особую глубину и выразительность. Чернение, или чернь, — это техника нанесения на металл черного покрытия, создающего контраст с блестящей поверхностью металла.

Великий Устюг. В этом городе развивалась традиция изготовления серебряных изделий с использованием филиграни — тонкой работы с металлическими нитями. Филигранные узоры часто включали растительные мотивы и геометрические орнаменты.

Кострома и Ярославль. В этих городах мастера создавали изделия с использованием зерни — мелких металлических шариков, которые наносились на поверхность для создания объемных узоров. Зернение придавало изделиям особую изысканность и богатство.

Сольвычегодск. В этом месте развивалась традиция изготовления изделий с использованием эмали. Эмалевые украшения добавляли яркие цвета и блеск, делая изделия более нарядными и праздничными.

Взаимодействие между регионами способствовало обмену идеями и техниками, что обогащало сканное искусство в целом. Мастера из разных мест обменивались опытом, учились друг у друга, что приводило к появлению новых стилей и направлений. Это взаимодействие создавало уникальное многообразие, где каждый регион сохранял свою индивидуальность, но при этом обогащался за счет влияния других.

В значительной мере на развитие сканного ремесла влияли торговые связи, поскольку драгоценный металл до XVII века возился в Россию из-за границы в виде слитков и монет. Волга, являясь одной из главных водных артерий, играла ключевую роль в этих торговых отношениях. Она соединяла северные регионы с южными, обеспечивала доступ к ценным материалам, необходимым для развития сканного искусства.

Русские города, стоявшие на знаменитом торговом пути «из варяг в греки», то есть из Северной Европы в Южную, становились не только крупными торговыми центрами, но и центрами культуры и искусства.

Во второй половине XVIII века в России наступает расцвет художественного творчества, включая ювелирное дело. Ювелирные изделия отражали тенденции барокко и классицизма, а скань становится более разнообразной и совершенной. Скань получает второе рождение в середине XIX века, особенно это ярко проявилось в народно-декоративном искусстве.

В 30-е годы XX века начинается целенаправленное восстановление красносельских традиций сканного дела. Мастера вдохновлялись образцами древнерусского искусства и использовали технику скани для создания новых украшений. Основные художественные школы формировались в Москве и селе Красное на Волге. Уже в 30-е годы красносельские артели выпускали серийные изделия из скани — украшения и предметы интерьера [7, с. 24, 25].

Характерной чертой этих изделий является освобождениесканногоорнаментаотдополнительной нагрузки эмалью и камнями, а также конструктивная самостоятельность, особенно заметна в ажурных серьгах. Орнаментальная узорность, характерная для древнерусского искусства, получила новое развитие в рисунках этого времени. Орнамент сканных изделий стал необычайно богатым и выразительным.

Красносельская скань отличается рядом уникальных особенностей, которые делают её узнаваемой и ценимой по сей день:

Тонкость работы: мастера Красного на Волге достигали невероятной тонкости в работе с металлом, создавая изящные и воздушные узоры.

Плотная наборка элементов: в отличие от других видов скани, красносельская характеризуется плотной наборкой элементов, что придает изделиям особую прочность и долговечность.

Сложность узоров: основным элементом узора является завиток, который в различных комбинациях создает сложные и гармоничные композиции.

Большое количество зерни: использование зерни — мелких металлических шариков — придает изделиям особую изысканность и богатство.

Различные виды скручивания проволоки: мастера применяли различные техники скручивания проволоки, что позволяло создавать разнообразные текстуры и эффекты.

Объёмные напайные элементы: в красносельской скани часто используются объёмные напайные элементы, что придает изделиям трехмерность и выразительность.

Использование различных металлов: в производстве красносельской скани использовались как драгоценные, так и цветные металлы, такие как медь и мельхиор, что расширяло цветовую палитру и возможности для творчества.

Камни и эмали: в изделиях часто применялись камни и эмали, что добавляло яркости и блеска, делая их более нарядными и праздничными.

С восстановлением утраченных традиций в 50-е годы XX века красносельская скань вновь обрела своё место в мировом ювелирном искусстве, став символом мастерства и художественного вкуса, воплотив в себе лучшие традиции русского ювелирного искусства.

Красносельская скань — это уникальный вид ювелирного искусства, который сочетает в себе традиционные орнаменты, отражающие природные и мифологические мотивы, основанные на традициях языческой славянской культуры. В этих узорах можно увидеть переплетение древних верований и природных образов, что придает изделиям особую духовную глубину.

Существенное культурное влияние на формирование орнаментов оказали греки и финно-угорские племена. Доминировали геометрические рисунки сканных узоров, которые состояли из различных, простых по форме, но разнообразных элементов, объединенных между собой в плавные, ритмичные и легко читаемые орнаменты. Особенно были популярны спиралевидные завитки. Основной элемент орнамента — волюта (завиток, спираль), символизирующая вечное движение и цикличность жизни, а также пальметта (веерообразный лист), олицетворяющая гармонию природы и божественное начало. Эти мотивы, заимствованные из античной и финно-угорской культуры, гармонично вплетаются в славянские традиции, создавая неповторимый стиль [7, с. 5].

Таким образом, красносельская скань не только является примером высокого мастерства, но и хранит в себе богатое культурное наследие, отражая многовековую историю и традиции народов, населявших территорию России.

Красносельская скань — это не просто вид ювелирного искусства, а символ духовного единства народов Верхнего Поволжья. Этот промысел объединяет культурные и исторические корни различных этносов, населяющих регион, отражая их общие ценности и мировоззрение, передаваемые из поколения в поколение.

Скань, созданная мастерами из Красного на Волге, впитала в себя традиции и мотивы, характерные для разных народов, живших на этой земле. В узорах можно увидеть элементы, связанные с природой, мифологией и верованиями, которые объединяют людей, несмотря на их этнические различия. Таким образом, красносельская скань













Курсовые работы, выполненные в технике скань, учащихся Красносельского училища художественной обработки металла
2010-2024 гг.
Браслет, серьги, коробочка, подстаканник, шкатулка

становится не только украшением, но и важным культурным наследием, которое сохраняет память о прошлом и объединяет народы в настоящем.

Эволюция производства сканных изделий второй половины XIX — начала XX века шла под влиянием формирования национального «псевдорусского» стиля. Основные достижения в области декора, художественных приёмов и технологий были связаны с традициями древнерусского прикладного искусства. Например, любимый мотив сканных изделий Древней Руси — непрерывно вьющийся стебель с побегами — часто применялся мастерами начала XX века, но с добавлением зерни на концах отростков [7, с. 35–37].

В 1897 году по инициативе Костромского уездного земства в селе Красное на Волге был открыт класс технического рисования с целью развития художественного вкуса среди кустарей. Первые выпускники мастерской стали «свежей струёй», влившейся в промысел, что способствовало развитию вкуса и технических навыков. В изделиях чувствовалась связь с русским народным искусством, что придавало им национальное своеобразие, отражающее местные особенности природы, быта и нравов.

Со временем технические классы рисования были преобразованы в художественную ремесленную учебную мастерскую, что положило начало истории Красносельского училища художественной обработки металла. Педагоги, мастера и выпускники училища внесли значительный вклад в развитие и сохранение сканного промысла, продолжая традиции, которые объединяют народы и сохраняют культурное наследие России.

Культурный код Поволжья — это сложная и многогранная система символов, традиций и верований, которая формировалась на протяжении веков под влиянием различных культур и народов. Этот код понятен большинству его носителей благодаря общим историческим корням, языку, верованиям и традициям, которые объединяют жителей региона.

Символика и образы, используемые в искусстве и ремеслах Поволжья, несут в себе универсальные смыслы, понятные представителям разных народов региона. Например, в орнаментах и узорах часто встречаются мотивы, связанные с природой, мифологией и религиозными верованиями, которые отражают общие для всех жителей региона представления о мире и человеке.

Культурный код народов Верхнего Поволжья — это результат многовекового взаимодействия различных культур, традиций и верований. На протяжении веков регион был местом встречи славянских, финно-угорских, тюркских и других народов, что привело к формированию уникальной культурной мозаики. Этот процесс взаимодействия обогатил культурный код Поволжья, добавив в него новые элементы и мотивы.

Культурный код включает в себя как материальные, так и духовные аспекты. Материальная культура представлена в архитектуре, ремеслах, одежде и предметах быта, которые отражают традиции и обычаи народов региона. Духовная культура включает в себя язык, литературу, музыку, фольклор и религиозные верования, которые передаются из поколения в поколение и формируют уникальную идентичность региона.

Культурный код Поволжья — это не просто набор символов и традиций, а живая система, которая продолжает развиваться и обогащаться. Он является важным фактором, объединяющим народы региона, и служит основой для сохранения и передачи культурного наследия будущим поколениям. Понимание и поддержание этого кода — ключ к сохранению уникальности и самобытности Поволжья.

Народные художественные промыслы (НХП) представляют собой особую отрасль современного декоративного искусства, объединяющую мастеров и художников, создающих изделия бытового и сувенирного назначения. Эти предприятия характеризуются коллективным творческим процессом, сочетающим высококвалифицированный ручной труд с использованием вспомогательных приспособлений и средств малой механизации.

НХП объединяются через общие эстетические ценности, технологии и символы, которые являются частью культурного кода региона. Эти элементы отражают исторические, религиозные и бытовые традиции, передаваемые из поколения в поколение. Например, в орнаментах и узорах часто встречаются мотивы, связанные с природой, мифологией и религиозными верованиями, которые объединяют различные народы региона.

Совместное использование традиционных мотивов и техник способствует укреплению культурного единства и сохранению наследия. В условиях глобализации и стандартизации сохранение и развитие НХП становится особенно важным. Эти промыслы не только сохраняют культурное наследие, но и способствуют формированию национальной идентичности, что особенно актуально в современном мире.

Образы, используемые в красносельской скани и других НХП, имеют глубокое символическое значение и передают важные идеи и ценности. Эти образы помогают сохранять и передавать культурное наследие, укрепляя чувство принадлежности к своему народу и его истории. Например, завитки и пальметты, часто встречающиеся в орнаментах, символизируют связь с природой и вечное движение жизни, что отражает общие для многих народов региона представления о мире.

Народные художественные промыслы играют ключевую роль в сохранении и развитии культурного кода региона, объединяя народы через общие ценности и традиции. Образы и символы, используемые в НХП, не только украшают изделия, но и несут в себе глубокий смысл, передавая культурное наследие и укрепляя национальную идентичность. Красносельская скань — не только художественный промысел, но и важный элемент культурного наследия народов Верхнего Поволжья.

Сохранение и развитие этого промысла способствует укреплению духовного единства и сохранению культурного многообразия региона.

Список литературы:

1. Соколов М.В. Художественная обработка металла. Азы филиграни: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Дизайн» / М.В. Соколов. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2005. – 143 с., 8 с. ил.: ил.
2. Художественные промыслы РСФСР: Справочник / Сост.: В.Г. Смолицкий, З.С. Скавронская. – М.: Легкая индустрия, 1973.
3. Осетров Евгений. Повесть о Жар-птице. – М.: Легкая индустрия, 1964.
4. Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г. Русское художественное серебро. – М., 1959.
5. Научно-исследовательский институт художественной промышленности: Сборник трудов № 3 / Ред. Г.С. Покрас. Тех. ред. Г.А. Виноградова. – М.: Легкая индустрия, 1966.
6. Шапошников В. Красносельские ювелиры. – Ярославль: Верхне-Волжское книжное издательство, 1969.
7. Галанин С.И. Скань и филигрань: история, дизайн, технология: монография/ С.И. Галанин, Г.А. Камыгина. – Кострома: Изд-во Костром. гос. техн. ун-та, 2011. – 123 с.
8. Бузин А.И. Красносельские художники ювелиры / Ред. И.М. Суслов. Тех. ред. В. Шаталов. Издание акционерного общества «Красносельский ювелирпром» и Костромской организации художников. – Кострома, 1997.



Курсовые работы, выполненные в технике скань, учащихся Красносельского училища художественной обработки металла
2010-2024 гг. Ваза

Т.Ю. ПЛАСТОВА
Доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой гуманитарных наук Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова

T.Yu. PLASTOVA
Doctor of Arts, Professor, Head of the humanitarian department of the Moscow State Academic Art Institute named after V.I. Surikov

А.Н. ПЛАСТОВА
Фонд поддержки творческой молодежи имени А.А. Пластова

A.N. PLASTOVA
Creative Youth Support Fund named after A.A. Plastov

СЕМЬЯ ХУДОЖНИКОВ ПЛАСТОВЫХ И НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

THE FAMILY OF ARTISTS PLASTOVS AND FOLK ART

А.А. Пластов был воспитан на образцах народного искусства, которое окружало его с детства, знатоком и собирателем которого был его учитель Д.И. Архангельский. Большую роль сыграла учеба в Строгановском училище. Пластов был прекрасным резчиком, свидетельством чему стали резные детали его сельского дома, ворот, предметов быта. Изделия народных мастеров он изображал в своих картинах и натюрмортах. Его сын, Николай Пластов изучал народное искусство. По его рисункам и разработкам, в основе которых лежат образцы народного искусства, было воссоздано внутреннее убранство Богоявленского храма села Прислониха.

A.A. Plastov was brought up on samples of folk art, which surrounded him from childhood, the connoisseur and collector of which was his teacher D.I. Arkhangelsky. An important role was played by studying at the Stroganov School. Plastov was an excellent carver, as evidenced by the carved details of his rural house, gates, household items. He depicted the products of folk masters in his paintings and still lifes. His son, Nikolai Plastov, studied folk art. According to his drawings and samples, which are based on samples of folk art, the interior decoration of the Epiphany Church in the village of Prislonikha was recreated.

Ключевые слова: народное искусство, А.А. Пластов, Строгановское училище, Н.А. Пластов, резьба по дереву, иконостас, Богоявленский храм.

Keywords: folk art, A.A. Plastov, Stroganov School, N.A. Plastov, wood carving, iconostasis, Epiphany Church.

Учась у крестьянского художника, мы учимся у ученого. Художественная наука передавалась из поколения в поколение, от отца к сыну, как передают свои песни народные певцы, как заучивались гимны Гомера древнеэллинскими поэтами.

Н. М. Щекотов



Фрагмент резьбы ворот дома Есина (Мякотино, Нижегородская область), выполненный Н.А. Пластовым в 1990-е гг.

Любовь к народному искусству, владение его приемами и безупречное попадание в его стилистику — неотъемлемые составляющие творческого дарования Аркадия Пластова. Народное искусство окружало его с детства, но осознание ценности его как культуры произошло, по-видимому, в годы учебы у Д.И. Архангельского — замечательного симбирского акварелиста, этнографа, собирателя и исследователя культуры народов Поволжья, оставившего в своем собрании богатое наследие образцов народного искусства.

«Мило нам дедовское искусство нашей деревни, — писал Дмитрий Иванович, — наивное, бесхитростное своими приемами, мудрое, четкое и неожиданно богатое в своем узорчатом беге на широких донцах деревенских прях, на горбатых узких, почерневших вальках, на уютных чудесных солоничках, на ступах из забытой сказки старины. Здесь все наше, родное: дорожки из прозрачной, задумчивой северной елки (вальки), репеюшки, невиданные звезды — цветы, словно распустившиеся навстречу солнышку (солонки), нездешние древние деревья с плодами и птицами, пышные травы (карнизы), луга зеленые с конями крутошеими, жар-птицы в садах (пряничные доски), узорочье, как узор мороза на оконницах. Незнаемый, деревенский резчик — художник был большим мастером “ковровых” узоров. Зимой под шум вьюги он застилал свои доски для набоек и пряников диковинными травами и фигурами с редким пониманием заполнения пространства, с исключительным чувством мудрого декоратора. Узор легко и непринужденно стелется по формам предмета, неожиданно сдерживается рамками, звездочками, усложняется желобками, лунками и другими измышлениями. Свет дробится и тает в извивах резьбы. В этих резных сказках “чуешь” нашу серенькую природу с ее скромными цветами, шепот лесов, очарование далекого поля и самую душу творца изделий, побеждающую тебя своим искренним и большим искусством» [2, с. 109-110].

Д.И. Архангельский вспоминал, как обнаружил на стенах комнаты Симбирской архивной комиссии три доски — три карниза симбирских изб:

«На первой доске я увидел льва среди сказочной растительности. В начале второй доски была изображена женская фигура с рыбьим хвостом. Третья доска — с автографом мастера... Я был поражен декоративностью досок и много раз потом повторял эти мотивы в графике, впитывая, усваивая гармонию и стиль народной волжской резьбы. Но я любил и действовать. Не откладывая в долгий ящик, я отправился с альбомом по нашим пригородным селам... Много резьбы удалось нарисовать в селе Большая Таяба в ЧАССР, в Болгарах, в селе Васильеве под Казанью, в Свияжске в 1924 г.» [2, с. 301–302].

Приехав в Москву, Пластов поступает в 1912 году в Строгановское училище и застает эпоху его расцвета (в начале XX века там преподавали М. Врубель, Ф. Шехтель, Ф. Федоровский). Буквально из первых рук он получает научное и практическое представление о природе художественных стилей и их современной интерпретации. Исторические стили, природные мотивы, традиции народного искусства переосмысливались и претворялись в художественной практике выдающихся мастеров. Предмет «стилизации цветов», создание орнаментов, в основе которых лежали цветочные мотивы, в конце XIX века ввел в преподавание М. Врубель. О его уроках вспоминал учитель Пластова, выдающийся театральный художник Ф.Ф. Федоровский: «Он взял в классе цветы — гиацинты...поставил цветы и рядом черную доску и с необыкновенной быстротой и ловкостью стал набрасывать на доске орнамент, основой которого являлись гиацинты. И в короткое время он из них развил такой орнамент, что доска превратилась в орнаментальный мозаичный ковер» [5, с. 145].

Сохранившиеся филигранно нарисованные цветы, относящиеся к периоду учебы Пластова, можно считать свидетельством строгановской пропедевтики, подготовке к стилизации цветочного орнамента.

«Целый год пришлось копировать из воска и в рисунке орнаменты всяких стилей, главным образом, русского прикладного искусства допетровской поры, а также с греков, а потом сочинять рисунки предметов обихода во всевозможных материалах. В музее при Строгановском училище можно было найти для подобных натюрмортов богатый выбор всяких вещей. Занимался резьбой по дереву, литьем из бронзы, резьбой по слоновой кости» [3, с. 17].

Стилизация и творческое переосмысление орнамента, соединение мотивов народного искусства с представлениями о классических стилях лежит в основе обращения Пластова к практике резьбы, росписи, изготовления архитектурного декора его прислонишенского дома.

Декор наличников, пилястр, капителей представляют собой очень гармоничные решения, где творчески осмысленные реплики классических ордеров органично сочетаются с лаконичным, не противоречащим им пониманием наличника как традиционного элемента украшения русского крестьянского дома. Мотивы колонн и капителей в углах дома, фронтоны в качестве наверший наличников словно напоминают о греческих храмах и усадьбах эпохи классицизма. Мотивы ионических капителей чередуются с фантазийными, стилизованными растительными орнаментами. При всем том дом Пластова отнюдь не производит впечатления эклектической фантазии и вполне укладывается в сложившийся канон традиционного крестьянского жилища, а синтез народных традиций и мотивов классических стилей ясно декларирует, что это дом художника.

Воспитанный в строгановских традициях, Пластов преображал скудный быт своей семьи в тяжелые 20–30-х годы — его расписные коробочки для рукоделья, резная мебель, предметы кухонного обихода, сохранившиеся до сих пор, поражают тонкостью работы и знанием стиля. Для себя, для работы он неизменно делал очень удобные и конструктивно совершенные рубанки с ручкой в виде фигуры русалки в стиле модерн, этюдники, стулья, столы, табуретки. В трудные годы рисовал на картонах орнаменты в народном стиле с лебедями и павлинами, по которым его жена Наталья Алексеевна стегала на продажу одеяла.

В 1935 году Пластов вместе с журналистом Глебом Глинкой по заданию журнала «Наши достижения» побывал в знаменитых художественных центрах — Сергиевом Посаде, Семенове, деревне Богородской, где выполнил графические портреты мастеров-резчиков — М.А. Пронина, В.С. Барашкова, Н.А. Ерошкина, Д.К. и Т.К. Бобловкиных, семеновских резчиков М.И. Угланова, А.Е. Ершова. Образцы богородской игрушки — «Кузнецы», «На качелях», «Белка» украшали дом и мастерскую художника. Пластов и сам сделал несколько работ в стиле нижегородских резчиков в собственной интерпретации.

Один из самых известных и успешных промыслов в Симбирском крае был гончарный, с центром в селе Сухой Карсун, сегодня почти исчезнувший, в том числе из-за отсутствия поддержки. На подводах горшечники возили свои



1.



2.



3



4.



5.



6.



7.



8.



9.

Рис. 1. Пластов Н.А. Навершие Царских Врат храма Богоявления в Прислонихе. Середина 1990-х гг. Не сохранилось

Рис. 2. Современный вид иконостаса работы А.С. Гордеева в храме Богоявления в Прислонихе. 2025 г.

Рис. 3. Фрагмент резьбы для храма, выполненный Н.А. Пластовым в 1990-е гг.

Рис. 4. Пластов А.А. Декор спинки стула. Середина 1950-х гг.

Рис. 5. Пластов А.А. Капитель.1954 г.

Рис. 6. Пластов А.А. Игрушка «Кузнецы». Середина 1960-х гг.

Рис. 7. Пластов А.А. Венчание. 1946-1948 гг.

Рис. 8. Пластов Н.А. Навершие ворот дома в Прислонихе. Середина 1970-х гг.

Рис. 9. Пластов А.А. Навершие калитки ворот. Конец 1940-х гг.

изделия по селам края. Миски, крынки (балакери), кувшины продавались на ярмарках. Еще в 1960-е годы карсунскую глиняную посуду на машинах возили на Урал. В архиве Пластова сохранились фотографии приезда горшечников на телегах в Прислониху. Художник покупал изделия мастеров, а с одного из них сделал портретный этюд маслом.

А.А. Пластов и его жена Наталья Алексеевна часто бывали в 1920–1940-е годы на базарах и ярмарках в окрестных селах, где продавали горшки из Сухого Карсуна. Наиболее выразительные экземпляры бережно хранились, становились частями натюрмортов с полевыми, лесными цветами.

Предметы народного искусства наполняют картины Пластова, становятся основой его натюрмортов. Уже первое значимое выступление Пластова-живописца — картина «Праздник урожая» («Колхозный праздник», 1937) буквально расцвечена платками — издельями русских, в том числе местных дореволюционных мануфактур, которые собирал, коллекционировал Пластов. Платки — шерстяные, жаккардовые, хлопчатобумажные — художник пишет с точно воспроизведенным, узнаваемым узором. Как и Ф. Малявин, Пластов делает эти элементы традиционной одежды живописной ценностью, сочетая их матиссовскую декоративность с материальной реальностью натюрмортов. Таким образом, значительная часть живописной поверхности картины представляет собой решенные композиционно локальные натюрморты, что в сочетании с более чем восьмьюдесятью портретами и создавало то самое ощущение отсутствия композиционного центра, в чем часто упрекали художника.

Нарядные расписные конские дуги, как несомненная живописная драгоценность, включены в колористические композиции картин «Базар» (1935), «Едут на выборы» (1947 — реализованный вариант замысла «Свадьба»). Ложки с традиционной хохломской росписью в картине «Жатва» (авторское название «Жатва. 1943 год») вносят особую ноту в эту работу, казалось бы, абсолютно нейтральную с точки зрения сложных, внебытовых смыслов (именно так традиционно представляло ее советское искусствознание). «Жатва», как и «Сенокос» (художник рассматривал эти картины как диптих), стали символом Победы, и эта Победа была народной.

Сын А.А. Пластова — художник Н.А. Пластов унаследовал любовь и профессиональный интерес к народному искусству. Он не только сам владел искусством резьбы по дереву, но изучал памятники и образцы народного творчества, собрал обширную библиотеку по народному искусству. Резные ворота с русалками и львами до сих пор встречают каждого гостя дома — это копия авторской резьбы Николая Аркадьевича (ныне хранящейся в прислонишенской мастерской). Именно ему принадлежит идея использования резного декора при воссоздании храма Богоявления села Прислонихи. Многое в первоначальном варианте храмового интерьера было выполнено его руками.

Храм Богоявления Господня села Прислониха был построен в 1878 году по проекту архитектора Григория Гавриловича Пластова (1832/33–1887) — деда Аркадия Пластова.

Изящный, стройный по силуэту храм является доминантой села и органично вписывается в ландшафт, в рельеф холмистой местности. Деревянная однокупольная церковь поставлена «кораблем». Купол и колокольня построены по принципу восьмерик на четверике.

Первым был освящен придел в честь Казанской иконы Божией Матери 16 октября 1878 года. Главный придел, посвященный празднику Богоявления, освятили через два года, 27 октября 1880 года.

Исторический выкрас храма был былым и символизировал собой цвет праздника Богоявления. Все грани постройки и окантовки оконных проемов были выкрашены в голубой цвет, символизирующий Богородицу, в честь которой освящен был придел. Главки церкви были серебристыми и имели гранёную форму. Об интерьере храма почти ничего не известно. О нем можно лишь судить по сохранившимся воспоминаниям Н.А. Пластова.

Из них становится известно, что храм был обтянут холстами со сценами из Священного Писания, расписанными самим Григорием Гавриловичем Пластовым, его сыном Александром и художником-иконописцем Николаем Ивановичем Грошевым.

Как выглядел иконостас до закрытия храма, не установлено. О том, что он был резной, свидетельствуют работа А.А. Пластова «Венчание в старой Прислонихе» 1968 года и воспоминания Н.А. Пластова о разорении церкви: «...прямо под ноги нам, сверкающе и нарядно, выбрасывались из церкви иконы, ризы, резное золото иконостаса, литые завитки паникадил, коричневые кожаные книги с медными застежками» [4, с. 7–8].

С конца 1980-х годов начались реставрационные работы по воссозданию храма, которые продолжались до 2000-х годов.

Николай Аркадьевич внес большой вклад в восстановление внешнего облика и внутреннего убранства храма. Им лично были выполнены эскизы и сама резьба аналоев и арочных проемов. В этом ему помогал художник и резчик по дереву Александр Степанович Гордеев. Во время пожара 5 мая 2016 года церковь полностью сгорела. С 2016 по 2018 год велась реконструкция храма Богоявления.

Всю деревянную резьбу восстановленного иконостаса разработал А.С. Гордеев, он продолжил художественную традицию, заложенную Николаем Пластовым еще при изготовлении убранства в допожарном храме. Гордеев взял за основу эскизы Н.А. Пластова, он так же учел в своей работе опыты народной резьбы.

Иконостас выполнен в технике глухой резьбы или как еще ее называют — корабельной. Центром глухой резьбы по дереву являлась Нижегородская губерния. Отсюда это искусство распространилось по всему Поволжью. Подтверждение этого мы находим в работе Бибиковой И.М., Ковальчук Н.А. «Деревянная резьба крестьянских жилищ Верхнего Поволжья»: «Судоходство на Волге было причиной возникновения в ряде районов Поволжья судостроительных промыслов. Большинство судов в то время богато украшалось декоративной резьбой. Эти же артели занимались и строительством изб. С развитием пароходства декоративная резьба на волжских судах исчезает, и корабельные резчики целиком переключились на строительство зданий» [1, с. 20]. Памятники с глухой резьбой встречаются на территориях бывших поволжских губерний — Ярославской, Костромской, Казанской, Симбирской, вплоть до Саратовской. Резьба представляет собой барельефные изображения растительного или зооморфного характера.

Стан иконостаса Богоявленского храма состоит из резных вертикальных и горизонтальных досок. Первоисточником образа вертикальной резьбы местного ряда, обрамляющей царские и дьяконские врата, служит резьба ворот из дома Есиных села Мякотино Нижегородской области, а также ворота дома Зуева в деревне Опалиха Нижегородской области. Мотив представляет собой вырастающие из вазона переплетающиеся ветви виноградной лозы, в центре которых расположены двенадцатилепестковые розетки. На переплетениях гибких стеблей расположены трилистники, которые образуют крест. Доску венчают свисающие грозди винограда. Этот орнамент был перерисован и использован Николаем Аркадьевичем Пластовым в первоначальном варианте декора воссозданного храма и повторен А.С. Гордеевым в храме сегодняшнем.

Царские Врата венчает фриз из шести килевидных форм, в которые вписаны клеверовидные цветы-«репешки». Все пространство фона плотно украшено луковичным орнаментом. По бокам доску обрамляют листья аканта. Декоративный рисунок представляет собой творческую вариацию, синтезирующую различные традиционные мотивы.

Резные доски над вторым, третьим и четвертым ярусами имеют идентичный орнаментальный рисунок. Образец этой резьбы происходит из собрания музея Марии Клавдиевны Тенишевой в Смоленске. Орнамент представляет собой рельеф в виде пышных волнообразных, вьющихся акантовых ветвей с симметричными закруглениями, в центре которых распложены девятилепестковые розетки. Квадратные вставки с крестами, украшенные трилистниками, разбивают полосу орнамента, создавая паузы в прочтении декоративного элемента.

В четвертом ярусе мотив акантовых ветвей обрамляется сверху и снизу трилистниками, которые часто встречаются на карнизах и «платках» старинных домов второй половины XIX века.

Посередине этого яруса расположена П-образная доска со спокойной резьбой больших форм: распложенные по обеим сторонам сердцевидные медальоны содержат внутри кресты. В центре находится голова Серафима в свечении с тонкой проработкой деталей. Над иконостасом расположена фигурная композиция сцены Распятия с предстоящими Богородицей и Иоанном Богословом. Резные раскрашенные скульптуры по своей пластике восходят к пермской скульптуре. Над Царскими вратами придела в честь иконы Казанской Божией Матери находится резная доска с куполообразным (луковичным) переплетающимся орнаментом, дополненном по верху стилизованными васильками, завитками и навершием с чешуйчатым декором.

Таким образом, эволюция корабельной резьбы в церковную, а затем и в гражданскую архитектуру заканчивается возвращением уже домовой архитектурной резьбы снова в церковную, но в качественно ином варианте. Н.А. Пластову и А.С. Гордееву удалось создать уникальный иконостас, основанный на традиционном ремесле волжских губерний и являющий собой пример становления новой эстетики деревянного сельского храма.

Работа по благоукрашению храма резьбой продолжается А.С. Гордеевым по настоящее время.

Примечания:

1. Бибикова И.М., Ковальчук Н.А. Деревянная резьба крестьянских жилищ Верхнего Поволжья. – М.: Искусство, 1954.

2. «Живу и дышу родным городом...». По материалам архива Д.И. Архангельского. – Ульяновск: Вектор-С, 2009.

3. Пластов А.А. Автобиография // А.А. Пластов. Каталог произведений. – М., 1976.

4. Пластов Н.А. Прислониха. Из прошлого // Памятники отечества. – 1998. – № 42.

5. Шульгина Е. Н., Пронина И. А. История Строгановского училища. 1825–1918. – М., 2002.

Список литературы:

1. Бибикова И.М., Ковальчук Н.А. Деревянная резьба крестьянских жилищ Верхнего Поволжья. – М.: Искусство, 1954.

2. Греков А.У. Великое в малом. Становление Богородской школы народного резного по дереву мастерства // Пластовская осень. – Ульяновск, 2014.

3. Званцев М. П. Домовая резьба. – М., 1935.

В.И. НИКИФОРОВА
Кандидат искусствоведения, преподаватель Школы дизайна НИУ ВШЭ и Московской высшей школы социальных и экономических наук

V.I. NIKIFOROVA
PhD in Art and Design, tutor at HSE University School of Design and Moscow School of Social and Economic Sciences

ШКОЛА-МАСТЕРСКАЯ «МЕБЕЛЬ, КОВРЫ, ВЫШИВКА И КРУЖЕВА» Е.Н. ЧОКОЛОВОЙ В СЕЛЕ ГОРОЖАНКА: МОДЕЛЬ СОХРАНЕНИЯ РЕМЕСЛЕННЫХ ТРАДИЦИЙ ВОРОНЕЖСКОЙ ГУБЕРНИИ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВЕКОВ

E.N. CHOKOLOVA'S FURNITURE, CARPETS, EMBROIDERY, AND LACE WORKSHOP IN THE VILLAGE OF GOROZHANKA: A MODEL OF PRESERVING THE CRAFT TRADITIONS OF THE VORONEZH PROVINCE AT THE TURN OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

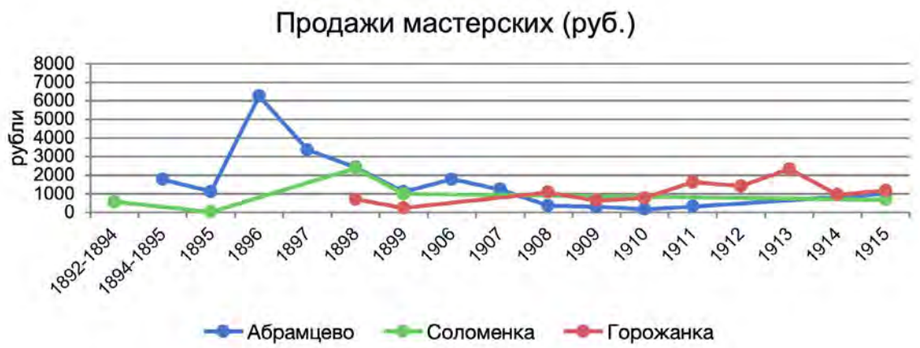
В статье рассматривается деятельность школы-мастерской «Мебель, ковры, вышивка и кружева» Е.Н. Чоколовой в селе Горожанка Воронежской губернии как один из частных проектов по поддержке народных художественных промыслов России на рубеже XIX-XX веков. На основе архивных документов, выставочных указателей и мемуарных свидетельств анализируются организационная структура мастерской, ее производственный профиль, каналы сбыта и место в системе кустарной промышленности. Особое внимание уделено социальной политике Чоколовой, ориентированной на занятость сельских женщин, сочетание ремесленного обучения с элементами общего образования и формирование локальных стратегий экономической устройчивости художественных кустарных промыслов. Отдельно рассматривается проблема соотношения аутентичной традиции и художественной модернизации в орнаментальных решениях ковров, вышивки и кружев, создававшихся при участии профессиональных художников Абрамцевского кружка. Делается вывод о школе-мастерской в Горожанке как о модели сохранения и адаптации ремесленных традиций региона к новым эстетическим и социально-экономическим условиям эпохи модернизации.

The article examines the activity of Yekaterina N. Chokolova's school-workshop «Furniture, Carpets, Embroidery and Lace» in the village of Gorozhanka, Voronezh province, as a private initiative aimed at supporting Russian folk art crafts at the turn of the twentieth century. Drawing on archival documents, exhibition catalogues and memoirs, the author analyses the institutional structure of the workshop, its production profile, sales channels and its place within the broader system of cottage industries. Particular attention is paid to Chokolova's social policy, focused on providing employment for rural women, combining craft training with basic education and developing local strategies of economic self-help. The article also addresses the tension between authentic folk tradition and artistic modernization in the ornamentation of carpets, embroidery and lace created with the participation of professional artists from the Abramtsevo circle. The school-workshop in Gorozhanka is interpreted as a model for preserving and adapting regional craft traditions to the new aesthetic and socio-economic conditions of a modernizing Russian Empire.

Ключевые слова: Екатерина Чоколова, школа-мастерская, Горожанка, народные художественные промыслы, кустарные промыслы, Воронежская губерния, женский труд, Абрамцевский кружок, сохранение ремесленных традиций.

Keywords: Yekaterina Chokolova, school-workshop, Gorozhanka, folk art crafts; kustar industries, Voronezh province, women's labour, Abramtsevo circle, preservation of craft traditions.

Школа-мастерская Е.Н. Чоколовой в селе Горожанка Воронежской губернии представляет собой один из характерных, но сегодня почти забытых примеров частной инициативы по поддержке народных художественных промыслов России рубежа XIX–XX веков. На фоне более известных проектов Абрамцевских, Талашкинских и Соломенских мастерских деятельность Екатерины Николаевны Чоколовой позволяет увидеть, как идеи сохранения ремесленных традиций преломлялись в условиях провинциальной усадьбы, ориентированной одновременно на художественный эксперимент, социальную поддержку местного населения и интеграцию кустарного труда в рыночную экономику. Обращение к опыту школы-мастерской «Мебель, ковры, вышивка и кружева» в Горожанке также позволяет по-новому рассмотреть вопросы взаимодействия профессиональных художников и народных мастеров, трансформации традиции под влиянием модернизационных процессов, а также роли женского труда в системе сохранения ремесленного и духовного наследия региона.



Визуализация данных продаж мастерских Абрамцево, Соломенки и Горожанки / По материалам: Общество распространения и улучшения кустарных изделий (Москва). Склад. Отчет Склада кустарных изделий в Москве Общества распространения и улучшения кустарных изделий... = Отчет склада кустарных изделий. - Москва, 1894-1916анки / По материалам: Общество распространения и улучшения кустарных изделий (Москва). Склад. Отчет Склада кустарных изделий в Москве Общества распространения и улучшения кустарных изделий... = Отчет склада кустарных изделий. - Москва, 1894-1916

Биография Екатерины Николаевны Чоколовой тесно связана с Абрамцевским кружком, что во многом предопределило художественный и организационный облик ее инициатив. Оказавшись в среде художников и предпринимателей вследствие брака с Семёном Чоколовым, инженером-путейцем и другом Саввы Мамонтова, Екатерина Николаевна получила возможность наблюдать различные модели ремесленных мастерских, ориентированных на сотрудничество профессионалов и кустарей, на выработку особого «русского стиля» и на системную работу по сбыту изделий через склады и выставки [1, с. 241, 656]. Приобретение Чоколовыми керамического производства — завода «Изолятор» — позволило Чоколовой соединить опыт художественной промышленности с социальными практиками попечительства. Характерно, что, помимо участия в разработке изразцов, она инициировала создание больничной кассы при фарфоровом заводе, обеспечивавшей выплаты в случае болезни, увечий и даже пособия по беременности и родам, что выглядело прогрессивно для фабричного сектора России начала XX века [2]. Этот опыт социального страхования находит отражение и в логике организации школы-мастерской в Горожанке, где экономическая поддержка местных жителей была не менее важной задачей, чем собственно художественное производство.

Основание мастерской в селе Горожанка напрямую связывается источниками с неурожаем и голодом 1891 года, когда Чоколова, поставив целью «поддержать семьи села Горожанка, устроила мастерскую для выполнения ковров», позднее дополнив ее кружевным и вышивальным отделениями [3, л. 1–4]. Со временем предприятие выросло в школу-мастерскую с несколькими направлениями ремесленного труда. «Указатель Всероссийской кустарно-промышленной выставки» 1902 года фиксирует уже сложившуюся структуру производства: в мебельно-корзиночном отделении работали мастер, подмастерья и ученики, в отделении ковров, вышивки и кружев [Рис. 1, 2] — мастерицы, ученицы и около пятидесяти окончивших обучение работниц [4, с. 251]. Дополнительную сеть обеспечивало филиальное отделение в селе Сенное, организованное как ответ на рост числа кружевниц и нехватку помещений. Таким образом, школьно-мастерская модель в Горожанке сочетала усадебный центр и сельский «филиал» при церкви, что усиливало ее укорененность в местном сообществе и позволяло охватывать более широкий круг мастериц.

Социально-экономический эффект этой деятельности особенно заметен в контексте женского труд: ученицы коврового и кружевного отделений получали от 2 до 5 руб. в месяц [5, с. 327–328]. На фоне средней годовой платы

сельским работникам по Воронежской губернии — около 42 руб. для мужчин и 24 руб. для женщин [6, с. 236] — заработки горожанских мастериц выглядели конкурентоспособными и позволяли воспринимать ремесло как реальный источник дохода. Не случайно в устной традиции сохранилась поговорка, что в Горожанке «девка дороже мужика: девка и хлеба купит, девка и подать заплатит» [7, с. 71]. В устах крестьян такой афоризм фиксировал не только бытовое наблюдение, но и глубокий сдвиг в понимании роли женщины в семейной экономике: ремесленный труд переставал быть лишь дополнением к крестьянскому хозяйству, превращаясь в средство экономической самостоятельности и социальной устойчивости в условиях кризисных лет.

Наряду с материальной поддержкой важнейшим измерением деятельности школы-мастерской было образовательное. По наблюдениям исследователей кустарных школ Воронежской губернии, в Горожанке рукодельные навыки осваивались параллельно с обучением грамоте, арифметике и основам религиозного воспитания [8, с. 26]. Этот синтетический формат напоминал одновременно ремесленную школу, приходское училище и женский трудовой курс. Для Чоколовой, не имевшей систематического художественного образования, но обладавшей развитым вкусом, было принципиально важно, чтобы местные ученицы получали не только технические навыки, но и элементарное общее образование. Тем самым школа-мастерская становилась локальным центром не только ремесленного, но и культурно-просветительского развития.Особый интерес для тематики конгресса представляет художественная стратегия Горожанки, балансировавшая между опорой на местную традицию и ориентацией на современный художественный язык. Чоколова разрабатывала эскизы ковров и кружев самостоятельно [Рис. 3–5], но одновременно привлекала к созданию орнаментов известных художников — Александра Головина, Евгения Лансере, Ивана Билибина и других, часто связанных с Абрамцевским кружком [9, с. 8]. В результате ковры и вышивки мастерской сочетали традиционные техники с приемами аппликации и мотивами модернизированного орнамента, что делало их привлекательными для петербургской и московской публики и соответствующими эстетике рубежа веков. Однако такая художественная политика вызывала споры: Адриан Прахов, посетивший Горожанку, указывал на необходимость «черпать орнаменты в народном искусстве», а не у профессиональных художников, тем самым напоминая о дистанции между «высоким» и «народным» искусством [10]. В такой критике отражается более широкий дискурс начала XX века о допустимой мере вмешательства в традицию и границе между сохранением и стилизацией.

Практика мастерской, однако, показывает, что модернизирующее переосмысление орнамента не уничтожало традицию, а переводило ее в иной регистр существования. Среди заказчиков ковров и вышивок из Горожанки были представители императорской фамилии: работы мастерской приобретали великие князья Сергей Александрович и Петр Николаевич, а один из горожанкиных ковров, с двуглавым орлом, лежал в кабинете Николая II в Царском Селе [9, с. 8]. Продукция демонстрировалась на Всемирной выставке в Париже 1900 года, где мастерская получила золотую медаль за ковры и серебряную за вышивки [11, с. 101, 105], а также на первой и второй всероссийских кустарных выставках, где горожанские кружева и воротнички отмечались экспертами как образцовые [12]. Для сохранения ремесленной традиции эти факты значимы не только как свидетельство художественного уровня, но и как показатель включенности регионального промысла в международный и общероссийский выставочный оборот, что объективно повышало престиж и жизнеспособность ремесла.

Не менее показательной для характеристики модели Горожанки является ее интеграция в систему сбыта кустарных изделий через московский склад кустарных изделий под покровительством великой княгини Елизаветы Федоровны. Отчеты склада за 1890–1910-е годы фиксируют стабильные продажи изделий Чоколовой и демонстрируют, что в предвоенный период обороты мастерской Горожанки по отдельным годам превышали показатели Абрамцева и Соломенки [Рис. 3]. Эта статистика опровергает представление о провинциальности и «вторичности» подобных инициатив по отношению к столичным художественным центрам и позволяет говорить о высокой степени адаптации регионального промысла к рыночным условиям. Важный и методологический вывод, сделанный в рамках настоящего исследования, заключается в значимости финансовой устойчивости мастерской, обеспечиваемой стабильным сбытом, который выступает одним из ключевых факторов долговременного существования ремесленной традиции, не менее важным, чем художественный уровень изделий или глубина обращения к «аутентичным» образцам.

Если сопоставить инициативу Чоколовой с другими наследниками абрамцевских практик, обнаруживаются как общие, так и специфические черты. Общим является стремление соединить художественный эксперимент, опору на локальные ремесленные навыки и выставочно-ярмарочную активность, а также включение женщин в систему кустарного труда. Специфика Горожанки заключается в особой акцентировке социального измерения; в отличие от более известных проектов, где художественная программа часто была первична, в Горожанке художественное, социальное и образовательное начала оказываются тесно сплетены, образуя комплексную модель



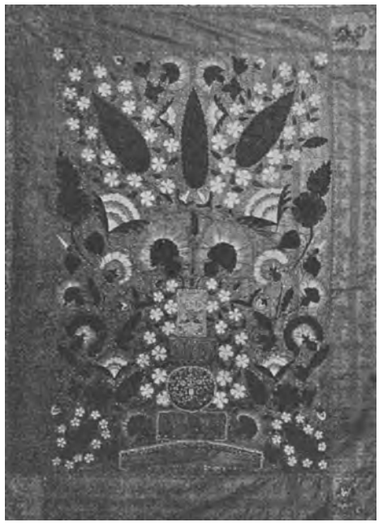








Рис. 1. Изделия кустарок с. Горожанки Воронежской губернии, работающих для склада Е.Н. Чоколовой // Воспроизведено в: Русское народное искусство на Второй Всероссийской выставке в Петрограде в 1913 г. Петроград: [б. и.], 1914

Рис. 2. Кружева мастерской Е.Н. Чоколовой // Воспроизведено в: Русское народное искусство на Второй Всероссийской выставке в Петрограде в 1913 г. Петроград: [б. и.], 1914

Рис. 3. Вышивка по рисунку Е.Н. Чоколовой // Воспроизведено в: Мир искусства. - 1899. - Том 1. - № 1-12

Рис. 4. Вышивка по рисунку Е.Н. Чоколовой // Воспроизведено в: Мир искусства. - 1899. - Том 1. - № 1-12

Рис. 5. Вышивка по рисунку Е.Н. Чоколовой // Воспроизведено в: Мир искусства. - 1899. - Том 1. - № 1-12

сохранения ремесленных традиций через создание устойчивой среды для их носителей.

Значение опыта школы-мастерской в Горожанке для современной повестки сохранения культурного наследия народных художественных промыслов связано именно с этой комплексностью. Речь идет не только о сохранении конкретных орнаментальных форм ковроткачества, вышивки или кружевоплетения, но и о сохранении практик, в которых ремесло выступает инструментом культурной идентичности, социальной поддержки и женской экономической субъектности. В ситуации раннего индустриального капитализма Чоколова выстраивала модель, в которой традиционное ремесло не противопоставлялось современности, а было встроено в нее через образовательные и выставочно-рыночные механизмы. Сегодня, когда дискуссии о народных промыслах ведутся в терминах «нематериального культурного наследия» и «креативных индустрий», этот опыт позволяет конкретизировать, какие институциональные и ценностные решения делают традицию устойчивой, а какие маргинализируют ее или превращают в декоративный ресурс без живого продолжения.

Школа-мастерская Е.Н. Чоколовой в Горожанке может быть рассмотрена как модель сохранения ремесленных традиций Воронежской губернии, основанная на синтезе художественной модернизации и опоры на локальную традицию, частной инициативы и сетевых форм сбыта, женского труда и механизмов социальной защиты. В рамках конгресса, посвященного сохранению культурного наследия народных художественных промыслов России, обращение к этому опыту позволяет не только реконструировать малоизвестную страницу истории конца XIX — начала XX века, но и обсудить актуальные для настоящего вопросы: как сочетать творческую переработку наследия с уважением к его носителям, как выстраивать устойчивые экономические модели поддержки ремесла, как использовать потенциал женского труда и локальных сообществ в современных программах развития регионов. История Горожанки показывает, что устойчивость традиции обеспечивается там, где художественная, социальная и экономическая логика не противоречат друг другу, а образуют продуманную и ответственную систему.

Список литературы:

1. Коровин К.А. «То было давно... там... в России...»: Воспоминания, рассказы, письма: в 2 кн. - М.: Русский путь, 2010.

2. Устав Больничной кассы при фарфоровом заводе «Изолятор» Екатерины Николаевны Чоколовой. - М.: [б. и.], 1913.

3. О выдаче пособия на содержание ковровой, кружевной и вышивальной школ-мастерских г-жи Чоколовой в Задонском уезде Воронежской губернии. 1906 г. // РГИА. Ф. 395, оп. 1, е/х. 1615.

4. Всероссийская кустарно-промышленная выставка (1902; Петербург). Указатель Всероссийской кустарно-промышленной выставки, состоящей под августейшим покровительством ее Императорского величества государыни императрицы Александры Фёдоровны. - СПб.: Типография «В.С. Балашов и К.», 1902.

5. Журналы Задонского очередного уездного земского собрания 1904 года. - Воронеж: Типография губернского правления, 1905.

6. Россия. Полное географическое описание нашего отечества. Т. 2. Среднерусская Черноземная область [Курская, Орловская, Тульская, Рязанская, Тамбовская, Воронежская и Пензенская губернии]. - СПб.: А.Ф. Девриена, 1902.

7. Образцова Л.А. Рамонь: четыре века истории. - Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2013.

8. Савенкова М.М. Из истории рукодельных школ Воронежской губернии // Известия Воронежского государственного педагогического университета. - 2016. - № 2 (271). - С. 24-29.

9. Васильева Н.А. Serghei Ciokolov = Две жизни художника С. Чоколова. - Chișinău: ARC, 2004.

10. Воспоминания С.С. Чоколова. Бытовая магнитофонная запись. Начало 60-х годов. Записано В. Рожковским. Принадлежит Н. Васильевой. - URL: https://www.na-vasilieva.ru/sergej_chokolov_vspominaet_svoju_zhizn/ (Дата обращения: 25.10.2025)

11. Россия на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. - СПб.: И. Шустов, 1900.

12. Доливо-Добровольская А.Г. Кустарное ткачество в губерниях: Киевской, Тамбовской, Воронежской, Симбирской, Витебской, Курляндской, Гродненской и Новгородской. Отчет специалистки по качеству / А.Г. Доливо-Добровольская // Отчеты и исследования по кустарной промышленности в России. - Петроград, 1915. - Т. XI. - С. 1-17.

13. Общество распространения и улучшения кустарных изделий (Москва). Склад. Отчет Склада кустарных изделий в Москве Общества распространения и улучшения кустарных изделий... = Отчет склада кустарных изделий. - Москва, 1894-1916.

Е.П. АЛЕКСЕЕВ
Доктор искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения. Уральский федеральный университет, Екатеринбург

К.А. ГИЛЁВА
Кандидат искусствоведения, заведующий отделом декоративно-прикладного искусства Екатеринбургского музея изобразительных искусств

E.P. ALEKSEEV
Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Art History and Museum Studies. Ural Federal University

K.A. GILEVA
Candidate of Art History, Head of the Department of Decorative and Applied Arts of the Yekaterinburg Museum of Fine Arts

КАСЛИНСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЛИТЬЕ ИЗ ЧУГУНА: АНАЛИЗ СОВРЕМЕННОЙ ПРОДУКЦИИ

KASLIN ARTISTIC CAST IRON CASTING: ANALYSIS OF MODERN PRODUCTS

В статье анализируется современная продукция каслинских предприятий, занимающихся художественным литьем из чугуна. Основная масса кабинетной скульптуры отливается по моделям, созданным дореволюционными либо советскими скульпторами, оригинальные работы современных авторов немногочисленны и малоизвестны. Российские зрители лучше знают современное каслинское литье из чугуна по малым архитектурным формам, монументальной и парковой скульптуре, которая установлена во многих населенных пунктах как на Урале, так и за пределами края. Еще одной сферой деятельности для каслинских предприятий художественного литья стала реставрация и восстановление произведений из чугуна. Серьезные проблемы художественного промысла по большей части связаны с привлечением как талантливых профессиональных скульпторов, так и с подготовкой квалифицированных рабочих кадров.

The article analyzes the modern products of Kaslin enterprises engaged in artistic casting of cast iron. The bulk of cabinet sculpture is cast according to models created by pre-revolutionary or Soviet sculptors, the original works of modern authors are few and little known. Russian viewers know the modern Kaslin cast iron better from its small architectural forms, monumental and park sculptures, which are installed in many settlements both in the Urals and outside the region. Another area of activity for the Kaslin casting enterprises was the restoration and restoration of cast iron works. The serious problems of the art industry are mostly related to the attraction of talented professional sculptors, as well as the training of qualified workers.

Ключевые слова: каслинское художественное литье из чугуна, современное декоративно-прикладное искусство, современная отечественная скульптура.

Keywords: Kaslin cast iron art, modern decorative and applied art, modern Russian sculpture.

На сегодняшний день в ассоциации «Народные художественные промыслы России» зарегистрированы два предприятия, претендующие на роль наследника традиций каслинского литья: ООО «Каслинский завод архитектурно-художественного литья» корпорации «Метчел» и частное предприятие ООО «Каменный пояс». Членство в ассоциации дает предприятиям высокий статус, предоставляет немало прав и льгот, но в то же время ограничивает возможность разрабатывать большое количество оригинальных моделей. Согласно Федеральному закону РФ «О народных художественных промыслах» пятьдесят процентов объема отливок из чугуна должны производиться по старым моделям [1]. Выполняя это требование, руководство предприятий продолжает отливать основную массу кабинетной скульптуры по хорошо известным образцам. Пользуется спросом также архитектурное и монументальное литье, которое в категорию традиционных изделий не попадает.

Подобную установку поддерживает и покупательский спрос. Востребована кабинетная

скульптура по моделям П.К. Клодта, Е.А. Лансере, Н.Н. Баха, Н.А. Лаверецкого и других отечественных скульпторов XIX века, все больше покупателей интересуется литьем по моделям советского периода. А потому в кабинетной скульптуре оригинальные работы современных авторов немногочисленны и малоизвестны. Так, на Каслинском заводе архитектурно-художественного литья выпускается более 1300 наименований, и хотя ежегодно в производство внедряются оригинальные модели современных скульпторов, их доля в общем объеме незначительна. Да и у критиков возникает ряд вопросов по поводу художественных достоинств новой продукции. Во многом это связано с тем, что на заводе отсутствует должность главного скульптора и нет контролирующего органа — художественного совета. Решение о внедрении модели принимает руководство, ориентируясь больше на массовый вкус потребителя [2].

Скульпторы то пытаются уловить современные тенденции формообразования, ориентируются на наработки дизайнеров и предлагают неожиданные пластические решения (Л. Столбикова «Ёлочка», 2012; Н. Куликова «Снеговик», 2012), то, напротив, подчеркивают реалистичность формы, граничащей с муляжностью (Н. Куликова «Кактус», 2018).

Изредка удается привлечь к работе столичных профессионалов. Московский скульптор Н.А. Кузнецов выполнил по заказу завода модели кабинетных бюстов поэта Роберта Рождественского (2022) и ученого Дмитрия Менделеева (2023). В скульптурных работах присутствует классическая выверенность и психологическая точность образов. По моделям Н.А. Муромской были отлиты кабинетная скульптура «Единорог» (2013) и пасхальное яйцо «Ангел» (2016). К XX Международной промышленной выставке «Металл-Экспо» (Москва, 2014) из чугуна были отлиты 150 ажурных кубков (автор эскиза Л. Столбикова, скульптор Н. Муромцева).

Хорошей практикой стало участие Каслинского завода архитектурно-художественного литья во Всероссийском конкурсе-биеннале предметного дизайна «Придумано и сделано в России» (организатор Всероссийский музей декоративно-прикладного искусства). В 2020 году победу в категории «Мебель» (номинация «Ремесленный дизайн») одержал отлитый в чугуне столик «Звонец» по проекту московского дизайнера М. Шамсутдиновой. Оттолкнувшись от формы языка Царского колокола из Троице-Сергиевой лавры, Шамсутдинова пришла к созданию лаконичного предмета в стилистике хай-тек. Автор пояснял: «На поиски решения — как, где и из какого материала изготовить столик — ушло целых два года. Мне было очень интересно поработать с материалом, с которым дизайнеры еще не работали. И сейчас я с уверенностью могу сказать, что использование чугуна в современном дизайне — моя находка!» [3]. Мебель и предметы интерьера, выполненные в сфере авторского дизайна, могли бы стать для каслинских предприятий хорошей перспективой развития. Но пока можно говорить лишь о единичных случаях.

Российские зрители лучше знают современное каслинское литье из чугуна по малым архитектурным формам и парковой скульптуре, которая установлена во многих населенных пунктах, как на Урале, так и за пределами края.

На Каслинском заводе архитектурно-художественного литья создавались малые архитектурные формы для дворцово-паркового ансамбля музея-заповедника «Царицыно» в Москве (2004), пешеходной зоны по улице Красной в Краснодаре (2009), Имеретинской набережной в Сочи (2012), парка имени Салавата Юлаева в Уфе (2014), музея-усадьбы Кусково в Москве (2017), парка С. Галицкого в Краснодаре (2017).

На заводе были отлиты скульптурные ансамбли «Легенды Севера» для Сургута (2014, скульптор В. Чалый), «Иван Крылов и его басни» для Троицка (2018, скульптор Н. Куликова).

Каслинский скульптор Н. Куликова выполнила ряд оригинальных произведений для площади П.П. Бажова в Полевском (2019). Шесть крупных сквозных барельефов иллюстрируют сказы «Голубая змейка», «Ермаковы лебеди», «Две ящерки», «Серебряное копытце», «Таюткино зеркальце», «Огневушка-поскакушка» и задают стилистику ансамбля. Выразительна и фигура главной героини сказа «Синюшкин колодец».

Профессионализм и талант скульптора определяет художественный уровень подобных произведений. Понимая это, руководители предприятий каслинского художественного литья пытаются выстроить продуктивную программу работы с авторами. Так, ООО «Каменный пояс» (основан в 1992 г.) добился известности благодаря привлечению в 1990–2000-х годах таких мастеров, как А. Рябов, К. Гилёв, А. Гилёв, А. Стихин. В это время парковая скульптура развивается во многом более интенсивно и интересно, нежели кабинетная скульптура. Она востребована как у администраторов, руководителей городов и поселков, так и у населения. В небольших населенных пунктах парковая скульптура становится порой доминантой культурного пространства и демонстрирует оптимистический прогноз развития. Для поселка Кременкуль (Челябинская область) К. Гилёв создает выразительную композицию «Деревенское танго» (2019). Он же является автором скульптуры «Старатель» для города Пласт (автор проекта А. Рябов, 2014). Фигура рабочего, промывающего золотой песок, вылеплена подчеркнуто документально точно: картуз, рубаха-косоворотка, шаровары, высокие сапоги. Художественные критики отметили как психологически точный образ старателя, так и сам неспешно-монотонный процесс золотодобычи (Рис. 1).

Немногочисленная монументальная скульптура более всего привлекает внимание обывателей и средств массовой информации. Именно по ней судят о достоинствах и недостатках современного каслинского литья из чугуна. Успех зависит не столько от качества литья, сколько от художественных достоинств проекта, профессионализма скульпторов и архитекторов, а также от поддержки и вкусов заказчиков-администраторов.

Удачным стоит признать памятник основателю Белорецкого металлургического завода И.Б. Твердышеву в Белорецке (2012). Эскиз памятника выполнил работник проектно-конструкторского отдела Белорецкого металлургического комбината А. Кульдяйкин, но образ купца-промышленника оказался выразительным и психологически точным благодаря работе скульптора Н. Куликовой.

Автором памятника основателю Ижевского металлургического завода П.И. Шувалову в Ижевске (2014) стала скульптор Н. Муромская. В своей работе она ориентировалась на произведения классицизма, стремясь представить известного елизаветинского вельможу в парадно-торжественном облике (Рис. 2).

На Каслинском заводе архитектурно-художественного литья отливали скульптуру и монументальные горельефы для мемориала «Подвигу метростроевцев в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 гг.» (2015), установленному в поселке Невская Дубровка (Всеволожский район Ленинградской области). Качественная отливка подчеркнула достоинства пластики скульптуры воина-метростроевца (скульптор Я. Барков) и горельефов (скульпторы Н. Муромцева, Н. Куликова).

Благодаря эффектной скульптуре конного красноармейца, выполненной К. Гилёвым, памятник 112-й Башкирской кавалерийской дивизии (2018), расположенный в селе Аргаяш (Челябинская область), стал местной достопримечательностью.

Скульпторы, регулярно сотрудничавшие с Каслями, понимающие специфику монументальной пластики и особенности



Рис. 1. Памятник старателю. Автор проекта А.В. Рябов, скульптор К.А. Гилёв. Пласт. 2014



Памятник основателю Ижевского металлургического завода П.И. Шувалову. Скульптор Н.А. Муромская. Ижевск. 2014

технологии чугунолитейного производства, добиваются в своих произведениях высокого художественного уровня. Если же заказчики требуют отлить монумент по эскизам или моделям непрофессиональных художников, результат оставляет желать лучшего.

Еще одной сферой деятельности для каслинских предприятий художественного литья стали реставрация и восстановление произведений из чугуна. Для воссозданного собора Иконы Казанской Божией Матери в Казани (освещен в 1808 г., разрушен в 1932 г., процесс восстановления начался в 2015 г.) Каслинский завод архитектурно-художественного литья отлил из чугуна 1466 половых плит. Используя сохранившиеся образцы полового покрытия, мастера завода создали идентичные по размерам и узорам плиты. На основе исторических материалов для храма были реконструированы две винтовые лестницы.

Серьезная реставрация потребовалась уникальному чугунному фонтану, находящемуся в Кыштыме (отлит на Каслинском заводе в 1770-х гг., общий вес конструкции 25 т). Памятник культурного наследия регионального значения был тщательно обследован специалистами, которые выявили дату создания одной из чаш (1771), и то, что фонтан изначально был окрашен в цвет берлинской лазури (Рис. 3). Мастера художественного литья отреставрировали или заново восстановили более сорока элементов фонтана.

Несколько лет шел процесс восстановления чугунных порталов Челябинского академического театра драмы имени Н. Орлова (барельефы входных групп были созданы коллективом каслинских мастеров под руководством А.С. Гилёва в конце 1970-х — начале 1980-х гг.). К 2024 году все барельефы были отремонтированы, многие скульптурные композиции пришлось отливать вновь.

Восстановление произведений из чугуна требует серьезной согласованной работы исследователей, искусствоведов, художников-реставраторов и представителей администрации. Накопленный опыт позволит в дальнейшем выполнять сложные реставрационные проекты.

Руководство Каслинского завода архитектурно-художественного литья, как и «Каменного пояса», неоднократно подчеркивало, что на предприятиях сохраняются традиции и старинные технологии художественного чугунного литья. И если дореволюционную технологию сегодня использовать невозможно (выплавка чугуна на древесном угле экономически не целесообразна), современные отливки по качеству вполне сопоставимы с продукцией 1960—1980-х годов. Серьезные проблемы художественного промысла по большей части связаны как с привлечением талантливых профессиональных скульпторов, так и с подготовкой квалифицированных рабочих кадров.



Чугунный фонтан. Кыштым. 1771. Реконструкция 2024

Искусствоведы и художественные критики подчеркивают, что для сохранения и развития традиций каслинского художественного литья из чугуна необходимо не только выпускать качественные отливки по старым популярным моделям, но и предлагать зрителям новые творческие произведения.

Примечания:

1. Федеральный закон РФ «О народных художественных промыслах» (с изменениями на 12 декабря 2023 г.). Ст. 7, п. 1 «Об отнесение изделий к изделиям народных художественных промыслов». - URL: О народных художественных промыслах от 06 января 1999 - docs.cntd.ru Обращение 16 ноября 2025 года.

2. Гилёва К.А. Художественное литье из чугуна в Каслях: современная ситуация // Архитектон: известия вузов. - № 4 (68). - Декабрь, 2019. Эл. ресурс: Художественное литье из чугуна в Каслях. Современная ситуация, перспективы развития. Обращение 15 ноября 2025 года.

3. От идеи до прототипа: чугунный столик «Звонец» // Design Mate. - 5 марта 2021. Эл. ресурс: От идеи до прототипа: чугунный столик «Звонец». Обращение 15 ноября 2025 года.

Список литературы:

1. Гилева К. А. Частные литейные мастерские в Каслях на современном этапе // Уральское художественное литье в музейных и частных собраниях: материалы регион. науч. конф. - Екатеринбург, 2012. - С. 35-39.

2. Литье Каслинского завода архитектурно-художественного литья. Художественные вещи: Альбом. - Касли, 2011. - 112 с.

3. Манаенков С.П. Из истории художественного литья Каслинского завода (воспоминания скульптора) // Каслинский альманах. - 2005. - № 1. - С. 8-16.

4. Художественное литье Урала. Каталог выставки «Искусство, рожденное огнем. Художественное литье Урала XVIII-XXI веков». Выставочные залы Сытного двора в Коломенском 30 сентября 2016 г. - 22 января 2017 г. - М., 2016. - 176 с.

5. Шабалина Н.М. Основные тенденции развития Каслинского художественного чугунного литья в XX – начале XXI в. // Вестник ЮурГУ. - 2011. - № 9 (226). - С. 98.

6. Сайт Каслинского завода архитектурно-художественного литья. - URL: https://kasliart.ru/ дата обращения 19.11.2025

7. Сайт каслинского производителя «Каменный пояс». - URL: https://kaslinskoe.ru/ дата обращения 19.11.2025

В.В. КИСЕЛЕВ
Генеральный директор
Каслинского завода архитектурно-художественного литья

V.V. KISELEV
General Director of the Kasly Architectural and Artistic Foundry Plant

ПРОБЛЕМЫ ПОДГОТОВКИ КАДРОВ ДЛЯ КАСЛИНСКОГО ЧУГУНОЛИТЕЙНОГО ПРОМЫСЛА

PROBLEMS OF TRAINING PERSONNEL FOR THE KASLINSKY IRON FOUNDRY FISHERY

О каслинском чугунолитейном промысле и его проблемах, связанных с преемственностью ремесла и подготовкой качественных кадров.

On the Kasli iron foundry and its problems related to the continuity of the craft and the training of high-quality personnel.

Ключевые слова: Касли, чугунолитейный промысел, традиции, подготовка специалистов, Строгановская школа, колледж дизайна и декоративно-прикладного искусства.

Keywords: Kasli, iron casting, traditions, training of specialists, Stroganov School, College of Design and Decorative and Applied Arts.

Уже почти 280 лет пишется история художественного каслинского производства. За это время каслинское литье пережило немало сложных этапов, как и все традиционное искусство. Но, несмотря на все испытания, промысел живет в системе предприятий народных художественных промыслов, продолжает производить изделия, ставшие историческими, и развиваться в традиционном ключе, привлекая современных авторов, как это сложилось еще в XIX веке.

На сегодняшний день изготовлением каслинского литья на территории города Касли занимаются около десяти производителей. Это не может не радовать. Продукция промысла производится и уверенно представляется на рынке. Сложилась конкурентная среда и виден разнообразный почерк производителей. На промысле сегодня работают 200 мастеров. Результаты работы каслинских производств на сегодня — это более двухсот рабочих мест. Общий объем производимой продукции ориентировочно оценивается более чем в 250 млн руб. в год. Но нужно отметить тот факт, что доля художественного литья в общем объеме производства составляет не более 45 млн руб., при этом сохраняется стабильная, благоприятная ситуации со спросом на продукцию каслинских мастеров.

Увеличение объемов производства художественного литья связано с тяжелейшей ситуацией в части подготовки мастеров для промысла. В настоящее время кадровый дефицит предприятия составляет более ста человек. Проблемы в воспитании кадров накапливались десятилетиями. Полностью утрачен педагогический состав, отсутствует соответствующая на сегодняшний день программа обучения. Утрачен престиж профессии. Каслинский техникум возобновил обучение по профессии «Производство художественных изделий из металла», но пока качество подготовки крайне низкое. Местная школа искусств на протяжении многих лет не проводила на должном уровне работу по погружению детей в искусство каслинских мастеров.

В такой сложной ситуации в вопросе воспитания кадров нам удалось найти выход. Мы видим его в развитии работы местных территорий с Колледжем дизайна и декоративного искусства РГХПУ им С.Г. Строганова. С руководством колледжа и администрацией Каслинского района начата работа по формированию программы обучения детей школьного возраста основам каслинского мастерства в рамках обучения в Каслинской школе искусств.

Учитывая уникальный опыт Колледжа дизайна и декоративного искусства РГХПУ им С.Г. Строганова и большую заинтересованность местных органов власти в г. Касли в вопросе воспитания и подготовке мастеров производства художественного литья, ведется работа по созданию условий для открытия филиала колледжа. Для этого выбрано подходящее помещение в центре г. Касли. Ведется проектная работа по созданию внутреннего пространства для обучения будущих студентов.

По моему мнению, результатом этой работы в ближайшие 10 лет станет возможность предприятий каслинского литья увеличить производство своей продукции более чем в два раза, параллельно повышая общий уровень качества выпускаемой продукции.

М.Н. МИТИНА
Сотрудник научно-просветительного отдела Государственного Эрмитажа, аспирант СПГХПА им. А. Л. Штиглица

M.N. MITINA
Employee of the Scientific and Educational Department of the State Hermitage Museum, postgraduate student of the Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ ЛЕНИНГРАДСКОЙ ОБЛАСТИ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ИСКУССТВО: ВОЗМОЖНОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПАРАДИГМЫ

FOLK ART CRAFTS OF THE LENINGRAD REGION AND PROFESSIONAL ART: OPPORTUNITIES FOR INTERACTION IN THE CONTEXT OF THE MODERN CULTURAL PARADIGM

Народное искусство Ленинградской области представлено широким спектром промыслов, но до сих пор остается малоизвестным за пределами региона. В исследовании автор предлагает варианты взаимодействия мастеров народных художественных промыслов Ленинградской области с профессиональными художниками и дизайнерами для популяризации произведений народного искусства региона.

The folk art of the Leningrad Region is represented by a wide range of crafts, but it is still unknown outside the region. The author proposes options for interaction between the masters of folk-art crafts in the Leningrad Region and professional artists to promote the works of folk art of the region.

Ключевые слова: народное искусство, художественные промыслы Ленинградской области, коллаборации, современная художественная практика.

Keywords: Russian folk art, crafts of the Leningrad Region, collaborations, contemporary art practice.

Народное искусство Ленинградской области до сих пор остается малоизвестным за пределами региона. Тем не менее оно представлено широким спектром промыслов. Это очаги гончарного ремесла, резьбы по дереву, плетения из лозы, вышивки, ткачества и кружева. Для популяризации изделий народного искусства и создания среды для творческого развития промыслов необходимо искать дополнительные методы и способы.

Предметом исследования стала современная деятельность народных художественных промыслов Ленинградской области. Целью исследования — разработка возможных вариантов взаимодействия мастеров промыслов и профессиональных художников. Для достижения цели поставлены следующие задачи: краткий анализ произведений современного народного искусства Ленинградской области; обзор успешных коллабораций профессиональных художников и народных мастеров; выявление возможных источников взаимодействия.

Климатические особенности региона сформировали относительно короткий по сравнению, например, с центральными областями страны цикл сельскохозяйственных работ. В свободное время многие крестьянские семьи занимались промыслами. Так, в регионе получили развитие вышивка и шитьё, роспись по дереву и гончарное ремесло. С периодом строительства Санкт-Петербурга связано появление голландских специалистов, жены которых занимались кружевоплетением, сформировав почву для развития этого вида деятельности. Вышивка была больше всего распространена в деревнях Лужского,





Волховская роспись по дереву

Волховского, Кингисеппского, Тихвинского и Лодейнопольского районов. В конце XIX века в народную вышивку стали проникать новые мотивы и сюжеты, пришедшие из города: букеты роз, изображения попугаев, жанровые сцены.

Кружевоплетение зародилось в группе деревень, которую местное население называло Захожи, в Городищенской волости Новоладожского уезда Санкт-Петербургской губернии. Изначально кружево плели для домашнего использования, не на продажу. К началу XX века кружевоплетение в Киришах стало приобретать черты промысла: местные мастерицы начали продавать свои изделия на ярмарках, в том числе в Санкт-Петербурге.

Гончарное дело развивалось в деревне Алёховщина (Лодейнопольский район) на реке Оять. Этому способствовало богатство района красной глиной. Оятские гончары в основном изготавливали разнообразную столовую посуду, а также лепные глиняные игрушки.

Роспись по дереву развивалась в Волхове и окружающих его селах. Главная особенность росписи — градиентный мазок с тонкими переходами от одного цвета к другому, когда на кисть наносился не один, а сразу два цвета и более. Для волховской росписи характерен яркий орнамент с центральным элементом — розаном, окружённым листьями.

Искусство народных художественных промыслов на территории современной Ленинградской области сформировалось на основе древнейших традиций в XIX веке, активно развивалось до начала XX века, затем прошло несколько сложных этапов, практически забылось и вновь начало возрождаться в начале XXI века.

Сегодня в регионе создают кружево (захожское и звирское), плетут из лозы (балтийская лоза), занимаются художественной росписью (волховская роспись), лепят посуду и игрушку (оятский промысел). Однако произведения народных промыслов Ленинградской области все еще малоизвестны за переделами региона. Одним из вариантов решения этой проблемы могло бы стать активное включение в процесс продвижения изделий народных мастеров, искусствоведов и кураторов.

История народных художественных промыслов России представляет множество примеров, когда роль искусствоведа, куратора, медиатора, профессионального художника, оказывалась ключевой в процессе возрождения промысла или его развития. Так, например, благодаря деятельности талантливого искусствоведа Соловьёва В.Я. была возрождена древняя традиция сергиевской маховой резьбы. Соловьёв взаимодействовал на протяжении длительного времени с мастером-резчиком Варгановым А., в дальнейшем этот тандем принес свои плоды.

Один из самых ярких примеров в глиняной пластике является история возрождения промысла дымковской игрушки благодаря воспитательной деятельности Деньшина А.И. Будучи художником-пейзажистом, он тонко чувствовал красоту окружающего мира, глубину народного искусства, всем сердцем любил и ценил глиняную игрушку. Алексей Иванович смог не только сохранить и восстановить промысел, но и пропагандировать его в нашей стране и за ее пределами. Благодаря популяризации Деньшина А.И. дымковская глиняная пластика была представлена на всемирных выставках в Америке и Европе. Показателен его многосторонний, комплексный подход, с использованием исторических, искусствоведческих, просветительских методов. Он тщательно изучал все этапы развития промысла, его художественный язык и специфику, вместе с супругой постигал мастерство создания произведений, занимался формированием коллекций народной глиняной пластики (в том числе крупных музейных, например, Русского музея), вёл активную просветительскую и воспитательную работу, формировал интерес к народному творчеству у детей, создавал альбомы с рисунками и описаниями дымковских изделий.

История развития сапожковской игрушки неразрывно связана со стараниями Фрумкина А.Н., который убедил мастера Кондрашова Т.А. восстановить промысел глиняной игрушки. Именно Фрумкин поспособствовал разработке образа лягушки, ставшем со временем неотъемлемой частью сюжетного набора пластики региона. Благодаря рекомендациям Фрумкина А.Н. появились многофигурные композиции (например, работа «На завалинке»). Деятельность искусствоведа стала значимой и для возрождения петровской игрушки. Мастер Иванов П.А. начал создавать фигурки женщин с поднятыми руками (по аналогии с мотивом древних статуэток), поскольку Фрумкин А.Н. считал этот путь наиболее успешным для быстрого привлечения внимания к промыслу и его восстановления. Феномен работы Фрумкина с мастерами промыслов, вероятно, заключается в бережном и очень аккуратном взаимодействии, тонком эстетическом вкусе, крепкой искусствоведческой базе, в умении выстроить правильную стратегию работы, обеспечив при этом творческую свободу народным художникам.

В конце 1960-х годов на промысел филимоновской игрушки пригласили профессионального художника Царевского В.П., со временем благодаря его работе в ассортименте изделий появились новые сюжеты. Переезд из места бытования промысла не позволил продолжить непосредственную художественную деятельность, но время, проведенное с мастерами, беседы и творческие эксперименты со временем отразились в новых персонажах, их сказочных, мифологических трактовках.

Огромную поддержку промыслам оказывают коллекционеры, приобретая изделия для своих собраний, рассказывая о произведениях, обеспечивая новые заказы мастерам. Активную деятельность в этом направлении вел московский коллекционер Блинов Г.М. Благодаря его поддержке многим мастерам народной глиняной пластики удалось сохранить свое искусство. В хорошем смысле слова он выступал популяризатором народного искусства, его поклонником. Имея далекую от темы народной игрушки профессию, Блинов Г.М. был настолько влюблен в народную пластику и одержим её коллекционированием, что мог смотреть на ее образы только поэтическим взглядом. Он выступил и как меценат, помогая пополнять или формировать музейные собрания. Так, основу эрмитажной коллекции народной игрушки составляют памятники, купленные или переданные в дар коллекционером Блиновым Г.М. Его позиция в теме кураторства или взаимодействия с народными мастерами была однозначной, он считал, что вмешательство в образную систему промыслов губительно. Основной задачей видел именно покупку произведений для обеспечения финансовой поддержки промысла, с одной стороны, и создание возможностей рассказывать и показывать изделия, любоваться ими — с другой. Именно просветительскую работу Блинов считал важной и необходимой в контакте профессиональных искусствоведов, коллекционеров или художников с народными мастерами.

В 1980-х годах благодаря большой любви к народному искусству и страстному желанию возродить Старооскольский промысел глиняной пластики, за работу по исследованию традиций этого очага искусства и поиску мастеров, взялся коллекционер Никитин М.А. Ему удалось разыскать сестер Гончаровых, сохранивших умения по созданию традиционных для промысла изделий. Никитин М.А. помог в добыче глины и поиске учеников, обеспечив условия для восстановления и развития промысла.

Взаимодействие народных мастеров с коллекционерами обеспечивает, прежде всего, финансовую поддержку промыслам, с профессиональными художниками — творческую, а с искусствоведами — просветительскую. Такие контакты необходимы и полезны не только для создания новых образов и возможной мягкой помощи в выборе стратегии развития промысла, но и для реализации изделий. Организация фестивалей народного творчества и выставок народного искусства — поле деятельности искусствоведов и арт-менеджеров. Успешные крупные проекты помогают в продвижении изделий на арт-рынок сегодня. Так, например, в Одоеве Тульской области проходят фестивали «Поляна» и «Сказки деда Филимона», на которых все желающие могут познакомиться с изделиями филимоновской игрушки.

Крупнейшая выставка народного искусства России нашего времени — «Ладья», сегодня является наиболее востребованной площадкой для мастеров народного искусства. Организованная как ярмарка-продажа, она позволяет представлять продукцию мастеров на арт-рынок. Не случайно в слогане мероприятия заявлено о том, что это «главное событие в мире народного искусства».

Площадка позволяет познакомиться с творчеством разных центров народного творчества, открывает широкие возможности для привлечения внимания инвесторов и специалистов к проблемам промыслов и решению финансовых задач. Организацией выставок народного искусства занимается ассоциация «Народные художественные промыслы России», которая ведет большую работу не только в сфере популяризации народного творчества, но и решает множество задач, связанных с деятельностью организации промыслов.

Сегодня необходимо использовать все современные формы продвижения произведений народных мастеров в сферу арт-рынка для их динамичного развития. Основной стержень народного искусства — традиция. Основной стержень современного искусства — инновация. Взаимодействие этих контрастных ресурсов поможет в продвижении искусства народных промыслов на современном арт-рынке. Потребитель, покупая произведение народного искусства, имеет возможность получить качественное изделие ручного труда за относительно небольшую цену. Если стоимость фарфоровой статуэтки в зависимости от производителя может доходить до десятков (а в некоторых случаях и сотен) тысяч рублей, то глиняная фигурка, созданная мастерами народных промыслов, будет стоить значительно дешевле, при этом ее художественная ценность может оказаться в десятки раз выше промышленной. Одна из важнейших особенностей творчества народных мастеров — полностью ручной труд, соответственно небольшое количество изделий, которые может создать один мастер. Однако вопрос реализации такого товара стоит наиболее остро. Возможно, интернет-площадки и ресурсы цифрового менеджмента могли бы помочь решить эту проблему, а также способствовать появлению успешных совместных проектов мастеров промысла и дизайнеров, брендов, торговых площадок.

Удачных примеров таких коллаборации множество. Так, Жостовская фабрика и Radical Chic запустили капсульную коллекцию платков и аксессуаров, а Хохлома и HALF&HALF — серию тарелок с мотивами народной росписи. Представляется успешным взаимодействие с профессиональными художниками. Такие творческие взаимодействия могут привлечь бóльшее внимание к промыслу и помочь в решении финансовых проблем организации. Удачный опыт взаимодействия с мотивами народного искусства можно выделить в работах бренда Sirinbird Ирины Батьковой. Художница, вдохновляясь творчеством народных мастеров, создает авторские аксессуары.

Фигура арт-менеджера крайне необходима для современного продвижения товаров на рынке искусства, а также формирования методологической базы, позволяющей производить экспертную оценку произведений, отделяя массовую сувенирную продукцию от произведений народного искусства. Необходимо пользоваться формами цифрового маркетинга — создавать онлайн-галереи, сайты, социальные сети, видеоконтент; организовывать участие народных мастеров в художественных конкурсах и выставках народного искусства. Именно поэтому арт-менеджер представляется медиатором между традиционным и современным, без участия которого продвижение продукции промыслов в современных условиях становится затруднительным.

Сегодня в деятельность художественных промыслов могут широко войти инновационные идеи и проекты, в которых предусмотрено творческое партнерство народных мастеров, профессиональных художников, дизайнеров. Цели подобных коллабораций — это не только привлечение широкого круга потребителей, но и создание таких творческих проектов, которые могут продвигать развитие новых направлений в области современной художественной практики.

Народные художественные промыслы Ленинградской области — значительное явление культуры России. В исследовании автор предлагает схемы и варианты взаимодействия мастеров народных художественных промыслов Ленинградской области с профессиональными художниками и дизайнерами. Есть уверенность, что мотивы оятской глиняной пластики, декоративный орнамент волховской росписи, узоры киришского кружева и многие другие образы народных промыслов Ленинградской области интересно прозвучат через современные коллаборации. Они могут быть использованы в качестве элементов иллюстрации детских книг, стать декоративной поддержкой исторических сюжетов, посвященных культуре региона, а также альбомов, повествующих о природе края. Хорошо известно, что народное искусство тесно связано с природой своего региона, отражает географию и визуальные образы, которые необходимы современному зрителю как духовные точки опоры. Искусство народных художественных промыслов Ленинградской области может послужить реальным источником творческих экспериментов в сфере синтеза искусств.

Н.Н. БЕРТЯЕВА
Кандидат искусствоведения, доцент, и. о. зав. кафедрой истории и теории декоративного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова

N.N. BERTYAEVA
Candidate of Art History, Associate Professor, Acting Head of the Department of History and Theory of Decorative Art and Design at the Stroganov Russian State University of Arts and Industry

ПРОМЫСЕЛ «КАДОМСКИЙ ВЕНИЗ»: ОПЫТ ИНТЕГРАЦИИ В СОВРЕМЕННУЮ ПРАКТИКУ

THE «KADOMSKY VENIZ CRAFT»: EXPERIENCE OF INTEGRATION INTO MODERN PRACTICE

«Кадомский вениз» – уникальный промысел в России, сочетающий приемы западноевропейского шитого кружева и традиционной русской вышивки. Ориентируясь на конкретную категорию покупателей, здесь создаются уникальные вещи и изделия массового ассортимента. Промысел не только смог сохранить линию ручного шитья, но и усовершенствовать ее, адаптировать к запросам моды.

«Kadomsky Venize» is a unique craft in Russia, combining Western European embroidered lace techniques with traditional Russian embroidery. For a specific customer base, they create unique items and mass-market products. The craft has not only preserved the hand-stitched tradition but also refined it, adapting it to current fashion trends.

Ключевые слова: кадомский вениз, шитое кружево, вышивка, промысел, В.В. Грумкова, О.А. Ревина.

Keywords: Kadomsky veniz, embroidered lace, embroidery, craft, V.V. Grumkova, O.A. Revina.

Уже почти сто лет в Кадоме Рязанской области развивается яркий промысел, получивший название «кадомский вениз». Он пережил разные времена, но до сих пор сохранил черты своеобразия и смог встроиться в современную практику ручного и машинного производства.

Кадомское кружево — уникальное явление в России. Оно занимает промежуточное положение между кружевом и вышивкой: с одной стороны, его выполняют иглой, как вышивку, а с другой стороны — большинство элементов формируется без тканной основы, аналогично кружеву.

В XVI веке подобное шитье создавали в Венеции — именно поэтому оно получило название «кадомский вениз». Венецианское кружево было очень популярным в Европе. Технику ручного шитья заимствовали во Франции — кстати, именно от нее берет свое начало знаменитое алансонское кружево.

Немного о появлении промысла. В Кадоме, тогда относящемся к Тамбовской губернии, как и в некоторых других центрах, женщины плели несложное кружево на коклюшках. В 1904 году, чтобы помочь крестьянам в неурожайный год, помещицей М.Ю. Новосельцевой в своем имении Муханово недалеко от Кадома был организован пункт по приему кружев от мастериц соседних селений. Далее в имении было организовано обучение девочек шитью кружев по филе — плетению сетки и вышивке венецианским швом. Новый вид кружев имел огромный успех. Работы местных мастериц находили сбыт в России и за рубежом. В Кадомском кустарном пункте поняли, что самым выгодным и целесообразным является производство для России по иностранным образцам, а для экспорта — по русским. Именно этой линии старались следовать в создании вышитых изделий.





Рис. 1. Круглая скатерть и покрывало на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. Рисунок М.Ю. Авиновой. Полотно, кружево плетеное и шитье по филе. (Указатель ко Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. Табл. LIV)

Работы Кадомского пункта по приёму кружев активно экспонировались на выставках. Первая бронзовая медаль была получена на сельскохозяйственной выставке в Моршанске в 1910 году. Далее качество изделий улучшалось — об этом свидетельствуют серебряная (1911) и золотая (1912) медали на той же выставке [1].

Технику шитья освоила и дочь Новосельцевой — Марья Юрьевна Авинова. Изделия Кадомской школы кружевниц, выполненные по ее рисункам, приводятся в указателе ко Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 году [2]. Стоит особенно отметить, что эти экспонаты были отмечены золотой медалью выставки (Рис. 1).

В 1913–1925 годы действовала Кадомская школа вышивальщиц и кружевниц. Затем в 1928 году на ее базе была основана артель «Пробуждение». До 1936 года здесь работала приглашенная в Кадом выпускница Мариинской кружевной школы в Петербурге Пелагея Васильевна Угрюмова. Вероятно, в Кадомской школе преподавали и другие педагоги Мариинской школы, поскольку после 1917 года школа из Петрограда была переведена в Бахметьевскую волость Рязанской губернии, а затем в Рязань [3].

В искусстве кадомских мастериц широко использовались орнаменты народного искусства, в частности рисунки строчевых вышивок. В артели создавали как штучные изделия, так и разнообразные вставки в виде орнаментальной полосы. Среди изделий были интерьерные вещи — покрывала, скатерти, дорожки, салфетки, а также предметы одежды с ажурной отделкой — блузки, сорочки, воротники, шарфы.

Изделия Кадомской артели довоенных лет представляли на крупных выставках: в 1925 году в Париже, в 1927 — в Монца – Милане, в 1936–1937 годы в Париже и т. д. [4].

Военное время негативно сказалось на деятельности кадомской артели. Хотя мастерицы стали шить обмундирование для армии, и работа в целом не была остановлена, уникальное шитое кружево «кадомский вениз» оказалось практически забытым. Поддержать традицию мастерицам помогли художники рязанского «Вышкружсоюза», в частности В.В. Грумкова. Они обратились к созданию выставочных произведений в традиционной манере. В 1948 году на Всесоюзной выставке изделий мастеров художественной промышленности в Москве было представлено ее панно «Союз нерушимый» (1947), выполненное в технике белого шитья по плетеной филейной сетке [5].

В начале 50-х годов встал вопрос о поддержке производства путем упрощения процесса подготовки ткани перед шитьем, которая ранее выполнялась вручную. В 1956 году предприятие было оснащено вышивальными машинами, которые несколько удешевляли и делали более доступной массовую продукцию промысла. С помощью машины можно выполнять узорные мережки, перевив сетки, простейшие узорные разделки строчевой вышивки. Как правило, основные элементы композиции вышивают на машине в свободно-ходовой технике. Затем вырезают в нужных местах ткань, создавая ажурные просветы. После этого уже вручную иглой выполняются детали узора.

Уникальные выставочные произведения продолжали создавать вручную. Нередко на изготовление одного предмета требуется до полутора лет. Разумеется, эта работа отличается особой трудоемкостью, но ее результат действительно впечатляет.

1960-е годы стали переломными в истории промысловых артелей: большинство из них переходят в разряд государственных предприятий. Кадомскую артель преобразовали в фабрику «Пробуждение». С 1998 года и по настоящее время фабрика сохраняет свое название «Кадомский вениз». Изделия здесь выполняются в технике глади, ришелье, по филейной сетке, по прорези с ажурным заполнением фигурными связками (Рис. 2).

«Кадомский вениз» является постоянным участником фестивалей, выставок, конкурсов, проводимых как в России, так и за рубежом. В 1998 году — диплом Нижегородской ярмарки, в 2001 году — лауреаты Всероссийского конкурса «Сто лучших товаров России», а в 2002 году — лауреат конкурса в Москве «Трудовая слава России». Фабрика является членом ассоциации «Народные художественные промыслы России».

Ежегодно она является дипломантом выставок народных художественных промыслов России «Ладья», несколько раз входила в число лучших предприятий Рязанской области, имеет почетный знак Золотой Меркурий от Торгово-промышленной палаты РФ. Особое место среди наград предприятия занимают грамоты Российской академии художеств, полученные «за достойный вклад в развитие традиционных художественных промыслов России» (2002 и 2007 гг.)

С «Кадомским венизом» знакомы и за рубежом. В 2016 году работы «Кадомского вениза» были отмечены на конгрессе Международной организации коклюшечного и игольного кружева (OIDFA) в Любляне (Словения), а на конгрессе 2018 года в Заандаме (Нидерланды) получили приз зрительских симпатий за панно на тему «Земля-вода» (Рис. 3). Для конгресса 2020 года художником О.А. Ревиной было создано панно «Золотой Петушок», отличающееся особой изысканностью и тонкостью в трактовке сюжетных сцен (Рис. 4, 5).

Интересно, что в Европе такое трудоемкое кружево сейчас практически не исполняется. В некоторых случаях шитье представляет собой форму женского рукоделия. В Кадоме же сумели не только сохранить уникальную традицию ручного шитья, но и усовершенствовать ее, адаптировать к запросам современной моды.

Создание кружева вручную — очень кропотливый процесс. Разумеется, такие вещи не могут быть дешевыми и массовыми. На выставках для наглядности рядом с каждым произведением





Рис. 2. Создание ажурной вышивки «Кадомский вениз». Фото из открытых источников

Рис. 3. О.А. Ревина. Панно на тему «Земля-вода» для XVIII конгресса Международной ассоциации коклюшечного и игольного кружева (OIDFA) в г. Заандам (Нидерланды). 2018 г. Фото Н.Н. Бертяевой





Рис. 4. О.А. Ревина. Панно «Золотой петушок» для XIX конгресса Международной ассоциации коклюшечного и игольного кружева. 2020 г. Н.Н. Бертяевой

Рис. 5. Стенд фабрики «Кадомский вениз» на одной из выставок «Ладья». Фото из открытых источников

«Кадомского вениза» указывается, сколько времени ушло на его создание. Например, палантин мастерица может вышивать больше года. Уникальные произведения ручной вышивки фабрика создает на заказ.

На фабрике имеется вышивальный цех, где производится машинная вышивка. Разумеется, машинное производство позволяет ускорить крайне трудоемкий процесс. Также здесь созданы возможности для пошива одежды — есть пошивочный и раскройный цеха, художник, занимающийся разработкой новых моделей. Выпускаются коллекции льняной одежды с вышивкой — рубашки, платья, блузки. Это делает вышивку актуальным элементом современного костюма.

Некоторые изделия исполняются на машине с небольшим включением ручной работы. Это сохраняет уникальный облик вещи, но делает ее более доступной для потребителя. В данной технике выполняются предметы быта — салфетки для сервировки стола, нарядные скатерти и другие интерьерные изделия для праздника в новогодней или пасхальной тематике (Рис. 5). Сочетание ручной вышивки с машинной выглядит настолько гармоничным, что их не всегда можно различить между собой. Важно, что эксклюзивную вещь по уникальному дизайну можно фактически выполнить как машинным, так и ручным способом, что позволяет ориентироваться на конкретный контингент покупателя.

Таким образом, на фабрике производятся как эксклюзивные, так и грамотно ориентированные на конкретную категорию покупателей вещи. Есть и изделия массового ассортимента. Правильно выбранная линия презентаций изделий промысла обеспечивает спрос, что способствует сохранению многовековой традиции вышивки.

Список литературы:

1. Воронова Л.И. Кружева Кадома. - М., 1949 (машинопись).

2. Указатель ко Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 г. Табл. LIII. Покрывало на постель с павлинами. Табл. LIV. Круглая скатерть и покрывало. Рисунок М.Ю. Авиновой.

3. ГАРО (Государственный архив Рязанской области), Ф.Р.-960. Оп. 1. Дело № 6, Л3

4. https://collection.damuseum.ru/entity/MANUFACTURE/5282573?index=49 Дата обращения: 2.12.2025

5. https://collection.damuseum.ru/entity/MANUFACTURE/5282573?index=49. Дата обращения: 2.12.2025

Н.В. КОНЬКОВА
Член Союза мастеров народного творчества Беларуси, Витебск

N.V. KONKOVA
Member of the Union of Masters of Folk Art of Belarus, Vitebsk

РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУЧНИКА-НАБОЖНИКА ВИТЕБСКОГО КРАЯ

REGIONAL FEATURES OF THE HANDICRAFT OF THE VITEBSK REGION

Традиционный ручник – одно из самых ярких явлений культуры белорусского народа. Статья посвящена одной из уникальных и малораспространенных техник народного декоративно-прикладного искусства Беларуси – филейному ручнику-набожнику. Относится к региональным и локальным особенностям традиционных ручников, которые появились в XX веке на территории Витебщины. Раскрывает традиции белорусского текстиля и содействует его сохранению в контексте современных культурных процессов.

The traditional handicraft is one of the most striking phenomena of the culture of the Belarusian people. The article is devoted to one of the unique and little-known techniques of folk decorative and applied art of Belarus – the fleshy handicraft of the Vitebsk region. It refers to the regional and local features of traditional handicrafts that appeared in the 20th century in the Vitebsk region. Reveals the traditions of Belarusian textiles and promotes their preservation in the context of modern cultural processes.

Ключевые слова: ручник-набожник, традиционные техники декоративно-прикладного искусства, Белоруссия, Витебский край.

Keywords: handicraft, traditional techniques of decorative and applied arts, Belarus, Vitebsk region.

Ручник — явление древнее и сакральное в жизни и культуре славян. Сфера его применения огромна и сопровождает человека от рождения и до ухода в иной мир. Ручник отражает характерные черты орнамента каждого этноса в ткачестве, вышивке и вязании. Популярность ручника не исчезает и в наше время. Ручник в филейной технике вязания — явление достаточно редкое и необычное.

Ручники Витебщины разделяются по региональному признаку в соответствии с особенностями ручника-набожника: Полоцкие, Восточновитебские, Витебские, Дубровенские, Старообрядческие, Городокские, Брокаровские, согласно материалам исследования и классификации Ольги Фадеевой. Способы изготовления ручника на рубеже XIX–XX веков: «нитовое», бранное, выборное, переборное, закладное, ажурное. Особые соотношения ткачества, вышивки, цвета, построение орнаментальных схем.

В своей книге ”Беларускі ручнік“ (1994) Ольга Фадеева пишет так: “Во второй половине XIX века на северо-востоке Беларуси для украшения полотенец применяли сквозное шитье... полотенца нередко украшали строчкой-вырезами, которые выполняли по сетке с крупными ячейками. Столбики такой сетке с четным количеством нитей перевивали плотным настилом, вдобавок затягивая полученные ячейки «паутинками». Иногда оформляли края изделий пасками орнаментальной строчки, которая образовывалась перевивкой подготовленной сетки цветными нитками...” (Прим. – пер. с белорус.).





Фрагмент скатерти в филейной технике. Италия, XIX в.
Себежский уезд Витебской губернии, XIX в.
(Собрание Ляцкого Е.А.,1902 г., ДМЭ)

Ручник-набожник появился с принятием православия на славянских землях. Обычно он украшался вышивкой крестиком, гладью, перевитью, строчка-перевивка с настилом, броное, выборное, переборное, закладное, ажурное ткачество. Практически каждый ручник-набожник имел по своим концам кружева, вязанные крючком, — «карункі» из хлопковой пряжи или тонкой льняной.

Ручник является носителем белорусского народного орнамента с языческих времен, христианства и нового современного искусства.

Филейное вязание (от фр. filet — сетка) — вид народного творчества, распространенного во многих странах мира, имитирует филейно-гипюрную вышивку, а как техника относится к видам плетения.

История вязания крючком у славян уходит своими корнями в глубокую древность. Появилось оно в быту крестьян и называлось «тамбур». Крестьянские девушки вязали кружева, которыми затем украшали полотенца, передники, наволочки, блузы. Вязали они и целые изделия — салфетки, скатерти, занавески и др. Ручники составляли часть приданого невесты, готовилось до тридцати полотенец, в числе которых были обязательно и набожники.

Широкое распространение вязания крючком получило в 30–40-е годы XX века. Вязание крючком до нашего времени так и не заменила машина, как вязание на спицах, которое уже в XVI веке перешло в разряд промышленного производства. Вязальная машина для изготовления чулок была изобретена в Англии священником Уильямом Ли в 1589 году. На данный момент каждая вещь, связанная крючком, уникальна.

Ручник относится к народному творчеству, который принадлежит как прошлому, настоящему и, безусловно, будущему. При этом ранее ручник использовался практически во всех обрядах и имел охранное значение (оберег), магическое и, конечно, утилитарное. Ручник соединял в себе семейную и календарную традицию. Использовался как украшение икон в церкви, дома, дар в случае благодарности или просьбы в храм. Также существовали ручники, которые изготавливались всем селом за ночь для дара в храм при бедствиях и болезнях и назывались “абыдзеник”.

Известно, что в эпоху Киевской Руси полотенце было обычным для тогдашнего быта предметом. Его уже тогда орнаментировали и всегда относились к полотнищу с почетом”. «Набожник (кстати, название почти единственное по всей территории Беларуси, хотя зафиксированы кое-где “петля”, “плат”, “обрезное полотенце”). Отличительные черты — это выразительная декоративность и определенная длина от 2 до 5 м.

...Вряд ли композиционно узорочье отличалось сложностью и намеренной декоративностью. В колористических отношениях преобладали, по-видимому, серо-белые или приглушенные красно-коричневые оттенки льняной пряжи-сурового, отбеленного или покрашенного растительным веществом (Прим. — пер. с белорус.)

В нашем крае вышивка имела скромный вид и называлась “перевить с настилом“, ”строчка-перевивка с настилом“, ”белым по белому“и “цветная перевить”. Для Витебской области такой вид вышивки являлся характерным и использовался для передачи орнаментов ручников, которые носили общее название “витебские полотенца”.

Древняя техника вышивки перевити ”белым па беламу“ связана с культурой старообрядцев, поэтому ее появление можно отнести к XVII веку, на наших землях первые упоминания датируются XIX веком.

Для белорусского орнамента на ручнике более характерен геометрический рисунок. Орнамент в целом прямолинеен в подаче сложных мотивов, простой и ясный узор, спокойный ритм чередования однородных элементов, горизонтальная и вертикальная ось симметрии рисунка, но при этом контур одного элемента мог быть одновременно и контуром другого элемента, благодаря принципу наслоения, соединялись несколько разных по масштабу элементов, но при этом сохранялся один центр и параллельность линий. Например, наслоение — это концентричный ромб или розетка (крест) в ромбичном контуре. Такая связь между элементами показывает идею общей гармонии и целостности природы и мира. Значения мотивов связаны с вечными понятиями добра, света, жизни, плодородия. Также присутствуют символы-знаки солнца, огня, земли, неба, воды, света и др. “Витебские полотенца” выделяются особой монументальностью композиции, местными формами узорчатого ткачества, как разновидность перебора с выбором. Техника давала своеобразную живописно зернистую поверхность полотна. Центр композиции оформлялся укрупненными одиночными мотивами-изображениями растений, деревьев, огромными ромбами и т. д. (Прим. – пер. белорус.)

Ручник может состоять из одной части или двух частей (центральная и кайма), которые затем соединяются между собой: вертикальной и горизонтальной (кайма). Орнамент располагается полосами (рядами) от большого к малому. Филейное вязание двухстороннее, вязаное полотно выглядит одинаково как с лица, так и с изнанки. Внешне эти техники схожи в том, что как в вязании, так и в вышивке перевитью рисунок располагается на сетке.

Ручник-набожник Кохович Марии, д. Палата Полоцкого района, изготовленный 50-х годах XX века, был восстановлен и выполнен Карандей Инной Петровной в материале уже в XXI веке. Символика имеет христианское значение. Эту особенность неопытному человеку практически невозможно заметить. Схема выполнена линейная, раппортная с использованием зеркальной оси симметрии — васильки и нижняя полоса растительного орнамента шиповник, верхняя полоса трилистника, восьмиконечная звезда повторяется по три раза с двух концов и ½ элемента, который при соединении краев набожника на иконе дает целый элемент, и все поле заполнено крестиком между растительным орнаментом, что позволяет регулировать длину. “Карунки” имеют ромбичный рисунок и треугольные концы, при этом также выполнено четыре полных зубчика и один ½, чтобы при соединении давать цельный элемент. Рисунок достаточно сложный, основное поле работает на контраст благодаря технике вязания, изображение смотрится цельно, но кайма имеет другое техническое решение за счет ажурных вставок соединений, что создает ритм по тону на просвет.

Филейный ручник-набожник Ковалёк Веры Ивановны, 1958 г. р., из г.п. Шумилино был выполнен с работы Дюховой Евгении Петровны 1927 г. р., д. Ждановка Мишневецкого сельсовета Шумилинского района. Жительница была местная, православная, ручник был выполнен в послевоенные годы, что может свидетельствовать о том, что и раньше она вязала такие ручники. Со слов местных жителей в военные годы лучшие изделия народного текстиля вывозились за границу и в Западную Беларусь, много изделий погибло при пожарах. Отличается от предыдущего ручника из г. Полоцка по орнаментально-композиционному решению. Ярко выделена часть каймы от основного поля ручника плотной вязкой и крупным ажуром, которая выполнена по горизонтали и соединена с основным полем, выполненным в другом направлении вязания. Принцип соединения, как в тканом рушнике, состоит из трех частей: основное поле и две каймы. Размер для данного изделия классический 276×31 см. В орнаменте использовался один элемент в виде квадрата, его четко можно видеть на фото в кайме. Сам орнамент не несет уникальности и в современном мире рукоделия используется в изготовлении шалей.

В раннехристианское время существовали криптограмма, тайнопись, чтобы единоверцы могли узнавать друг друга в период гонений на христиан. “Мир «иной» приоткрывается в этом мире через символы, поэтому и символическое видение есть свойство человека, который предназначен к бытию в этих двух мирах. Поскольку Божественное в той или иной степени открывалось людям всех дохристианских культурах, то неудивительно, что Церковь использует некоторые из «языческих» образов, уходящих своими корнями не собственно в язычество, а в глубины человеческого сознания, где дремлет жажда богопознания”.

Одним из самых распространенных мотивов считается Древо Жизни — символ света, вечной жизни, истоки его возникновения есть в древних культурах Востока. Мировое Древо являло собой космологическое мировоззрение у многих народов мира. Также Древо Жизни символизирует связь между поколениями рода, а также прошлым, настоящим и будущем.

Следующий элемент ручника-набожника, который может встречаться, — лилия — цветок, который достаточно часто встречается в Библии, как в Ветхом, так и Новом Заветах. Символ Богоматери













Поставский район Витебской области, конец XIX в.(МСБК). Витебская область, 1920-е гг. (МСБК)

Ручник-набожник Кохович Марии, д. Палата Полоцкого района, изготовленный 50-х годах XX века, был восстановлен и выполнен Карандей Инной Петровной в материале уже в XXI веке

Филейный ручник-набожник Ковалёк Веры Ивановны, 1958 г. р., из г.п. Шумилино был выполнен с работы Дюховой Евгении Петровны 1927 г. р., д. Ждановка Мишневецкого сельсовета Шумилинского района

со времен Древней православной Руси. Символ чистоты, скромности и невинности, любящей Бога души. С лилией часто встречается изображение Архангела Гавриила. В Средневековье вместе с лилией изображали также святых, прославленных чистотой своей жизни.

Виноград — один из древнейших символов плодородия, изобилия и жизненной силы. Символ духовной жизни и возрождения как в языческом, так и в христианском мире. Виноградная лоза встречается в Ветхом Завете (символ Земли Обетованной) и

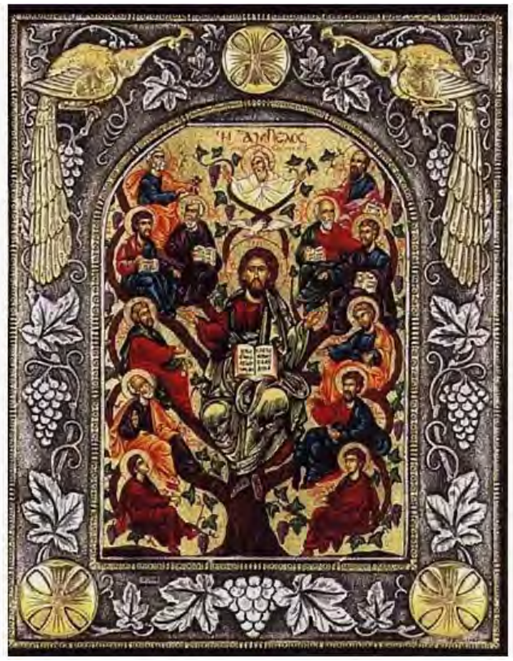
в Новом — рая. Лоза с листьями винограда или птицы, клюющие гроздья, изображение колосьев пшеницы указывают на центральное таинство Церкви — евхаристию (пресуществление вина в кровь Христову). В этом случае ветви изображают Церковь как тело Христово, а гнездящиеся в ветвях птицы символизируют души верующих. К символике винограда относятся также изображения чаш и бочек, используемых при его уборке. Один из вариантов — чаша и крестообразная монограмма Христа, птицы и виноград.

Также на ручнике-набожнике может изображаться и крест в виде виноградной лозы. Процветший крест — напоминание о том, что и райское блаженство, к которому стремятся верующие, и возможность пребывать с Богом уже в земной жизни — это плоды Креста Христова. Страшное орудие казни «процвело», израстив из себя дивный цветок Спасения. Каждый из нас призван умертвить в себе грех, что зачастую бывает также мучительно, как если бы умирал ты сам, но через это и пролегает путь к оживлению души в Боге.

Список литературы:

1. Віннікава М. М. Ручнік як сімвал роду // Матэрыялы абласной навукова-практычнай канферэнцыі “Ручнік як увасабленне традыцыйнай культуры беларусаў”. Віцебск, 29-31 кастр. 1996 г. - Віцебск, 1998. - С. 15-19.
2. Леонова Б.А. Орловское обрядовое полотенце / Б.А. Леонова // Орловский рушник вчера и сегодня: фотоальбом. - Орел : Орл. центр нар. творчества, 2012. – 52 с.
3. Лобочевская О. А. О генезисе орнаментальных мотивов и композиций так называемых “витебских ручников” / О. А. Лобачевская // Матэрыялы абласной навукова-практычнай канферэнцыі “Ручнік як увасабленне традыцыйнай культуры беларусаў”. Віцебск, 29-31 кастр. 1996 г. - Віцебск, 1998. - С. 3-14.
4. Луковникова Е. Древнехристианская изобразительная символика / Елена Луковникова // Православие. - URL: https://pravoslavie. ru/archiv/simvolika/simvol. htm (дата обращения: 01.08.2025).
5. Мадлевская Е. Л. Орнаментика. Образ винограда в русской орнаментике / Е.Л. Мадлевская // Российский этнографический музей. - URL: https://www. ethnomuseum. ru/files/PDF/Library/Ornamentika/madlevskaya. Pdf. - Дата публ.: 25. 08. 2021.
6. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. Т. 2 : Віцебскае падзвінне / Т. Б. Варфаламеева [і інш.] ; склад. Т. Б. Варфаламеева. - Мінск : Беларус. навука, 2004. - 910 с.
7. Фадзеева В. Я. Беларускі ручнік / Вольга Фадзеева. - Мінск : Полымя, 1994. - 327 с.
8. Філатава Н. Вечны спадарожнік беларуса / Н. Філатава // Матэрыялы абласной навукова-практычнай канферэнцыі “Ручнік як увасабленне традыцыйнай культуры беларусаў”. Віцебск, 29-31 кастр. 1996 г. - Віцебск, 1998. - С. 24-26.





Элементы христианской символики
Древо Жизни – символ света, вечной жизни

А.Д. МОЛЧАНОВА
Магистрант РГХПУ им. Строганова

A.D. MOLCHANOVA
Master's degree student of the
of the Russian State Stroganov
University
of Design and Applied Arts

НАРОДНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА АЛТАЯ: ТЕКСТИЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В ЭТНОЛОГИЧЕСКОМ И АНТРОПОЛОГИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ

ALTAI FOLK ART CULTURE: TEXTILE TRADITIONS IN THE ETHNOLOGICAL AND ANTHROPOLOGICAL DIMENSION

В статье рассматриваются текстильные традиции Алтая как неотъемлемая часть народной художественной культуры, рассматриваемая через призму этнологического и антропологического анализа. Опираясь на классические источники (в том числе на труд В. И. Вербицкого «Алтайские инородцы» (1893), труды А. В. Эдокова и другие источники), автор реконструирует ключевые элементы традиционного костюма алтайцев, его конструктивные и декоративные особенности, а также семантику орнаментальных мотивов, анализирует эволюцию текстильного искусства от архаичных пластов до современности, выявляя его знаково-символическую природу и социокультурные функции.

The article examines the textile traditions of Altai as an integral part of folk art culture, viewed through the prism of ethnological and anthropological analysis. Drawing on classical sources (including V.I. Verbitsky's work «The Altai Indigenous Peoples» (1893), A.V. Edokov's writings, and other sources), the author reconstructs the key elements of the traditional Altai costume, its structural and decorative features, as well as the semantics of its ornamental motifs. The author analyzes the evolution of textile art from its archaic origins to the present day, revealing its symbolic nature and socio-cultural functions.

Ключевые слова: этнология, антропология, Горный Алтай, ткань, ткачество, возрождение традиций, текстильные ремесла, национальный костюм.

Keywords: ethnology, anthropology, Altai Mountains, fabric, weaving, revival of traditions, textile crafts, national costume.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью сохранения нематериального культурного наследия в условиях глобализации, значимостью текстильных традиций для понимания механизмов этнической самоидентификации, востребованностью этнокультурных кодов в современном декоративно-прикладном искусстве и дизайне.

Изучением знаковых функций народной одежды занимались Н.Ф. Прыткова, С.Я. Яценко, А.В. Эдоков, значимыми являются труды В.И. Вербицкого, А.В. Анохина, С.С. Суразокова и др. В основу статьи легли материалы архивов и фондов Национального музея Республики Алтай им. А.В. Анохина и другие материалы из открытых источников.

В книге В. И. Вербицкого «Алтайские инородцы» (1893) содержатся ценные сведения о традиционной культуре алтайцев, включая элементы народной художественной культуры, в том числе текстильные традиции.

Основные аспекты, применимые в данном исследовании:

Одежда и её символика. Вербицкий подробно описывает национальную одежду алтайцев, включая головные уборы, рубахи и другие элементы костюма. Например, он упоминает, что головные уборы (бӧрӱ̈к) имели сакральное значение. Околыши шапок иногда украшали перьями диких селезней, а богатые алтайцы делали их из соболя или лисицы. Малоимущие заменяли мех стёганой материей, сохраняя традиционную форму.

Технологические особенности. В книге приводятся детали изготовления одежды, например, описание конструкции шапок: тулья из бязи или другой ткани приклеивалась тестом к подкладке из грубого холста, а околыши выкраивались из мерлушки. Также упоминаются ленты (пуус), которые спускались сзади и имели символическое значение, связанное с причёской и косами.

Региональные различия. Вербицкий отмечает, что одежда северных алтайских племён изготавливалась в сдержанной цветовой гамме и украшалась орнаментом, в то время как южные алтайцы могли использовать более яркие ткани.

Ритуалы и обычаи, связанные с одеждой. Автор фиксирует, что изготовление традиционного костюма требовало соблюдения определённых ритуалов. Например, по национальной женской одежде можно было определить возраст, социальный статус, материальное и семейное положение, наличие детей и их пол.

Орнаментальные мотивы. Хотя Вербицкий не даёт детального описания орнаментов, его наблюдения за одеждой позволяют предположить использование традиционных декоративных элементов. В алтайской культуре орнамент часто имел символическое значение, связанное с природой, космосом и родовыми знаками.

Материалы и сырьё. В книге упоминаются используемые материалы, такие как мерлушка, бязь, холст, что даёт представление о доступных в то время ресурсах для изготовления одежды.

Национальная одежда алтайцев как часть их материальной культуры имеет многовековые традиции, отражает природно-климатические условия жизни и быт этноса. В большинстве исследований алтайский костюм и орнамент рассматриваются как элемент народной эстетики. Автор статьи исследует костюм и его декор с позиции символических функций, рассматривая изображение как знак. Орнамент национального костюма, наделенный семантикой, дает характеристику орнаментальной культуры этноса в виде композиционных вариаций знаков, позволяет выделить общие и уникальные национальные черты. Элементы орнамента, его расположение на изделии и цвет являются средством придания костюму национального колорита. Специфические черты алтайской орнаментики позволяют выделить изобразительный и комбинированный виды орнамента, используемого в декоре национального костюма.

Национальная традиционная одежда уникальна и самобытна по своему исполнению, характеру оформления. Она тесно связана с образом жизни народа, спецификой его хозяйственного уклада, природными условиями среды обитания. Цвет, крой, орнамент и украшения передавали представления алтайцев о Вселенной, показывали религиозную принадлежность. Первые описания алтайского костюма в середине XIX века сделаны В.В. Радловым. Одежда, украшения и обувь декорировались орнаментами и различными графическими элементами, которые имели символическое значение.

В ходе исследования народной художественной культуры Алтая с применением этнологического и антропологического подходов получены следующие результаты:

1. Обоснована системная связь текстиля с жизнедеятельностью этноса. Установлено, что национальная одежда алтайцев не является чисто эстетическим феноменом: её крой, материал и декор напрямую обусловлены типом хозяйственного уклада (кочевое/полукочевое скотоводство, охота, собирательство), природно-климатическими условиями региона (горный рельеф, резкие перепады температур), мобильностью образа жизни (требования к функциональности, износостойкости, компактности).

2. Выявлена семиотическая природа элементов костюма. Доказано, что ключевые параметры традиционного текстиля несут закодированную культурную информацию, где цвет отражает космологические представления и ритуальную семантику Универсальными для маркирования зон мироздания в традиционной мифологии народов Алтая (Верхний, Средний и Нижний мир) считаются цвета: красный, белый и синий. Например, некоторые значения отдельных цветов:

- Чёрный. Это нейтральный цвет, который применяли для описания гор, рек, животных, а также цвет подземного мира.
- Белый. Использовался как дополнительный цвет, усиливал световой и цветовой контраст в орнаменте, навесных и пришивных украшениях.
- Красный. У алтайцев красный цвет связан с представлением об огне и духе-хозяине огня. Ленточки красного цвета в костюме шамана были посвящены этому духу и домашнему очагу, а также защищали шамана от злых сил.
- Жёлтый (золотой). Согласно алтайской мифологии, жёлтый цвет символизирует Солнце-Буркана, дарит всему живому на Земле жизнеспособность, развитие, совершенствование.
- Синий. Согласно алтайскому мировоззрению, синий цвет символизирует Небо-Буркан, он сохраняет, обожествляет первоначальную стадию души.

Кроме того, цвет одежды был связан с возрастом человека: детям желательно было шить одежду из неярких тканей, чтобы они не привлекали особого внимания. Самые яркие, светлые, насыщенные цвета могли носить молодые люди, полные сил и энергии. Пожилым следовало

носить одежду тёмного цвета — коричневого, синего, бордового, чёрного, поскольку эти спокойные цвета соответствовали их возрастному и социальному статусу.

Крой — фиксирует возрастные, половозрастные и социальные статусы (например, женскую шубу шили короче, а мужскую — длиннее. При этом левая пола в женской шубе выкраивалась в виде четырехугольного выступа, а не ступенчатого, как в мужской, и эта часть одежды более тщательно украшалась вышивкой);

орнамент — воплощает мифологические образы (солярные знаки, зооморфные мотивы, древо жизни) и выполняет апотропеическую (защитную) функцию;

украшения и графические элементы — служат маркерами родовой принадлежности и религиозной идентичности.

3. Реконструирована историческая преемственность традиций.

На основе ранних описаний (в т. ч. материалов В. В. Радлова середины XIX в.) показана устойчивость базовых конструктивных решений алтайского костюма на протяжении столетий, эволюция декоративного оформления при сохранении смысловых ядер орнаментики, преемственность техник декорирования (вышивка, аппликация, тиснение) в контексте межпоколенной трансляции знаний.

4. Охарактеризованы художественно-технологические особенности текстиля:

- предпочтительные материалы (натуральные волокна: шерсть, конопля, позднее — хлопчатобумажные нити);
- традиционные техники обработки (ручное ткачество, вышивка, валяние);
- специфику колористики (использование природных красителей, ограниченная палитра с доминантой земляных и контрастных тонов).

5. Определена роль текстиля в социокультурной регуляции.

Показано, что текстильные практики выполняли множественные функции:

- идентификационную (визуальное обозначение этнической, родовой, семейной принадлежности);
- ритуальную (участие в обрядах перехода: рождение, свадьба, похороны);
- коммуникативную (передача смыслов через код орнамента и цветосочетания);
- воспитательную (обучение ремёслам как часть социализации девочек).

6. Подтверждена значимость междисциплинарного подхода.

Комплексный анализ (синтез исторических, искусствоведческих и этнографических данных) позволил:

- выявить глубинные связи между формой, функцией и смыслом текстильных объектов;
- представить национальный костюм как целостный культурный текст, читаемый через призму этнологии и антропологии.

Алтайцы придавали большое значение своему национальному костюму. Традиционно к слову «одежда» — «кийим» непременно присоединяли слово «кеп»: «кеп-кийим». Слово «кеп» не имеет буквального перевода на русский язык, в алтайском языке присутствует в тех словах, где нужно подчеркнуть особую значимость. Изготовление традиционного костюма требовало соблюдения определенных ритуалов. Например, по национальной женской одежде можно было определить возраст, социальный статус, материальное и семейное положение, наличие детей и их пол. В понятие национального костюма, кроме одежды, входили обувь, головной убор, аксессуары, накосники и другие украшения.

В традиционной одежде алтайцев существовали племенные различия, они представляют собой значимый этнографический феномен, отражающий неоднородность алтайского этноса как совокупности родственных групп с дифференцированными диалектами, хозяйственно-культурными типами и символическими системами. Костюм выступал в качестве визуально кодифицированного маркера групповой идентичности, где локальные варианты текстильных комплексов формировались под воздействием комплекса природно-хозяйственных, социокультурных и семиотических факторов.

У северных алтайцев (кумандинцы, тубалары, челканцы) костюмный комплекс характеризовался преобладанием растительных волокон (конопля, лён) и меха диких животных, свободным силуэтом с длинными рубахами и широкими рукавами, геометрической орнаментикой в сдержанной хроматической гамме (коричневые, серые, бежевые тона), а также функциональной многослойностью с элементами защиты от осадков. Южные алтайцы (алтай-кижи, теленгиты, телеуты) демонстрировали иную стилистику: использование овечьей шерсти и войлока, приталенный крой с узкими рукавами и укороченными юбками, яркую полихромную гамму (красные, синие, зелёные оттенки), богатую аппликацию, бисерное шитьё и металлические нашивки, дополненные меховыми оторочками и сложными головными уборами с перьями и серебряными элементами. Телеуты, занимавшие северо-западные территории, представляли гибридный тип: сочетание конопли с фабричными тканями, влияние русского сарафанного комплекса при сохранении алтайской вышивки, растительный орнамент и крестообразное шитьё, а также специфические аксессуары (цветные пояса с кистями, накосники с монетами).

Дифференциация проявлялась в ключевых семиотических зонах: головных уборах (низкие войлочные шапки тубаларов, конусообразные уборы алтай-кижи с красной кисточкой, узловые платки кумандинцев), орнаментальных мотивах (геометрические символы севера, зооморфные и солярные образы юга, флоральные элементы телеутов), цветовой палитре (природные тона северных групп, контрастные сочетания южных, бело-красно-зелёная гамма телеутов), способах ношения (многослойность севера, облегающий крой юга, акцент на талии у телеутов) и аксессуарах (кости и дерево на севере, серебро на юге, монетные нашивки у телеутов).

Формирование локальных вариантов обусловливалось хозяйственно-бытовым укладом (кочевое скотоводство юга и охота и рыболовство севера), природно-климатическими условиями (степные ландшафты и таёжная зона), межкультурными контактами (влияние самодийских и кетских групп на севере, монголо-тюркских кочевников на юге, русских переселенцев на западе) и религиозно-мифологическими представлениями (шаманские космологические схемы юга, анимистические обереговые практики севера).

Таким образом, племенные различия в костюме алтайцев репрезентируют материализованную историю этногенеза, где каждый компонент (материал, крой, орнамент, цвет, способ ношения, аксессуары) кодирует информацию об адаптации к природной среде, социально-экономических практиках, межкультурных взаимодействиях и мифологических представлениях. Изучение этих различий имеет значение как для реконструкции этнокультурной истории, так и для сохранения культурного многообразия алтайских народов в современных условиях.

Таким образом, традиционная одежда алтайцев представляет собой сложную семиотическую систему, в которой материальная форма, конструктивное решение кроя, технология изготовления и декоративное оформление образуют единый смысловой комплекс. Каждый элемент костюма — от выбора сырья до орнаментальных мотивов — выполняет функцию культурного кода, фиксирующего этноспецифичные представления о мире, социальной организации и природной среде. Выявленные племенные различия в костюмных комплексах объективно отражают неоднородность алтайского этноса, проявляющуюся в устойчивых локальных вариантах текстильных традиций у северных, южных и северо-западных групп.

Костюм выполнял значимые социально-регулятивные функции, служа визуальным маркером возраста, семейного статуса, материального положения и родительского статуса носителя. Ритуальные аспекты изготовления одежды — выбор «благоприятных» дней, сакральная очистка материалов, вербальные формулы — подчёркивали её сакральный статус и связь с традиционными представлениями о мироустройстве.

Анализ племенных различий в традиционной одежде алтайцев позволяет утверждать, что костюм является материализованной формой этнокультурной памяти, в которой технологическая составляющая отражает адаптацию к природной среде, конструктивные решения кодируют хозяйственно-бытовые практики, орнаментика и колористика передают мифологические представления и ритуальные смыслы, а аксессуары и способы ношения маркируют социальную идентичность. Сохранение и изучение этих различий имеет существенное значение не только для реконструкции этногенеза и историко-культурных контактов, но и для поддержания культурного многообразия алтайских народов в условиях современных социокультурных трансформаций.

Список литературы:

1. Нечаева А.С., Нехвядович Л.И. Семиотика национального костюма в системе алтайской традиционной культуры // Научный журнал «Костюмология». – 2020. – № 4. – URL: https://kostumologiya.ru/PDF/08IVKL420.pdf

2. Вербицкий В.И. Алтайские инородцы: Сб. этногр. ст. и исслед. алтайск. миссионера, протоиерея В.И. Вербицкого. – М.: Скоропеч. А.А. Левенсон, 1893.

3. Эдоков А.В. Декоративное искусство Горного Алтая. С древнейших времен до наших дней / А.В. Эдоков. – Горно-Алтайск: Горно-Алтайская типография, 2002.

4. https://www.altzapovednik.ru/info/kultura/odezda-altaitsev.aspx

5. Анохин А.В. Материалы по шаманству у алтайцев, собранные во время путешествий по Алтаю в 1910-1912 гг. по поручению Русского комитета для изучения Средней и Восточной Азии // Сборник МАЭ. Т. 4, вып. 2. – Санкт-Петербург, 1900.

6. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа. – М.: Галарт, 1998.

7. Иванов С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по материалам XIX – начала XX в.). – М.-Л., 1963.



часть 3

Роль музеев и выставок в сохранении, развитии и популяризации традиционного искусства и народных художественных промыслов

М.М. ЗИНОВЕЕВА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры ХРМ РГХПУ им. С.Г. Строганова, директор Музея РГХПУ им. С.Г. Строганова

M.M. ZINOVEEVA
Candidate of art history, associate professor of the department of RHM of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, the Director of the Museum of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

МУЗЕЙ СТРОГАНОВСКОГО УЧИЛИЩА КАК ЦЕНТР ИЗУЧЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО РУССКОГО ИСКУССТВА

THE STROGANOV COLLEGE MUSEUM AS A CENTER FOR THE STUDY OF NATIONAL RUSSIAN ART

В тезисах анализируется историческая связь Музея Строгановского училища с художественной промышленностью России. Подчеркивается роль Музея в сохранении, изучении и популяризации древнерусского и народного искусства.

The theses analyze the historical connection of the Stroganov College Museum with the Russian art industry. The role of the Museum in the preservation, study and popularization of ancient Russian and folk art is emphasized.

Ключевые слова: Музеум Строгановского училища, русский стиль, художественная промышленность, национальное и древнерусское искусство, орнаментальные рисунки.

Keywords: Stroganov College Museum, Russian style, art industry, national and ancient Russian art, ornamental drawings.

Музей РГХПУ им. С.Г. Строганова — один из интереснейших музеев России, который с момента основания являлся уникальным культурным и образовательным центром и играл важную роль в сохранении, изучении и популяризации традиционного русского и народного искусства.

Эпоха реформ императора Александра II, давшая толчок национальным силам России, отразилась на Строгановском училище серьезной постановкой изучения древнерусского искусства и памятников русской старины, которые служили образцами для творчества художников по прикладному искусству.

В 1860 году произошли кардинальные изменения в жизни 2-й Рисовальной школы графа С.Г. Строганова, которая при объединении с 1-й Рисовальной школой при Мещанском отделении была преобразована в Строгановское училище технического рисования. Был утвержден новый устав, по которому велась подготовка «рисовальщиков и орнаментщиков для мануфактуры и мастерских», а основной целью училища стало «развитие художественных способностей в классе промышленников и образование рисовальщиков по всем отраслям мануфактурного производства в Отечестве» [9, с. 19].

Директором обновленного Строгановского училища был назначен Виктор Иванович Бутовский, который внес большой вклад в художественно-промышленное образование и в возрождение национального и древнерусского искусства, именно с его именем связан один из значительных периодов в истории развития Строгановского училища.

Виктору Ивановичу Бутовскому принадлежат большие заслуги в формировании русского стиля, который поставил перед собой цель противостоять «чрезмерному стремлению наших промышленников к источникам нам чуждым и к копированию иностранных рисунков и форм... для указания нашим промышленникам источников самобытного художественного стиля» [1, с. 42]. Бутовский обращал внимание учащихся и педагогов Строгановки, прежде всего, к «памятникам христианской древности в России... которые могли бы послужить к образованию понятия о древнерусском стиле» [1, с. 42]. Прежде всего, к христианским древностям, в которые мастера вкладывали свои наивысшие достижения.

С этого времени преподавание в училище ориентируется на изучение древнерусского наследия. В учебную программу входит копирование предметов народного искусства, церковной утвари, орнаментов и заставок русских рукописных книг, как опоры национального направления в искусстве. С этой целью направлялись экспедиции в старейшие русские города — Владимир, Суздаль, Великий Новгород, где делались гипсовые копии с архитектурных деталей древних храмов и слепки с предметов обихода русского народа, воспроизводились древнерусские орнаменты [4, с. 38–46].

Уникальные графические листы с орнаментальными рисунками до настоящего времени бережно хранятся и научно обрабатываются в нашем Музее.

Данная коллекция представляет собой зарисовки древнерусской книжной миниатюры, орнаменты, заставки и буквицы, из византийских, вреческих и славянских рукописей XII–XVII веков, которые хранились: в Библиотеке Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, в Библиотеке Московской Синодальной Патриархии, С.-Петербургской Императорской публичной библиотеке, Кириллобелозерской библиотеки С.-Петербургской Духовной Академии, в Синодальной библиотеке Чудова монастыря, в собрании Румянцевского музеума.

Орнаментальные рисунки были выполнены преподавателями и выпускниками Строгановского училища, учеными рисовальщиками. Среди педагогов и руководителей этих этнографических экспедиций были: академик Михаил Васильевич Васильев (1821–1895), академик Платон Аполлонович Нисевин (выпускник 2-й рисовальной школы), Сергей Федорович Щеголев. Среди учащихся 1960-х годов, участвовавших в создании рисунков, можно выделить: Ивана Васильевича Баркова, который после 1970 года был преподавателем, опубликовал первое пособие по художественной обработке серебра и работал художником на ювелирной фирме И.И. Хлебникова, Ивана Адрианова, Дмитрия Ягужинского, Илью Оленева, Николая Петрова, Эспер Иванькова, Ивана Елизунова и др. Рисунки безукоризненно выполнены на картоне акварелью с белилами, гуашью, тушью с использованием твореного золота.

Особый раздел данной коллекции представляют рисунки с золотых церковных сосудов и богослужебных предметов, украшенных эмалью и драгоценными камнями, выполненных мастерами Оружейной палаты в XVII веке. Это драгоценные предметы из знаменитого поминального вклада боярыни Анны Ильиничны Морозовой в Чудов монастырь, который она сделала в обитель в 1664 году после смерти своего мужа Бориса (Ильи) Ивановича Морозова, являвшегося воспитателем будущего царя Алексея Михайловича.

Собранная в 1860-х годах коллекция, состоящая из 157 слепков и орнаментов древних рукописных книг, была продемонстрирована в 1867 году на Всемирной выставке в Париже, в отделе «История труда в России». Успех Строгановского училища на этой Международной выставке способствовал росту научно-познавательного, профессионального и коммерческого интереса к культуре допетровской Руси. Возрождение и демонстрация забытых древнерусских орнаментов произвели сенсацию. Современники по достоинству оценили красоту, затейливость и узорочье древнерусского искусства. Училище за свои труды было удостоено серебряной медали.

Еще в 1865 году В.И. Бутовский в своем письме к русскому ученому, искусствоведу Ф.И. Буслаеву высказывал следующее предложение: «Вам небезызвестно, что, желая с самого начала обогатить Художественно-промышленный музеум в Москве образцами орнаментаций стилей византийского или романского, сделавшимися оба почти народными в России, я предпринял снять слепки с орнаментных украшений замечательного собора св. Димитрия во Владимире-на-Клязьме. Первый экземпляр слепков я поднес в дар Московским отделениям мануфактурных и коммерческих советов в знак благодарности устроить при Строгановском училище Художественно-промышленный музеум. Второй экземпляр куплен у меня за пятьсот рублей Санкт-Петербургскою Императорскою Академиею Художеств... За сим, проникаясь мыслью, что весьма полезно было бы познакомить Европу с нашими произведениями XII столетия, я возымел мысль испытать, не примет ли в дар Император Наполеон III, полагая, что если мне удастся заинтересовать Париж, то и вся Европа последует его примеру» [7, л. 1] Высказанное в письме предложение блестяще подтвердилось событиями на Парижской всемирной выставке, после которой часть экспонатов была подарена В.И. Бутовским музею Средневекового искусства Клюни.

Парижский издатель Морель, посетивший экспозицию Строгановского училища, вдохновился идеей об издании собранного материала, он высказал, что «видит в выставленных документах материал, более чем удовлетворительный, для прекрасного и полезного издания, которое может доставить истинно важную услугу» [11, с. 173–174].

Парижская выставка 1867 года была одной из значимых для Строгановского училища, на которой оно получило международное признание и заявило всему миру об уникальности, красоте и значимости национального русского искусства. Путь к медали и к этому успеху был непростым, но блистательно



Экспозиция художественно-промышленного музеума Строгановского училища. Москва, ул. Мясницкая. Зал русской старины. Конец XIX в.

пройденным благодаря деятельности Виктора Ивановича Бутовского, который внес большой вклад в художественно-промышленное образование и в возрождение национального и древнерусского искусства.

И уже на Всероссийской мануфактурной выставке в 1870 году в Санкт-Петербурге Строгановское училище представило изданный альбом «История русского орнамента с X по XVI вв. По древним рукописям», который состоял из двух частей: исторической и дидактической, с текстом на русском и французском языках. Помимо этого, училищем были выставлены изделия мастерских с формами и орнаментикой, заимствованными из представленного издания.

Стасов отмечал, что собрание орнаментов «окажет огромнейшее влияние на мануфактурные и промышленные наши производства» и произведет «огромный переворот» в творческой деятельности художников промышленности [12, с. 139].

И действительно, опубликованные В.И. Бутовским орнаменты стали широко использоваться на художественно-промышленных предприятиях. Древнерусский орнамент наиболее активно применялся на золотых и серебряных изделиях П.Ф. Сазикова, П.А. Овчинникова и ювелирных изделиях Чичелева. В.И. Бутовский справедливо полагал, что древнерусские орнаменты «выказали замечательное изящество наших простонародных изделий» и что графические материалы Строгановского училища «изобличили эту связь, эту преемственность между настоящим и прошедшим» [2, с. 163].

«Именно этот орнамент из древних рукописей и лег в основу развития “русского стиля” 1870-х годов, характерного для различных видов декоративно-прикладного искусства того времени. По утверждению П.П. Пашкова, больше всего подобные мотивы использовались при декорировке ювелирных, серебряных и эмальерных изделий» [17, с. 76–77].

В 1864 году на основе собранных материалов при Строгановском училище технического рисования стараниями Виктора Ивановича Бутовского был организован Художественно-промышленный Музеум. Указо разрешении на подписку был утвержден Императором Александром II 17 января 1864 года. И уже в 1868 году Строгановское училище открыло для широкой публики, и прежде всего для своих воспитанников, Художественно-промышленный Музеум, служивший целью «содействовать развитию

самобытных художественных способностей в промышленных классах» [3, с. 9].

Подготовка в училище художников для промышленности подкреплялась и организованными при Музеуме на Мясницкой улице мастерскими, которых к 1869 году было уже пять: ткацкая, набивная, скульптурная, живописная по глине, фарфору и фаянсу, хромолитографическая и гальванопластическая.

В музее РГХПУ хранятся графические листы с изображением керамических изделий, которые выполнялись в мастерской при Музеуме. Большинство композиций выполнено в «русском стиле», начиная с XII и до XVIII века. Предметы, выполненные в материале, хранятся в Государственном историческом музее, это и блюдо с портретом царей Ивана и Петра Алексеевичей (1880-е гг.), и блюдо с портретом царя Василия Ивановича Шуйского (1880-е гг.). Керамической мастерской при Музеуме с момента ее основания и до 1892 года руководил академик М.В. Васильев (1821–1895) [14, с. 26–33].

В мастерских работали в основном мастера-профессионалы, и за редким исключением допускались ученики. В дальнейшем изделия мастерских продавались всем желающим и экспонировались на всероссийских и международных выставках, в которых Строгановское училище принимало активное участие. Благодаря этому оно приобрело мировую известность не только в Европе, но и в Америке. По результатам выставки 1876 года в Филадельфии училищу был вручен диплом за изделия, отличающиеся своей национальной спецификой.

Просветительская деятельность Музеума заключалась в издании научно-исследовательской и методической литературы. В 1869 году вышел в свет «Строгановский иконописный лицевой подлинник (конца XVI и начала XVII столетий». Из предисловия: «Издание имеет целью ознакомить публику художников и иконописцев с одним из замечательнейших памятников русской народности, а с тем вместе содействовать исправлению нынешнего неудовлетворительного иконописания и по возможности восстановлению Строгановского письма конца XVI и начала XVII столетий... В нем заключается целая система иконописи и содержится до 706 изображений, могущими быть принятыми за руководство для иконописцев... Копии, составившие настоящее издание, отпечатаны впервые с оригинальных образцов, хранившихся в собрании графа С.Г. Строганова».

В 1871 году издано «Руководства к сочинению орнаментов в русском стиле» М.В. Васильева. В 1888 году «Мотивы орнаментов, снятые со старинных русских произведений» при сотрудничестве ученого рисовальщика Н.В. Заикина.

В.И. Бутовскому принадлежат большие заслуги в формировании «русского стиля», который поставил перед собой цель противостоять «чрезмерному стремлению наших промышленников к источникам, нам чуждым, и к копированию



Элементы христианской символики на кокошнике

иностранных рисунков и форм» [6, с. 3]. Бутовский обращал внимание учащихся и педагогов Строгановки, прежде всего, к «памятникам христианской древности в России... которые могли бы послужить к образованию понятия о древнерусском стиле» [6, с. 3].

Директор училища Виктор Иванович Бутовский возглавлял созданный им музей больше двадцати лет, до своей смерти в 1881 году.

Одна из ведущих ролей в формировании «русского стиля» принадлежала именно Строгановскому училищу, в стенах которого пробуждалось возрождение национального самобытного искусства. А деятельность училища в области собирания, исследования и популяризации художественных образцов прошлого утвердила за ним славу проводника «русских древностей», оставаясь заметным очагом русской культуры.

Учебный процесс в училище был тесно связан с музеем, где ежедневно проводились занятия по обмерам, копированию, зарисовкам. Особое внимание обращалось копированию произведений мирового и древнерусского искусства, коллекция которого насчитывала более 8000 экспонатов. На изучении музейных экспонатов у учеников Строгановки закладывались знания по истории мирового искусства и формировался художественный вкус, а постоянное общение с древнерусскими и народными произведениями воспитывали любовь и уважение к «самобытному национальному искусству».

Древнерусскому искусству, как наиболее полному и представляющему значительный интерес

отводилось три зала, в которых экспонировалось почти всё, что было особенно характерно для русской старины. Это образцы деревянной утвари — прялки, вальки, рубели; предметы домашнего обихода: ковши, скобкари, солонки, люльки; русская народная резьба — фризы с «корабельной» и домовой резьбой XVII–XIX веков, наличники окон, карнизы, с традиционными орнаментами и формами XVII–XVIII веков, отличающиеся особой сочностью и декоративностью решения; гончарные изделия, медные кованые вещи, серебряные и эмалевые изделия, коллекция стекла, образцы русских шелковых тканей, предметы вышивки, кружева, национальный костюм.

Большие заслуги в популяризации и изучении «русских древностей» принадлежат мастеру фотосъемки Ивану Федоровичу Барщевскому, который тесно сотрудничал со Строгановским училищем.

С 1870-х годов И.Ф. Барщевский плодотворно сотрудничает с ведущими организациями, которые изучали национальное культурное наследие — это и Императорская Академия художеств, Московское археологическое общество и Археологическая комиссия, представленная такими видными учеными, как А.М. Павлинов, В.В. Суслов, Н.В. Султанов, Н.П. Кондаков, А.С. и П.С. Уваровы. Позднее И.Ф. Барщевский становится постоянным фотографом в командировках по изучению памятников России. В 1891–1892 годы Барщевский сопровождал Н.П. Кондакова в экспедиции в Сирию и Палестину, где снимал раннехристианское искусство.

В 1910 году уникальная коллекция негативов Барщевского была передана в Императорское Строгановское училище, а в 1912 году вышел полный каталог его фотографий, 2717 изображений архитектуры и декоративно-прикладного искусства. В 1915 году графическая мастерская Строгановского училища выпустила издание «Русские древности по снимкам И.Ф. Барщевского» с фотографиями предметов русского декоративно-прикладного искусства (посуда, предметы интерьера, вышивка и шитье, оклады икон, церковная утварь, наличники и изразцы, деревянная резьба и др.).

Формы древнерусской посуды и утвари, декоративные мотивы, сюжеты и орнаменты, запечатленные на фотоснимках И.Ф. Барщевского, служили плодотворным источником для художественного творчества учащихся Строгановского училища, которые активно использовали их при выполнении своих композиций, проектов и изделий в материале.

В XIX веке был заложен фундамент в области подготовки художников-проектировщиков для отечественной промышленности, на котором в начале XX века выросло крупнейшее образовательное учреждение, имеющее помимо рисовальных классов художественно-ремесленные мастерские, изделия которых поражали современников, как в своем отечестве, так и по всему миру, и продолжают оставаться уникальным явлением в русском декоративно-прикладном искусстве. А основанный в 1864 году музей стал одним из ключевых образовательных и культурных центров, способствующих изучению, популяризации и развитию художественного наследия России.

Список литературы:

1. Бутовский В.И. О приложении эстетического образования к промышленности в Европе и в России в особенности. – СПб., 1870.

2. Бутовский В.И. Русское искусство и мнения о нем Е. Виоле-ле-Дюка. – М., 1879.

3. Бутовский В.И. Соображения об устройстве в Москве общеобразовательного Политехнического музеума, читанные директором Строгановского училища В.И. Бутовским 13-го мая 1871. – М., 1871.

4. Зиновеева М.М., Трощинская А.В. Музей Императорского Строгановского училища и художественно-промышленное образование в России // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – МГХПА, 2020. – № 1. Ч. I. – С. 38–46.

5. Императорское Строгановское Центральное художественно-промышленное училище 1912–1913 гг. – М., 1913.

6. Московские ведомости. – 1902. – Январь.

7. НИОР РГБ. Ф. 202. К. 1. Ед. хр. 9. Л. 1.

8. Отчет, составленный Императорским Центральным художественно-промышленным училищем за 1909–1910 годы. – М., 1910.

9. Отчет, составленный Императорским Центральным художественно-промышленным училищем за 1913–1916 годы. – М., 1916.

10. Реферат члена Русского Археологического съезда, директора Центрального Строгановского училища технического рисования В.И. Бутовского, читанный в заседании съезда в Москве 16 марта 1869 г // Бутовский В.И. Русское искусство. – М.: тип. А.Г. Гатцука, 1879.

11. Там же. С. 173–174.

12. Стасов В.В. Избр. соч. 1937. Т. I.

13. Строгановское центральное училище технического рисования в Москве. Статья Москвича // Искусство и художественная промышленность. – 1899. – № 5.

14. Трощинская А.В. Искусство керамики в коллекции музея МГХПА им. С.Г. Строганова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – РГХПУ, 2020. – № 4-3. – С. 26–33.

15. Художественно-промышленный музеум в Москве // Московские ведомости. – 1870. – № 211.

16. Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам, учрежденная в 1825 г. гр. Г.С. Строгановым. Ее возникновение и развитие до 1860 г. / Сост. А. Гартвиг. – М., 1901.

17. Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища. 1825–1918. – М., 2002.

А.И. МАШАКИН
Кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой художественной реставрации мебели РГХПУ им. С.Г. Строганова

A.I. MASHAKIN
Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Furniture Art Restoration of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

РЕСТАВРАЦИЯ И ПРОЕКТ ПРОВЕДЕНИЯ РЕСТАВРАЦИОННЫХ РАБОТ ГАРНИТУРА В НЕОРУССКОМ СТИЛЕ. МАСТЕРСКАЯ СТРОГАНОВСКОГО ИМПЕРАТОРСКОГО УЧИЛИЩА 1904–1913 ГГ.

RESTORATION AND PROJECT OF RESTORATION WORKS OF A SET IN THE NEO-RUSSIAN STYLE. WORKSHOP OF THE STROGANOV IMPERIAL SCHOOL 1904–1913

В статье рассматривается методика и результаты аналитической, атрибуционной и реставрационной работы по изучению и сохранению мебельных объектов музейного значения в неорусском стиле из собрания Музея РГХПУ им. С.Г. Строганова.

The article discusses the methodology and results of analytical, attributive, and restorative work on the study and preservation of museum-quality furniture objects in the Neo-Russian style from the collection of the S.G. Stroganov Russian State University of Art and Industry.

Ключевые слова: художественная реставрация мебели, неорусский стиль, мастерская мебели Императорского Строгановского училища.

Keywords: artistic restoration of furniture, Neo-Russian style, furniture workshop of the Imperial Stroganov School..

Строгановское училище не только занимало свою нишу в развитии национального стиля применительно к художественной индустрии в целом и столярно-мебельному, в частности, но и стояло в его авангарде. В поисках истоков самобытного отечественного искусства воспитанники и педагоги Строгановки исполняли многочисленные копии с орнаментов древнерусских рукописных книг, изданных в двухтомном альбоме «История русского орнамента» (Париж, 1870–1872). Выход альбома сыграл большую роль в деле внедрения мотивов древнерусского искусства в произведения национальной художественной индустрии 1860–1870-х годов, особенно в резьбе по дереву и декорировании мебели. Кроме того, начавший выходить с 1873 года журнал «Мотивы русской архитектуры» активно использовал образцы орнаментов из альбома Бутовского, представленных в проектах жилых зданий, интерьеров и предметов мебели. Полученные знания в области орнаментики учащиеся использовали при составлении композиций на заданные темы, которые варьировались в зависимости от отделения — ткацкого, набивного и орнаментального. Именно в последнем отделении создавались рисунки предметов домашнего и церковного обихода, в том числе мебели.

В 1896 году пост директора Строгановского училища занял Н.В. Глоба. При нём «училище ориентировалось исключительно на нужды художественной промышленности, на потребности бытового искусства и установления более тесного контакта с московскими промышленниками». Одной из первых мер, предпринятой в этом направлении, стала организация Всероссийского конкурса на сочинение рисунков по художественной промышленности, проводившегося с 1897 по 1914 год. Для Строгановки значение конкурса заключалось не

только в том, что каждый воспитанник составлял композицию (проект) конкретной бытовой вещи в изначально заданных фабрикантом параметрах, но и в том, что училище начинало влиять на изготовление обиходных вещей, напрямую предлагая свои образцы для массового производства.

Готовые изделия столярно-мебельной мастерской (как правило, вещи небольшого размера — полки, табуреты, резные рамы для фотографий и календарей и др.) предлагалось приобрести на постоянно действующей выставке-продаже работ учащихся Строгановского училища по адресу: ул. Рождественка, 11. Полный ассортимент изделий мастерской можно было увидеть на всероссийских и международных художественных выставках.

Впервые изделия столярно-мебельной мастерской экспонировались Строгановским училищем на Международной строительно-художественной выставке 1908 года в Санкт-Петербурге. Работы новой мастерской удостоились высокой оценки художественной критики, отмечавшей богатый ассортимент и оригинальность изделий.

Вучебно-производственнойработевстолярно-мебельной мастерской исполнение копий сочеталось с составлением учениками самостоятельных проектов мебели. При этом копирование исторических образцов, особенно предметов русского народного искусства, рассматривалось как путь к овладению всеми навыками и приёмами столярного искусства. Только усвоив их, ученик приступал к выполнению самостоятельной композиции мебели, стараясь соотносить художественную и техническую стороны работы.

Традиционные темы и новые тенденции со стремлением к их слиянию в самобытном «строгановском стиле» в полной мере проявились в работах воспитанников училища на Всероссийской художественной выставке 1913 года в Киеве. Объявив себя вне конкурса, Строгановское училище продемонстрировало публике изделия своих многочисленных мастерских, среди которых не последнее место занимала столярно-мебельная.

Идея строгановцев — поиск и утверждение национальной художественной самобытности — стала основанием для расцвета уникального неорусского стиля, в частности в области мебельного искусства.

Одним из замечательных примеров создания мебельных предметов в неорусском стиле является столовый гарнитур из собрания Музея РГХПУ им. С.Г. Строганова.



Шкаф-теремок и стул в неорусском стиле. Мастерские Строгановского училища. 1904-1913 гг. Дерево, резьба, папье-маше, латунь. Из гарнитура, выполненного для профессора Хинтона

В собрании находятся несколько предметов столового гарнитура, состоящих из четырех стульев и буфета, выполненного для профессора Хинтина, 1904–1913 гг., мастерские Строгановского училища, дерево, папье-маше, ткань, резьба, из собрания музея (КП 7228/1, 7228/2, 7228/3 и КП 7227).

Под руководством преподавателей кафедры студенты I курса магистратуры и IV курса бакалавриата провели большую научно-исследовательскую работу по проекту реставрации буфета и выполнили реставрацию трех стульев из указанного выше столового гарнитура проф. Хинтина.

Объект реставрации: стул в неорусском стиле. Является частью гарнитура (четыре стула и шкаф), принадлежащего профессору Хинтину. Время создания: 1904–1913 гг. Авторство: мастерская Императорского Строгановского училища. Поступил в музей МГХПА им. С.Г. Строганова в 1981 году, а на реставрацию в 2013 году.

Полумягкий стул столярной конструкции с декором, выполненным из бумажной массы, также в отделке используется бумага (предположительно картон), серо-коричневая краска.

Стул выполнен в неорусском стиле (модерн). Основа изготовлена из сосны. Спинка имеет трапециевидную вертикально вытянутую форму, прямая, без отвала. В центре спинки имеется вкладная мягкая часть. Также на нижней части спинки находятся пять одинаковых сквозных отверстий в форме прямоугольников со скругленными углами. Сиденье трапецевидной формы, вкладное; царговый пояс. Ножки прямые, симметричные, не отставлены назад, чуть сужаются книзу. На нижних концах двух передних ножек — простой резной декор в виде пяти параллельных насечек со всех четырех сторон каждой ножки. Задние ножки декора не имеют. Имеются две боковые проножки с правой и левой стороны и одна центральная, закрепленная между боковыми проножками. Декор из бумажной массы расположен только на фасадной стороне спинки, который имитирует деревянную резьбу. Остальные поверхности стула покрыты бумагой. Окрашивание бумажной массы, возможно, выполнено акварелью; бумага, скорее всего, окрашена во время производства. Местами на лепном декоре имеется покрывной слой, по визуальному осмотру лаковый. На картоне следов покрывного слоя не обнаружено. Сиденье и центральная часть спинки мягкие, обивка тканевая. Полотно зеленого цвета прибито снизу при помощи гвоздей разного размера, что говорит о возможности предыдущей реставрации (ремонте).

Основание сиденья и спинки изготовлено из сосны. В качестве наполнителя, по визуальному осмотру, используется конский волос.

Состояние памятника при поступлении в реставрацию

а) по визуальным наблюдениям:

1. Общее состояние ниже среднего. Столярная конструкция крепкая. В соединениях правой передней ножки отсутствует связующее шиповое соединение. На гранях всех четырех ножек имеются сколы и царапины. На спинке обнаружено несколько трещин в местах сквозного декора (на всех промежутках между отверстиями). Также на задней части спинки в месте крепления обивочной основы обнаружен гвоздь, что подтверждает теорию о предыдущей реставрации (ремонте). Местами заметны отверстия от жука-древоточца. В местах крупных утрат бумажного декора дерево окрашено темной краской.

2. Клеевой слой, предположительно, практически утрачен, так как стул сильно пострадал.

3. Бумажный декор в аварийном состоянии. Из-за практически полного отсутствия клеевой основы картон по всей поверхности отходит от дерева, крайне хрупок, сильно деформирован, на задней части спинки сморщен. Обнаружено множество срывов картонного покрытия, особенно на ножках. На всех ребрах конструкции бумажный декор утрачен до основания. На всех поверхностях бумажной отделки стула большое количество трещин, картон отходит от основы очень легко. В местах утрат края картона рыхлые и легко обламываются. Большое количество затеков, белесых и темного оттенка. На задней части спинки мазок краски неизвестного происхождения. По всей поверхности общие саже-пылевые загрязнения.

4. Декор из бумажной массы в среднем состоянии. В некоторых местах отходит от основы. Имеется несколько трещин возле обивки. На верхней кромке спинки обнаружены утраты бумажной массы до основания. Мелкая сеть кракелюра по всей поверхности лепного декора. Общие саже-пылевые загрязнения.

5. Красочный слой присутствует, но из-за обширного загрязнения не поддается точной световой характеристике. Возможно, картон окрашен производственным способом, лепной декор — акварелью.

6. Покрывной слой (обнаружен на некоторых участках декора из бумажной массы) практически полностью утрачен, возможно, потребуется восстановление.

7. Обивочная ткань стерта на углах сиденья, на краях мохрится. Большое количество затеков, белесые и темные. Обивка на спинке прибита к столярной конструкции явно неавторским гвоздем, повреждена ткань и обивочная основа. Общие саже-пылевые загрязнения.

Первоначальные пробы, исследования и расчистки

1. Столярная конструкция.

Методом сравнения выяснена порода дерева. Для этого анализа было выбрано несколько ярких примеров различных пород дерева, затем методом исключения был подобран наиболее близкий вариант — сосна.

Проведено биологическое исследование на присутствие жизнедеятельности жука-древоточца: стул на неделю был помещен на лист белой бумаги. По окончании исследования древесной трухи, пыли и других высыпаний, свидетельствующих

о нахождении живых жуков внутри дерева, не обнаружено.

2. Клеевой слой.

Был проведен анализ на набухание клея при помощи дистиллированной воды и ватного тампона. На тестовом участке стула была найдена поверхность без бумажного декора, но с явными остатками клеевого слоя. Клей очень легко растворяется водой и смывается с деревянной конструкции, что дает нам возможность говорить о его животном происхождении. Также сделан вывод о том, что из-за повреждения всех поверхностей стула водой, заметных невооруженным взглядом, клеевой слой отсутствует практически по всей конструкции и, естественно, более не является связующим компонентом.

3. Бумажный декор.

Методом простукивания установлены участки, где картон сильнее всего отходит от основы.

При помощи лупы исследовал край бумажного декора на месте утраты. Бумага волокнистая, волокна легко различимы невооруженным глазом. Образец картона сдан в лабораторию для более точного анализа.

Далее были проведены пробные расчистки на участке с темными и белесыми затеками. Ватным тампоном, смоченным дистиллированной водой, пытались удалить белесый затек. При высыхании он остался, но стал менее заметен.

Темные затеки не удалось осветлить при помощи воды. Была проведена пробная расчистка при помощи скальпеля, что дало более качественный результат.

4. Декор из бумажной массы.

Образец сдан в лабораторию для более точного анализа бумажной массы для будущих реставрационных восполнений утрат.

5. Красочный слой.

При помощи ватного тампона и дистиллированной воды был проведен анализ красочного слоя. На участке с утраченным покрывным слоем были удалены сначала саже-пылевые загрязнения, а затем без особых усилий тонкий слой пигмента, что дает основание утверждать, что лепной декор был окрашен акварелью или другой водорастворимой краской.

Состав и последовательность реставрационных мероприятий:

1. Очистка поверхностей стула от саже-пылевых загрязнений.
2. Укрепление бумажной облицовки и лепного декора.
3. Демонтаж мягких деталей.
4. Очистка и замена слоев обивки.
5. Проклеивание столярной конструкции на необходимых участках (без полного разбора стула).
6. Восстановление утрат и повреждений бумажной облицовки и лепного декора.
7. Завершающие тонировки.
8. Монтаж мягких частей стула.

Покрывной слой

Образец сдан в лабораторию для более точного исследования.

Обивка

Ткани сиденья находятся в аварийном состоянии. Все обивочные слои, за исключением лицевого, требуется заменить на аналогичные по составу и цвету. Ткани спинки находятся в менее удручающем состоянии, необходима сухая очистка и замена одного слоя обивки.

Проведение реставрационных мероприятий

1. Процесс очищения и укрепления бумажного декора стула. Используя широкую плоскую кисть из синтетической щетины, нанесен метил-целлюлозный клей на небольшой участок лепного декора. Через 2 минуты клей аккуратно удалялся с помощью ватного тампона и ватных палочек, таким образом, одновременно убирались саже-пылевые загрязнения и укреплялся верхний слой бумажной массы, предохраняя его от трещин во время дальнейшей работы.

Подобная операция была проведена на всех поверхностях стула. Метил-целлюлозный клей наносился кистью на ватный тампон, затем круговыми движениями на поверхность бумажной облицовки, удаляя саже-пылевые загрязнения. Кристаллы солей, проявившиеся по большей части на внутренних частях царг, были удалены при помощи лезвия.

2. Демонтаж мягких частей стула. При разборке сиденья было обнаружено восемь слоев обивки:

- Ткань лицевая
- Ткань черновая плотная (холст)
- Ватин
- Ткань черновая (ситец)
- Конский волос
- Ткань черновая (мешковина)
- Лист железа
- Ткань лицевая (муар)

3. Демонтаж мягких частей стула.

При разборке спинки было обнаружено семь слоев обивки:

- Ткань лицевая
- Ткань черновая плотная (холст)
- Ткань черновая (ситец)
- Конский волос
- Ткань черновая плотная (холст)
- Ткань черновая плотная (холст)
- Ткань лицевая (дерматин)

Все гвозди, удаленные в процессе снятия обивки с деревянной основы, были помещены в контейнер.

4. Удаление оставшегося крупного мусора. С деревянной основы при помощи канцелярского ножа были удалее нитки, пыль, оставшиеся части ватина и конского волоса. Далее отверстия от первоначальных гвоздей были заделаны с помощью зубочисток и столярного клея. Через сутки после проведения операции выступающий клей и лишние части зубочисток были удалены плоскогубцами и стамеской. Далее была произведена очистка тканей обивки с помощью ластика.

5. Лист железа был очищен от ржавчины и других следов окисления при помощи наждачной бумаги и сухого ватного тампона, затем окрашен краской по металлу в нейтральной цвет.

6. Конский волос был промыт дистиллированной водой и просушен на открытом воздухе в течение суток.

7. Процесс создания нового ватина. Новый ватин был сшит из трех слоев ваты и четырех слоев марли (поочередно) и простеган белыми хлопчатобумажными нитками.

8. Сборка сиденья стула с соблюдением порядка крепления слоев:

- Ткань лицевая нижняя (заменена на хлопковую ткань)
- Лист железа
- Ткань черновая (заменена на грубый холст)
- Конский волос (прошит)
- Ткань черновая тонкая (заменена на хлопковую ткань)
- Ватин (заменен на новый)
- Ткань черновая (заменена на холст)
- Ткань лицевая

Все ткани крепились к основам на тонкие металлические скобы при помощи мебельного степлера и молотка. Это решение было принято на реставрационном совете, так как скобы являются более щадящим способом крепления и их легко демонтировать, не повреждая древесину.

9. Процесс восполнения утрат декора из бумажной массы. По окончании сборки мягких частей стула возникла необходимость вернуться к основе. Для удаления мелких трещин и других повреждений лепного декора была приготовлена бумажная масса из клейстера (100 г пшеничной муки, 1 л воды), предварительно замоченной бумаги и акварельных красок.

При помощи зубочистки и щетинной кисти отверстия были зашпаклеваны, отшлифованы хлопчатобумажной тканью.

10. Расклеившиеся соединения проножек были склеены без разборки конструкции при помощи медицинского шприца и столярного клея, оставлены в струбцинах на 24 часа.

11. Участки, где картон отставал от деревянной основы, были проклеены при помощи кисти, клейстера и струбцин. При помощи медицинского скальпеля отошедшая бумага отделялась от основы и кистью наносился клей. Та же операция была проведена в местах отставания лепного декора от основы на спинке стула.

Трещины и завоздушившиеся участки картона также проклеивались, но в этом случае использовалась бритва. Аккуратно подрезая бумагу на этих участках и используя медицинский скальпель для щадящего отделения картона от основы, при помощи кисти подводился клей. При необходимости на время просушивания реставрационных восполнений утрат проклеиваемый участок стула прижимался струбцинами.

12. Процесс докомпоновки утрат основы. В местах сколов дерева (в частности, на гранях ножек) утраты восполнялись при помощи мелких опилок, смешанных со столярным клеем. После просушивания в течение 24 часов доделки прошкуривались.

13. Процесс восполнения утрат картона. Бумага, примерно подобранная по нужному нам цвету и тону, была предварительно смочена теплой водой по всей поверхности для размягчения ее волокон. Высохшую бумагу рвали на кусочки, необходимые для каждой конкретной утраты. Края утрат, отрывов и каждого кусочка бумаги для восполнения обрабатывались крупной наждачной бумагой для утоньшения ее краев и более органичного соединения оригинала с доделкой. После просушивания изделия все доделки дополнительно прошкуривались с лицевой стороны для достижения идеальных стыков с оригинальной бумагой.

14. Вклеивание деревянных вставок в соединения углов царгового пояса с внутренней стороны. Вставки были обклеены бумагой для восполнения утрат картона.

15. Тонировки. После подбора акварельного тонера все бумажные доделки были затонированы с соблюдением разницы тонов в музейной реставрации.

16. Заклеивание краев утрат лицевой ткани обивки, тонирование утраты акварелью.

17. Монтаж сиденья и спинки. Отреставрированные мягкие части стула были смонтированы на место.

В ходе реставрации была укреплена столярная конструкция стула, очищен и укреплен бумажный и лепной декор. Лицевые ткани обивки были тщательно обеспылены, черновые ткани также были обновлены, некоторые слои, не подлежащие реставрации, заменены аналогами. Утраты деревянной основы и бумаги были восполнены и затонированы для цельного восприятия памятника.

И.М. КОРОБЬИНА
Профессор Кафедры комплексной профессиональной подготовки МАРХИ, академик Национальной академии дизайна, Международной академии архитектуры

I.M. KOROBINA
Professor of the Department of Comprehensive Professional Training at the Moscow Architectural Institute, Academician of the National Academy of Design, and the International Academy of Architecture

РОЛЬ МУЗЕЕВ АРХИТЕКТУРЫ В СОХРАНЕНИИ И РАЗВИТИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

THE ROLE OF ARCHITECTURE MUSEUMS IN THE PRESERVATION AND DEVELOPMENT OF NATIONAL CULTURAL IDENTITY

Рассматривается роль музеев архитектуры в сохранении и развитии национальной культурной идентичности. Национальный ландшафт страны формируется в первую очередь ее архитектурой. Музеи архитектуры в силу своей профессиональной специфики, связанной с архитектурно-историческим наследием, транслируют ориентиры для культурного самоопределения людей, имея стратегическое значение для создания образов идентичности своих стран.

The role of architectural museums in the preservation and development of cul-tural identity is examined. The national landscape of a country is formed primarily by its architecture. Architectural museums, due to their professional specificity asso-ciated with architectural heritage, transmit guidelines for the cultural self-determination of people, having strategic importance for creating an image of the identity of their country.

Ключевые слова: музей архитектуры, культурная идентичность, наци-ональный ландшафт, образ страны, архитектурное наследие, генетический код, преемственность, устойчивое развитие, стратегическое значение, нацио-нальное самоуважение, родина, архитектурное просвещение, ориентиры, ху-дожественная политика, городское развитие, градостроительное сознание, национальная идея.

Keywords: architectural museum, cultural identity, national landscape, image of the country, architectural heritage, genetic code, continuity, sustainable develop-ment, strategic importance, national self-respect, motherland, architectural enlight-enment, landmarks, artistic policy, city development, urban consciousness, national idea.

На протяжении истории человеческой цивилизации архитектура неизменно служит опорой культурной и политической идентичности народов, республик и наций, зеркалом общественного самосознания. Национальный ландшафт страны формируется в первую очередь ее архитектурой. Родные березы и оси-ны — такая же неотъемлемая часть ландшафта Канады или Финляндии, как и средней полосой России. Но когда возникает образ Кижей, Казанского собора или церкви Покрова на Нерли, сразу становится понятно — вот она, Россия! Это подтверждает, в частности, Russian s Brand book, где, может быть, наивно, но очень убедительно представлены сотни устойчивых ассоциативных симво-лов страны. Симптоматично, что их львиная доля визуализируется архитек-турными объектами, даже если это Большой театр — явление, отнюдь не ограниченное театральным зданием.

Национальный ландшафт в отличие от природного рукотворен. Он ре-зультат освоения человеком Богом данного природного пространства, его обу-стройства для собственной жизни на земле. Именно поэтому образ страны во все времена транслируется через архитектуру. Архитектурное наследие с этой точки зрения несет в себе генетический код культуры, основу единства и преемственности государственной истории.

Музеи архитектуры в силу своей профессиональной специфики, связан-ной с архитектурно-историческим наследием, формируют ориентиры для культурного самоопределения людей, имеют стратегическое значение для со-здания образов идентичности своих стран. Это чрезвычайно важно для наци-онального самоуважения, для возникновения чувства привязанности к своей земле. Не случайно выдающиеся памятники называют ленд-марками — земля метится произведениями архитектуры. Они становятся своего рода маяками, напоминающими человеку о неповторимости его родины, об устойчивости и непрерывности ее развития.

Утрата объектов, играющих ключевую роль в преемственности нашей культуры, наносит удар по национальному самоуважению. Для людей важно чувствовать, что до них были целые поколения и после них придут следую-щие поколения... Человек — часть бесконечного жизненного процесса, часть своей культуры... Это осознание наполняет жизнь смыслом и любовью к сво-ему месту жизни, к своей стране. Памятники архитектуры с этой точки зрения — живые свидетели истории и залог непрерывности и преемственности ее развития. Выбор в пользу истории и культуры на уровне государства требует проявления политической воли и дальновидности. Как направить профессио-нальное и гражданское внимание на сохранение национальных традиций и культурного наследия? На какие институты и механизмы развития можно опереться в достижении этой цели?

Музеи архитектуры, и в первую очередь Государственный музей архи-тектуры им. А.В. Щусева, обладающий невероятно богатой и содержательной коллекцией, являются чрезвычайно важными для формирования ориентиров культурного самоопределения россиян, равно как и для создания образа стра-ны за ее пределами. В глазах руководителей ряда стран Европы Россия сего-дня нередко ассоциируется только с военными ракетами. Екатерина Великая, будучи выдающимся стратегом, понимала силу архитектурных аргументов. Она творила гуманистический образ великой страны вместе с гениальным Ва-силием Баженовым и его проектом Большого Кремлевского Дворца. Сегодня легендарная модель дворца и листы баженовской графики — в коллекции Щусевского музея, наряду с другими шедеврами, транслирующими нацио-нальную идею своего времени. Использование и развитие этого потенциала, накопленного музеем, позволит решить многие понятийные и имиджевые проблемы современной России, но, главное, поднимет тему национального самоуважения, с которого начинается осмысленное отношение к националь-ному ландшафту своей страны.

Россия имеет все основания гордиться не только бескрайней территори-ей и бесценными природными ресурсами. Российские памятники архитекту-ры — будь то древнерусские храмы, послевоенные высотки или небольшое сооружение из двух цилиндров со странными сотообразными окнами — несут в себе образ культурной, просвещенной и мощной державы. Российские архи-текторы не менее значимы в мировой культуре, чем российские писатели и поэты, художники и ученые. Не случайно в 20-е годы XX века международное сообщество признало новаторскую архитектуру молодой Страны Советов, пе-реживавшей тогда разруху военного коммунизма, авангардом мирового архи-тектурного движения.

Однако результаты проведённых в разное время культурологических опросов россиян разных поколений и социальных групп на знание достиже-ний отечественной архитектуры удручают. Главный вывод — система образо-вания в стране игнорирует искусство архитектуры. Это факт неоспоримого и очень досадного упущения. Ведь через архитектуру транслируется образ вре-мени, не случайно говорят, что архитектура — летопись в камне. Именно «стройки века», которыми так богата история русского и советского зодчества, несут образ государственности. Увы, за долгие годы, потерянные для всеоб-щего архитектурного образования, хотя бы на уровне ликбеза, возросло и укоренилось несправедливое мнение, что все лучшее в российской архитекту-ре привнесено из Европы и США. Российское население оказывается не спо-собным оценить роль и значение архитектурных памятников в своей жизни, их архитектурные достоинства. Общественные обсуждения судеб архитектур-ного наследия или отдельных памятников также не слишком продуктивны: непросвещенная и неподготовленная общественность легко становится жерт-вой PR-манипуляций.

В таких условиях музеи архитектуры и, в частности Государственный музей архитектуры им. А.В. Щусева, деятельность которого адресована всему российскому обществу, могут и должны восполнить явный дефицит архитек-турного просвещения в стране своими образовательными программами, пред-назначенными различным возрастным группам детей и взрослых.

Дети — важная целевая аудитория любого музея. От того, в какой мере Музей архитектуры сможет их заинтересовать и вовлечь в свою жизнь, во многом зависит и их будущее и будущее музея. Музей — институция, сохра-няющая ценности прошлого, которая должна выстраивать диалог с настоя-щим, обращаясь к будущему. Взаимодействие с детьми в какой-то степени помогает открыть перспективу устойчивого развития музея, который, воспи-тывая себе аудиторию, не может не развиваться сам, каждый день реагируя на все новые поведенческие запросы молодого поколения. Помимо обязательной работы детского центра, лектория и экскурс-бюро, а также выпуска научно-популярных изданий, музей архитектуры вполне способен экспериментировать с телефильмами, посвященными архитектуре и градостроительству. Как минимум, его долг — собирать видеоархив по отечественному зодчеству, на основе которого можно выпускать короткие образовательные ролики по исто-рии архитектуры. Сегодня это один из самых эффективных инструментов просветительской популяризации.

Европейские архитектурные музеи, появившиеся вслед за щусевским, больше похожи на архивы. Они хранят в основном архитектурную докумен-тацию — проекты, макеты, цифровые материалы. Музей архитектуры им. А.В. Щусева, в отличие от них, обладает уникальной коллекцией, кото-рую по уровню можно сравнить с коллекцией Лувра только в области архи-тектуры — графика, живопись, скульптура, гобелены, фрески, мебель, интерь-ерное убранство, драгоценные ткани, фотография, резное дерево, фрагменты разрушенных памятников... Отдельное место в ней занимает собрание дере-вянной церковной скульптуры XVII–XIX веков, которое сложилось вслед-ствие подвижнической деятельности музея по спасению деревянного насле-дия.

Художественная политика такого музея сегодня должна быть направлена на демонстрацию коллекции как достояния российской культуры, дающего представление о национальном ландшафте страны и формирующего ориенти-ры для нашего культурного самоопределения. Новые подходы к работе с му-зейными коллекциями основаны на принципе их приоритетного предъявле-ния во всех доступных форматах: выставочном, лекционном, издательском, медийном. Одной из главных задач мог бы стать поиск ответов на запросы времени в музейных коллекциях с установкой на реконструкцию историче-ской правды. Характерно, что разнообразие музейных коллекций делает воз-можным построение исторического среза исследуемого явления в многочис-ленных измерениях. Так, дополняя профессиональные архитектурные матери-алы сопутствующими, принадлежащими совершенно разным собраниям и ти-пам хранения, можно создать научно достоверное, но в то же время очень эмоциональное высказывание.

Примета времени — «прогрессивные инициативы», апеллирующие к мировому опыту, ссылающиеся на авторитетных западных специалистов. Эта активность, проходящая под лозунгом «гуманизации городской среды», со-провождается стремительным освоением городских бюджетов. Ее результатом нередко является имитационный подход к решению градостроительных и сре-довых проблем, когда российская городская среда начинает перекраиваться по типовым европейским лекалам без учета отечественного климата, экологии, особенностей культуры и пр. Волна имитаций и сублимаций, накрывшая про-цессы городского развития, будет иметь серьезные последствия, когда нере-шенные реальные проблемы создадут критическую массу.

В этих условиях Музей архитектуры им. А.В. Щусева, имеющий статус научно-исследовательского государственного учреждения культуры, должен стать ликбезом для россиян в области городского развития. Градостроительное сознание надо воспитывать. Для большинства архитектура и градостроитель-ство, прежде всего, квадратные метры. Российские города стоят перед нераз-решимыми проблемами от невосполнимых потерь, в первую очередь, в обла-сти исторического наследия, природы, экологии. Что делать? Внедрять новое градостроительное сознание на всех уровнях: власть – население – профессио-нальный цех. Воинствующий непрофессионализм и градостроительный ниги-лизм ослабляют страну! Музей должен стать ликбезом в области архитектуры и градостроительства для населения страны, площадкой взаимодействия про-фессионального цеха с властью, лабораторией поиска нового архитектурного языка и местом апробации экспериментальных идей для профессионалов.

Чтобы идти в ногу со временем, музей архитектуры должен совмещать функции хранителя, научного исследователя архитектурного наследия и быть ориентиром, формирующим целостную структуру архитектурного простран-ства России, стать экспериментальной лабораторией развития современной архитектуры и городской среды, что является прямым ответом на вызов вре-мени. Миссия такого музея — служить мостом между искусством архитектуры и обществом, помочь формированию в сознании сограждан образа нацио-нального ландшафта России.

Музей архитектуры стратегически важен и для развития современной российской культуры в целом. Архитектура всегда была выразителем государ-ственных приоритетов и ориентиром для культурной самоидентификации лю-дей. В России сегодня, как никогда, очевидна необходимость в музее архитек-туры нового типа. Это пространство не только для изучения и приумножения архитектурного наследия, но и для развития актуальной архитектуры и архи-тектурной мысли, для выстраивания обратных связей между архитектурой и обществом, для разворота общественного сознания в сторону проблем архи-тектурной организации жизненного пространства, для осмысления роли архи-тектуры в жизни человека, социума, страны.

Музей, созданный для сохранения архитектурной культуры прошлого, сегодня должен стать лабораторией для дальнейшего развития непрерывного культурного процесса. Затяжные экономические проблемы практически ис-ключают нормальный алгоритм жизни музея, но дают импульсы для изыска-ния дополнительных ресурсов и нестандартных решений, ориентированных на поиск все новых возможностей и их суперэффективное использование. В этом направлении необходимо развиваться до обретения уровня и статуса первого по значению музея архитектуры в мире, где на основе изучения исто-рии архитектуры будут генерироваться и продвигаться инновационные моде-ли развития России. Для этого имеются все предпосылки: коллекция мирового значения, великая музейная история и традиция, понимание вызовов нового времени. Государственный музей архитектуры им. А.В. Щусева может и дол-жен стать центром по изучению, воссозданию и сохранению российского национального ландшафта, основу которого составляет архитектурное насле-дие страны. Такой музей сможет играть роль своего рода мозгового центра в контексте глобального осмысления российской национальной идеи.

С.В. ЁЛКИНА
Хранитель музейных предметов отдела керамики Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства

S.V. YOLKINA
Curator of Museum Objects in the Ceramics Department of the All-Russian Museum of Decorative and Applied Arts and Folk Art

Т.В. САХАРОВА
Хранитель музейных предметов отдела керамики Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства

T.V. SAKHAROVA
Curator of Museum Objects in the Ceramics Department of the All-Russian Museum of Decorative and Applied Arts and Folk Art

Авторы анализируют историю формирования и принципы экспонирования коллекции гжельской керамики во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства с 1981 года до настоящего времени, рассматриваются различные типы керамических изделий, техники и материалы.

The authors analyze the history of formation and principles of the Gzhel ceramics collection display at the All-Russian Museum of Decorative and Applied Arts and Folk Art from 1981 to the present, different types of ceramic products, techniques and materials are considered.

Ключевые слова: гжельская керамика, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, народные промыслы.

Keywords: Gzhel ceramics, All-Russian Museum of Decorative and Applied Arts and Folk Art, folk crafts.

«ФОРМУЛА ГЖЕЛИ». ИСТОРИЯ КОМПЛЕКТОВАНИЯ И ЭКСПОНИРОВАНИЯ КОЛЛЕКЦИИ ГЖЕЛЬСКОЙ КЕРАМИКИ ВО ВСЕРОССИЙСКОМ МУЗЕЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО И НАРОДНОГО ИСКУССТВА

«THE GZHEL FORMULA». THE HISTORY OF COLLECTING AND EXHIBITING THE GZHEL CERAMICS COLLECTION AT THE ALL-RUSSIAN MUSEUM OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS AND FOLK ART

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства располагается в центре Москвы на Делегатской улице, в здании городской усадьбы, принадлежавшей герою Отечественной войны 1812 года графу А.И. Остерману-Толстому. В советское время в этом архитектурном ансамбле размещались Президиум Верховного Совета и Совет Министров РСФСР. После переезда правительства в здание на Краснопресненской набережной, в 1981 году в этом комплексе зданий был основан наш Музей — единственный в России специализированный художественный федеральный музей, назначение которого собирание, хранение, изучение и пропаганда произведений декоративно-прикладного и народного искусства Российской Федерации.

Комплектование коллекции гжельской керамики началось сразу после учреждения музея в 1981 году. Примечательно, что первым инвентарным номером фонда народной керамики значится именно произведение гжельского промысла. Первые крупные коллекции гжельского фарфора 1970-х — начала 1980-х годов были переданы через республиканский центр художественных выставок «Росизопропаганда» и из Дирекции художественных выставок Союза художников РСФСР. В первые годы существования музея от этих организаций в общей сложности поступило около двухсот пятидесяти предметов.

Следует отметить поступления от Производственного объединения «Гжель», персонально от гжельских художников, а также закупки и дары от частных лиц. Нередко от знатоков и любителей народного искусства поступают целые сформированные коллекции. В качестве примера пополнения наших фондов от

коллекционеров можно привести приобретение в 2003 году коллекции из восьмидесяти шести предметов скульптуры Людмилы Павловны Азаровой и Геннадия Васильевича Денисова. В 2022 году музей принял в дар тридцать пять предметов мелкой пластики Виктора Неплюева, которые сразу были задействованы в экспозиции персональной выставки художника.

Начиная с 1990-х годов коллекция пополняется в основном за счёт даров. Отсутствие целенаправленной государственной линии комплектования, как в прежние времена, привели к тому, что в музейной коллекции гжельской керамики образовались лакуны. Особенно это заметно в отношении произведений периода 1990-х — начала 2000-х годов.

На сегодняшний день [1] коллекция гжельской керамики ВМДПНИ насчитывает около 1700 единиц хранения. Сюда входит всё многообразие керамических произведений, отражающее исторический путь Гжели, начиная с середины XVIII века до начала XXI века. Помимо гжельской керамики, музей также обладает архивными и фотоматериалами, эскизами и зарисовками художников и искусствоведов НИИХП, работавших с промыслом начиная с середины XX века, что делает коллекцию по-настоящему уникальной.

В 1999 году по решению Правительства Российской Федерации в ВМДПНИ были переданы художественные, библиотечные и архивные фонды НИИ художественной промышленности, в состав которого входило собрание Музея народного искусства (МНИ). Некогда известный Кустарный музей, созданный в 1885 году купцом и меценатом Сергеем Тимофеевичем Морозовым, занимался изучением и собиранием лучших образцов кустарных промыслов, поддержкой мастеров. В 1930-х годах на базе художественных лабораторий Центрального Кустарного музея был создан Научно-исследовательский институт художественной промышленности (НИИХП). Сложно переоценить огромную работу, проделанную сотрудниками института для поддержания, сохранения и возрождения народных промыслов по всей стране.

Вхождение коллекций Музея народного искусства в состав собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства определило особенности структурирования и организации хранения. Коллекция МНИ обособлена, имеет собственный инвентарный шифр («НКФР»), хранится в отдельном фондовом помещении и не пополняется. При этом предметы коллекции чрезвычайно востребованы в научной, экспозиционной и выставочной деятельности. Таким образом, во Всероссийском музее декоративного искусства хранится две самостоятельные коллекции гжельской керамики, каждая из которых обладает своей уникальной спецификой. Обе коллекции органично дополняют друг друга, позволяя в экспозиционном пространстве создать полную картину истории искусства Гжели.

Крупный гончарный район Гжели прославился своей художественной керамикой в XVIII веке, когда ее мастера овладели техникой майолики и начали выпускать оригинальные сосуды со скульптурным декором. В собрании музея хранится около тридцати произведений гжельской майолики и полуфаянса второй половины XVIII — начала XIX века, которые, несомненно, могут быть отнесены к числу лучших гжельских изделий. Это квасники, кувшины, блюда, изразцы, соусник и чернильница.

Представленные в музее полуфаянсовый кумган и несколько кувшинов относятся к первой половине XIX века, три из них датированы 1819, 1823 и 1850 годами. По форме они близки майоликовым сосудам, но роспись их отличается и по расцветке, и по манере выполнения.

На протяжении XIX века майолика, а затем и полуфаянс в гжельском промысле постепенно уступили место фарфору. В 20–30-х годах XIX века в Гжели возник целый ряд небольших фарфоровых заводов, принадлежавших разным владельцам. Данный период представлен в музее, главным образом, посудными формами, в некоторых случаях имеющими марки заводов, но чаще — безымянными. Фарфор Гжели яркий, многоцветный, в декоре применялась подглазурная кобальтовая и надглазурная роспись с прорисовкой золотом и серебром. Особое место среди посудных изделий и скульптуры занимали бытовые предметы: чернильницы, подсвечники, солонки, сахарницы, помадные банки, украшенные по традиции, характерной еще для майолики, лепными изображениями людей, птиц, животных. Традиции народного искусства ощущаются в росписи и формах перечниц, маслёнок, солонок в виде кур, сов, голубей, других птиц и животных, которые делались на протяжении почти всего XIX века. Уникален подсвечник 1830-х годов в виде лежащего сфинкса, выполненный по образцам декоративных украшений стиля ампир. Тонкостью исполнения отличается чернильница с фигуркой коленопреклоненной женщины, переливающей воду из одного кувшина в другой, исполненной по всем канонам классицизма. Эта чернильница — изделие 1810–1820-х годов завода братьев Новых. Фарфор этого завода, основанного в начале XIX века в деревне Кузяево, а также других частных предприятий гжельского региона отличался высоким качеством. Наиболее ценными в художественном отношении были посудные формы, в значительном количестве представленные в коллекции Музея декоративного искусства.

Фаянсовые изделия XIX века представлены в собрании музея, в основном это тарелки с печатным декором. Особняком стоит производство «мраморных» изделий завода И. Федяшина, основанного во второй половине XIX века. В музее хранится «мраморная» кружка на ажурном поддоне с крышкой и блюдцем. Подобные изделия встречаются крайне редко.

Гжельское производство конца XIX — начала XX века представлено в музее большим количеством массовой фарфоровой «мелочи»: игрушек, статуэток, миниатюрных вазочек. Посуды этого периода в собрании нет. Подобную мелочь выполняли в неограниченном количестве и широко сбывали на базарах и ярмарках. Некоторые из них по обобщенности форм, наивности облика и сюжетам напоминают гжельские жанровые фигурки конца XVIII и начала XIX века. Некоторые изделия этого периода надолго вошли в быт, как недорогая детская игрушка. К ним относятся «голыш», кукольные головки, пришиваемые к тряпичному туловищу и миниатюрная посуда с несложной росписью.

Огромный интерес представляет коллекция изделий 1920–1930-х годов, 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) [2]. В институте были созданы разные лаборатории, в том числе художественной керамики. В эти лаборатории пришли работать художники, много лет отдавшие Кустарному музею. Музей народного искусства в первые годы работы института стал его своеобразной лабораторией. Он продолжал собирать коллекции, которыми широко поль¬зовались художники и научные сотрудники института, мастера артелей и учащиеся различных специальных учебных заведений. Художники керамической лаборатории института разрабатывали образцы изделий для массового производства, в частности, для гжельских артелей «Вперёд, керамика», «Вторая пятилетка», «Художественная керамика» и Гжельской керамической профтехшколы в деревне Турыгино.

Значительную часть гжельской коллекции составляет фарфор с подглазурной и надглазурной росписью, выпускаемый в разное время артелью (а позднее — заводом) «Художественная керамика» в деревне Турыгино. В предвоенные годы по образцам НИИХП артель выполнила ряд интересных скульптур, в том числе по моделям известного богородского мастера Ивана Константиновича Стулова: «Пятисотница» [3], «Свинарка», «Киргизка с ягнятами» и другие.

Наиболее полно, в сравнении с собраниями других музеев, представлена в музее гжель второй половины XX века. Преобладают в этой коллекции уникальные авторские изделия, выполненные в 1940–1950-х годах и положившие начало гжельскому фарфору с подглазурной кобальтовой росписью. Развитие гжельского промысла в послевоенные годы, возрождение традиций, утраченных гжельцами в конце XIX века, неразрывно связано с именами искусствоведа Александра Борисовича Салтыкова и художницы НИИХП Наталии Ивановны Бессарабовой. Музей поддерживал постоянную связь с мастерами и имел возможность на художественных советах отбирать для себя наиболее интересное. Сотрудники часто выезжали на производство, работали с мастерами, и, естественно, лучшие работы поступали в фонды музея.

В музее хранятся основные образцы авторских изделий (посудных форм и пластики) этого периода, а также образцы изделий 1950–1960-х годов с надглазурной полихромной росписью. Собрана довольно обширная коллекция работ 1950–1970-х годов Людмилы Павловны Азаровой. Разнообразие форм и приемов декорирования демонстрируют изделия 1970–1980-х годов: собрание музея показывает творчество не только мастеров старшего поколения: Татьяны Сергеевны Дунашовой, Нины Борисовны Квитницкой, Татьяны Сергеевны Ерёминой, Зинаиды Васильевны Окуловой, Александра Николаевича Федотова, Ираиды Алексеевны Хазовой, но также творческое становление в те годы молодых, наиболее способных художников, являющихся ведущими мастерами гжельского промысла в наши дни: Валентина Розанова, Виктора Неплюева, Юрия Гаранина, Татьяны Федоровской, Маргариты Подгорной и Александра Царегородцева, Екатерины Осташковой и Сергея Симонова, Татьяны и Виктора Хазовых и других.

В 1970–1980-е годы в деревнях Фенино и Трошково началось возрождение гжельской майолики. В собрании представлено более ста пятидесяти произведений 1980-х — начала 2000-х годов, работавших в то время художников: Николая Туркина, Юлии Петлиной, Ирины Григоренко, Марины Коваленко, Валентины Чепрасовой, Антонины Нечаевой, Эльвиры Зиноновой, Сергея Никулина.

Таким образом, коллекция современной Гжели даёт возможность последовательно проследить весь путь развития гжельского промысла с 1940-х и до начала 2000-х годов.

С момента основания ВМДПНИ значительная часть коллекции гжельской керамики была представлена в залах Музея и всегда пользовалась неизменной популярностью и востребованностью у посетителей. В силу различных обстоятельств на протяжении последних 15 лет народные промыслы XX века практически не были представлены в постоянной экспозиции. Наконец, после длительного перерыва Гжель заняла достойное место в новом долгосрочном выставочном проекте «Во имя промысла», который экспонировался на протяжении двух лет, с 2023 по 2025 год.

Персональные и сборные выставки, проводимые Музеем декоративного искусства, всегда были важным источником пополнения

нашей коллекции. Среди музейных выставок последних 25 лет можно вспомнить такие как: персональная выставка Валентина Розанова (1998), ретроспективная выставка фарфора и майолики «Преемственность поколений» (2003), персональная выставка работ Геннадия Васильевича Денисова из частной коллекции Владимира Бидака (2003), масштабная выставка «Искусство Гжели» совместно с Производственным объединением «Гжель» (2005) и др.

В 2022 году, в Год культурного наследия народов России, Всероссийский музей декоративного искусства представил выставку «Гжельские истории Виктора Неплюева». Это персональная юбилейная выставка одного из ярчайших представителей традиционной линии народного гжельского промысла в мелкой пластике, заслуженного художника России Виктора Вячеславовича Неплюева. На выставке было представлено более двухсот произведений художника из коллекции автора и собрания музея, созданных в традиционной технике подглазурной росписи кобальтом на фарфоре, а также многоцветная керамика, сочетающая технику шликерного литья с ручной лепкой и росписью цветными ангобами, пигментами и солями металлов. Ряд произведений был создан художником специально для экспонирования на этой выставке.

В декабре 2023 года в стенах Музея состоялась приуроченная к Году педагога и наставника выставка «Гжель. Школа творчества» гжельского художника Татьяны Дмитриевны Федоровской и её учеников — студентов Гжельского государственного университета. В экспозиции наравне с произведениями Федоровской можно было увидеть дипломные работы учеников мастера из коллекции Гжельского государственного университета, а также проекты по композиции, эскизы и наброски. Высокий уровень авторских и студенческих работ, представленных на выставке — прямое следствие отличной академической подготовки. Промысел Гжели выступил здесь как подлинная «школа творчества», формирующая индивидуальность каждого автора.

С декабря 2024 года и до марта 2025 года в Музее в рамках музейной программы поддержки и популяризации народных художественных промыслов России проходил масштабный выставочный проект «Формула Гжели». Целью выставки было показать историю ведущего национального керамического производства и его современность, проанализировать, из каких элементов сложился узнаваемый «гжельский стиль» и понять, какова формула вневременного успеха Гжели.

Музейное собрание Гжели впервые было представлено в таком объёме и масштабе. Также в выставке приняло участие ЗАО «Объединение Гжель».

Экспозиция выставки, развернутая в пяти залах Музея общей площадью 360 кв. м и построенная по тематико-хронологическому принципу, знакомила посетителей с трёхвековой историей знаменитого керамического промысла и представила зрителю творчество нескольких поколений ведущих гжельских мастеров и художников. Выставочные залы соединялись друг с другом, замыкая историю промысла в бесконечный круговорот. Попадая в пространство с современными и узнаваемыми гжельскими произведениями, зритель мог сам решить, каким путём следовать в поисках компонентов «формулы»: разматывать клубок истории в обратном порядке, возвращаясь от настоящего к истокам, или же поступательно, шаг за шагом, проходить вместе с мастерами различные исторические вехи.

Посетителям выставки было представлено около тысячи произведений из фондов ВМДПНИ. Открывали экспозицию ставшие знаковыми майоликовые и полуфаянсовые изделия XVIII — начала XIX века, принёсшие гжельскому району заслуженную славу центра производства художественной керамики.

Фарфор и фаянс XIX века был представлен посудными формами и мелкой пластикой более тридцати частных фарфоровых предприятий XIX века, среди которых заводы братьев Новых, Тереховых и Киселёва, Гулиных, Дунашовых и многих других.

Хронологическим продолжением экспозиции стал зал с керамическими произведениями художественных артелей, работавших в гжельском районе в 1920–1930-е годы, а также работы художников и искусствоведов НИИХП конца 1940–1950-х годов. Главным акцентом в этом зале, притягивающим внимание посетителей, стала витрина с произведениями Наталии Ивановны Бессарабовой, возрождавшей гжельское керамическое мастерство в послевоенные годы, а также творческие поиски и эксперименты Н.И. Бессарабовой и её учениц, гжельских художниц.

Наиболее обширный раздел экспозиции был посвящен производству фарфора с подглазурной кобальтовой росписью, ставшего «советской классикой Гжели», выпускаемого Производственным объединением «Гжель» в 1960–1980-е годы. В этом разделе были представлены как тиражные изделия, так и уникальные подписные авторские произведения именитых гжельских художников. Отдельный зал был посвящен гжельской майолике второй половины XX века, возрождением которой с конца 1970-х годов занимались художники в деревнях Фенино и Трошково.

Финальным аккордом стала экспозиция изделий, выпускаемых Производственным объединением Гжель» в настоящее время. Художники объединения, продолжая работать в традиционной манере, не оставляют творческие поиски, экспериментируя с новыми формами, техниками и технологиями производства, применяя новые рецептуры массы и глазурей, используя широкую цветовую палитру надглазурных красок. Следует отметить, что после завершения выставки, в фонд народной керамики Музея поступило около сорока современных произведений промысла.

Во входной зоне были представлены витрины с материалами археологических раскопок гжельского района — фрагменты керамических и фарфоровых предметов и скульптуры, предоставленные «Объединением Гжель». Небольшой раздел был посвящён технологии создания гжельского фарфора с подглазурной кобальтовой росписью, демонстрирующий все этапы создания и росписи предметов.

В экспозиции был использован ряд интерактивных подходов, позволяющих привлечь детскую и молодежную аудиторию. Специально для фотозоны выставки художники «Объединения Гжель» создали инсталляцию «Гжельская роза», собранную из отдельных посудных форм, выпускаемых предприятием в настоящее время. Поскольку выставка была открыта накануне новогодних праздников, объектом притяжения посетителей стала новогодняя ёлка, наряженная разнообразными фарфоровыми шарами и игрушками, также предоставленными «Объединением Гжель». А после окончания новогодних праздников место ёлки занял экран, на котором демонстрировался видеофильм о технологии создания гжельских фарфоровых и майоликовых изделий.

Музейно-просветительским центром к выставке был подготовлен ряд программ, включающих в себя тематические экскурсии и мастер-класс по росписи ёлочных шаров «Новогодняя сказка Гжели». Состоялась студенческая дискуссия «Формула промысла» с участием молодых специалистов и студентов Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, Российского государственного университета им. А.Н. Косыгина и Лаборатории дизайна НИУ «Высшая школа экономики». Включение в экспозицию подобных интерактивных решений способствовали привлечению внимания молодой аудитории к культурному наследию России. В целом, можно сказать, что выставка «Формула Гжели» стала интересным и познавательным мероприятием для всех, кто интересуется историей и искусством русской керамики.

Параллельно с подготовкой выставки велась работа над изданием, которое выйдет в 2026 году. Это репрезентативное издание, посвященное искусству гжельской керамики из коллекции ВМДПНИ, включающее в себя альбом, каталог и справочники по производствам и авторам.

Подводя итог, можно сказать, что коллекция керамики Всероссийского музея декоративного искусства даёт целостное представление об эволюции гжельского промысла, раскрывая его неповторимую художественную индивидуальность.

Художественная ценность коллекции определяет большой интерес к ней со стороны специалистов и широкой публики. Активная экспозиционная деятельность последних лет свидетельствует о возрастающей востребованности собрания и его значимой роли в выставочных проектах музея, а также отражает живой интерес зрителей к подлинно народному искусству.

Примечания:

1. По состоянию на 5 декабря 2025 года.

2. После 1917 года работа кустарных музеев по всей России была свернута, лишь Московскому Кустарному музею удалось сохранить свою специфику и структуру. Причиной тому были экспортные интересы молодого советского государства, для которого промыслы были важной статьей торговли. В 1920-е годы при музее создается ряд экспериментальных мастерских. Позднее эти мастерские Постановлением СНК РСФСР от 10 августа 1927 года были оформлены как Центральная научно-опытная показательная станция (ЦНОПС) с Кустарным музеем в ее составе. Развитие художественных промыслов, рост числа артелей, нужды экспорта – всё это требовало усиления руководства промыслами. В 1931 году на базе ЦНОПС и был создан Научно-экспериментальный кустарный институт (НЭКИН), реорганизованный в 1932 году в Институт художественной и кустарной промышленности (ИКХП), а с 1941 года – в Научно-исследовательский институт художественной промышленности (НИИХП), включавший в себя Музей народного искусства.

3. В коллекции МНИ хранятся также варианты этих моделей, исполненные в металле и камне.

Т.В. САХАРОВА
Хранитель музейных предметов отдела керамики, Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства

T.V. SAKHAROVA
Curator of Museum Objects of the Department of Ceramics, All-Russian Museum of Decorative and Applied Arts

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МУЗЕЯ С НАРОДНЫМИ МАСТЕРАМИ ГЛИНЯНОЙ ИГРУШКИ НА ПРИМЕРЕ ВЫСТАВОЧНОГО ПРОЕКТА «ИГРУШКА ЛИПЕЦКОЙ ЗЕМЛИ. РОМАНОВСКАЯ И ДОБРОВСКАЯ ИГРУШКА»

INTERACTION OF THE MUSEUM WITH FOLK MASTERS OF CLAY TOYS ON THE EXAMPLE OF THE EXHIBITION PROJECT «TOY OF THE LIPETSK LAND. ROMANOV AND DOBROV TOYS»

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства обладает большой и разнообразной коллекцией народной глиняной игрушки европейской части России с конца XIX века до настоящего времени. Народная игрушка не теряет своей актуальности, её образами вдохновляются современные художники и дизайнеры, она является предметом коллекционирования, выполняет роль регионального сувенира и, конечно, остаётся детской забавой. В 2023 году в ВМДПНИ прошла крупная выставка романовской и добровской игрушки, где были продемонстрированы как предметы из музейной коллекции, так и работы современных народных мастеров Липецкой области. Реализация выставочного проекта обеспечила комплексное решение музейных задач и одновременно выступила эффективным инструментом поддержки мастеров – носителей традиции, оказав значительное положительное воздействие на состояние промысла.

The All-Russian Museum of Decorative, Applied, and Folk Art holds a large and diverse collection of folk clay toys from the European part of Russia, dating from the late 19th century to the present day. Folk toys remain relevant; their imagery inspires contemporary artists and designers, they are collected as art objects, serve as regional souvenirs, and, of course, continue to be children's playthings. In 2023, the museum hosted a major exhibition of Romanov and Dobroe toys, which featured both items from the museum's collection and works by contemporary folk artists from the Lipetsk region. The implementation of this exhibition project provided a comprehensive solution to several museum objectives and simultaneously served as an effective tool for supporting master craftsmen – the bearers of the tradition – having a significant positive impact on the state of the craft.

Ключевые слова: музей, выставка, промысел, романовская игрушка, добровская игрушка, глиняная игрушка, народное искусство, мастер, взаимодействие, комплектование, коллекция.

Keywords: museum, exhibition, handycraft, Romanov toys, Dobroe toys, clay toy, folk art, master, interaction, acquisition, collection.

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства обладает одной из самых значительных и разнообразных коллекций народной глиняной игрушки в России. На сегодняшний день она насчитывает свыше 5,5 тыс. единиц хранения. Основная часть собрания относится ко второй половине XX века и даёт всестороннее представление об игрушечных промыслах европейской части России.

Наиболее полно в фондах представлена знаменитая дымковская игрушка; значительную часть коллекции составляют известные центры каргопольской, филимоновской и абашевской игрушки. Также в музейном собрании представлены практически все ныне существующие, а также прекратившие своё существование традиционные игрушечные центры России. Особую ценность представляет часть коллекции конца XIX — начала XX века, поступившая из Музея народного искусства (бывший Кустарный музей Московского губернского земства), чьи фонды вошли в состав ВМДПНИ в 1999 году. Формирование столь представительного собрания стало возможным благодаря активному взаимодействию музея с народными мастерами, искусствоведами, коллекционерами и проведению многочисленных тематических выставок.

Музей не только собирает и хранит коллекции народной глиняной игрушки, но и ведёт исследовательскую, популяризаторскую, дидактическую, выставочную и издательскую работу в этом направлении. Ярким примером этой многогранной деятельности стал масштабный выставочный проект «Игрушка Липецкой земли. Романовская и добровская игрушка», проходивший с 1 июня по 13 августа 2023 года.

Пунктирно проследим историю этих игрушечных центров. Возникновение самобытной романовской и добровской игрушки исследователи относят к XVII веку. Окончательное стилистическое оформление и узнаваемые черты эти центры приобрели к середине XIX столетия, а к его концу достигли наивысшего расцвета. Свои названия игрушки получили по местам производства — сёлам Романово и Доброе Липецкого уезда.

Ранние образцы игрушек отражают типичные крестьянские образы: конь, баран, птица, всадник. Это были небольшие фигурки, удобно ложащиеся в детскую ладошку, непременно со свистком. Значительное влияние на романовскую игрушку оказало открытие в 1805 году первого в России курорта с минеральной водой — Липецкого Бювета. В игрушке появляются новые сюжеты: офицеры на конях, нарядные барыни, прогуливающиеся парочки, «выезды» генералов, а позднее — целые паровозы. Крестьянская игрушка начинает подражать городским фарфоровым статуэткам: композиции ставятся на основания, наряду с глазурованием используется полихромная роспись.

Добровский промысел, испытав влияние романовского, сохранил уникальные черты. Его особенность в том, что он не обособился от гончарного производства. При создании фигурки барыни или гармониста мастер работает на гончарном круге, вытягивая основу-«юбку» в виде перевёрнутой рюмки, которую затем дополняет лепными деталями.

Как и большинство игрушечных промыслов, к 1930-м годам романовский и добровский оказались на грани исчезновения. К началу 1960-х годов в некогда крупных гончарных и игрушечных центрах оставалось всего по несколько работающих гончаров. Возрождение промыслов стало возможным благодаря усилиям Комиссии по народному искусству Союза художников РСФСР, созданной в 1960 году. Важную роль в деле сохранения романовской и добровской игрушки в 1980-х годах сыграл Липецкий педагогический институт. Студентов художественно-графического факультета для изучения народных промыслов родного края направляли на летние практики к потомственным гончарам Ивану Фёдоровичу Гункину и Ивану Константиновичу Пустовалову. Значительный вклад в облик современной романовской игрушки внёс художник и преподаватель Троицкой средней школы Виктор Васильевич Маркин. Переняв секреты ремесла у мастера И.Ф. Гункина, он организовал кружок лепки романовской игрушки для школьников. Сегодня ученицы И.Ф. Гункина, В.В. Маркина и И.К. Пустовалова уже сами народные мастера и хранители традиций, основатели новых гончарных династий.

Впервые романовская игрушка была представлена во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства в 2002 году на выставке «Мастер. Учитель. Ученик», где были представлены работы трёх поколений липецких мастеров. Тогда же сформировалась основа небольшой, но разнообразной коллекции современной романовской игрушки. Добровская игрушка до 2023 года была представлена единичными работами и практически не экспонировалась.

Сегодня романовская и добровская игрушка — бренд Липецкой области и объекты нематериального культурного наследия, активно развивающиеся промыслы с богатой историей.

Идея выставки родилась из наблюдений музейных хранителей за активной работой современных мастеров Липецкой области. Выставка была реализована в рамках программы поддержки и популяризации народных художественных промыслов России. На экспозиции площадью около 100 кв. м было представлено более шестьсот работ 15 мастеров, как из музейного собрания, так и созданные специально для выставки. Её концепция включала ретроспективный показ истории промысла с конца XIX века до наших дней, демонстрацию лучших образцов из музейной коллекции (многие игрушки были показаны впервые) и, главное, презентацию работ современных мастеров. Целью выставки было показать, как новаторство в выборе образов и тем переплетается с живой развивающейся традицией.

Кураторы ставили перед собой задачу показать игрушки как произведения искусства и продемонстрировать индивидуальность творческого почерка каждого мастера.

В экспозиции были представлены:

- Археологические находки — фрагменты игрушек конца XIX–XX века и их современные реконструкции.
- Небольшая ретроспектива работ потомственных мастеров И.П. Митина, И.Ф. Гункина и И.К. Пустовалова из собрания музея.
- Работы 12 современных мастеров романовской и добровской игрушки.

В выставке принимали участие мастера Центра романовской игрушки Маркин Виктор Васильевич, Короленко Анастасия Сергеевна, Волокитина Ольга Леонидовна, Ченцова Анжелика Александровна, Харина Яна Ивановна; мастера Смолеевская Елена Геннадьевна, Беликова Ирина Владимировна, Ильина Снежана Владимировна, Плотникова Анна Алексеевна; мастера добровской игрушки — Пастухова Светлана Юрьевна, Пастухов Илья Олегович, Пастухов Глеб Олегович.

Реализацией выставочного проекта занималась художник, дизайнер и экспозиционер

Мила Введенская, давно и плодотворно сотрудничающая с музеем. Художественное решение экспозиции и организация выставочного пространства обыгрывало атмосферу ярмарки и курортного Липецка. Центр зала занимали два длинных стола, ассоциирующихся с торговыми прилавками. Их диагональное расположение придавало залу заметную динамику. На них разыгрывалась жизнь уездного городка. Такие мизансцены, расположенные на необычном выставочном оборудовании на уровне глаз детей, особенно привлекали внимание маленьких посетителей. Большой интерес вызывали представленные тут же крупные глиняные паровозы, а размещение столов параллельно друг другу и вторящие им половички делали отсылку к железной дороге.

Тема выставки сама по себе вовлекала зрителя в своеобразную игру. Так, например, в зале на нескольких подиумах можно было увидеть, как один и тот же образ раскрывают в своём творчестве разные мастера. Такой сравнительный приём наглядно демонстрировал уникальность почерка каждого художника внутри канонов промысла. Другим важным элементом выставочного пространства стал интерактивный стеллаж, где посетители могли потрогать игрушки и посвистеть в свистульки. Там же были продемонстрированы этапы лепки романовской и добровской игрушек.

Экспозиция была дополнена реконструкциями романовских костюмов и рушников, видовыми гравюрами и старыми фотографиями Липецка, что создавало атмосферу подлинности и погружения в историю. Во входной зоне были расположены крупные яркие фотопортреты мастеров.

На открытии мастерами был проведён мастер-класс для гостей выставки, которые слепили свои романовские свистульки. Работу выставки сопровождали еженедельные тематические посты в музейных соцсетях, рассказывающие об истории промыслов и мастерах. Музейным просветительским центром была подготовлена интерактивная программа, включающая творческую работу в музейной мастерской. В ассортименте музейного магазина также появились романовские игрушки.

После закрытия выставки мастерами были подарены в музейную коллекцию более восьмидесяти предметов. На сегодняшний день в фондах музея насчитывается порядка 300 романовских и 38 добровских игрушек. Таким образом, выставочная деятельность является важной составляющей политики комплектования музейной коллекции при ограниченных возможностях финансирования.

В конце 2023 года музеем при поддержке Правительства Москвы издательством «Кучково поле. Музеон» была выпущена книга «Русская игрушка. Образ, символ, культурный код. Из собрания Всероссийского музея декоративного искусства», куда вошла информация о 13 центрах народной глиняной игрушки, в том числе романовской и добровской игрушке.

После завершения выставки взаимодействие музея с мастерами не прекратилось. Так, в мае 2025 года мастерицы Анастасия Короленко и Яна Харина были командированы в музей для изучения романовских игрушек конца XIX — начала XX века. Их глубокая исследовательская работа дала творческий импульс и вдохновение для создания новых произведений.

Таким образом, проведение подобных выставочных проектов наглядно показывает, что сотрудничество музея и промысла взаимовыгодно и обогащает обе стороны в деле сохранения культурного наследия. Музей показал себя не только как хранитель, но и как активный участник развития и продолжения традиций.







Рис. 1. Романовская игрушка «Романушка». Маркин В.В. Липецкая обл., Липецкий р-н, с. Троицкое. 2001 г. Глина, краски акварельные, краска алюминиевая; лепка, роспись. 20,7×7,9×8 см

Рис. 2. Добровская игрушка «Барыня-копилка». Пустовалов И.К. Липецкая обл., Добровский р-н, с. Доброе. 1980-е гг. Глина, краска, глазурь; гончарная техника, лепка, роспись. 18,4×10,5×10,5 см

Рис. 3. Выставка «Игрушка Липецкой земли. Романовская и добровская игрушка». Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, 2023 г.

В.В. БАСАНОВА
Кунгурский филиал ФГБОУ ВО «РГХПУ им. С.Г. Строганова», преподаватель

V.V. BASANOVA
Kungur branch of the Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education «RSHPU named after S.G. Stroganov», teacher

В статье анализируется процесс формирования русского эмальерного искусства от древности до настоящего времени. Рассматриваются основные этапы развития этого ремесла, его влияние на культуру и искусство.

The article analyzes the process of formation of Russian enamel art from antiquity to the present. The main stages of the development of this craft, its influence on culture and art are considered.

Ключевые слова: история эмальерного искусства, финифть, эмаль.

Keywords: history of enamel art, finish, enamel.

РУССКОЕ ЭМАЛЬЕРНОЕ ИСКУССТВО ОТ ДРЕВНОСТИ ДО СОВРЕМЕННОСТИ

RUSSIAN ENAMEL ART FROM ANTIQUITY TO MODERNITY

Русское эмальерное искусство имеет долгую историю, начинавшуюся во времена Киевской Руси. Секреты мастерства, переходившие из поколения в поколение, превратили эмалирование в настоящее искусство, сочетающее в себе высокую технику исполнения и глубокий художественный смысл. Древнерусские мастера достигли высокого уровня в работе с эмалью, что отражается в церковных реликвиях и бытовых предметах той эпохи.

С развитием торговых связей и обменом культурными традициями русское эмальерное искусство обогатилось новыми техниками и стилями. В период Московского государства оно получает новый виток развития, а за последующие столетия вырастает в настоящее украшение отечественного декоративно-прикладного творчества. Сохраняя традиции прошлого, современные мастера продолжают развивать это направление, привнося инновации и экспериментируя с материалами и формами.

Эмальерное искусство на Руси начинает свою историю в период раннего Средневековья, когда ремесленники осваивали технику горячей эмали. Это было время, когда мастера учились создавать изделия, украшенные яркими, долговечными и блестящими поверхностями, которые производили неизгладимое впечатление на созерцающих.

Эмаль, как и драгоценные камни, с древнейших времен широко использовалась в ювелирных изделиях. «Возраст» художественной эмали составляет примерно три тысячи четыреста лет [1, с. 26].

Первые упоминания об эмали восточнославянских земель относятся к X–XI векам, когда Киевская Русь активно вступала в экономические и культурные связи с Византией и странами Востока. С этого времени датируются находки эмалевых украшений и предметов церковной утвари, выполненных в технике перегородчатой эмали, которые представляли собой заполнение металлических ячеек расплавленным стеклом различных цветов. Первые упоминания об эмалевом

деле на Руси обычно связывают с Ипатьевской летописью (1174–1175), поведавшей, что по указу суздальского князя Андрея Боголюбского построили церковь Рождества Богородицы и украсили ее «златом, финифтом и всякой добродетелью» [5, с. 11]. Финифтью на Руси называли художественную эмаль. Единого мнения относительно этимологии слова «финифть» не существует. Одни исследователи считают, что оно происходит от греческого фингитис, что значит «светлый, блестящий камень», другие связывают его с византийским словом «химипет», в свою очередь, ведущим начало от греческого глагола, означающего «лить, плавить» [6, с. 12]. Финифть приготавливали из особого белого или серого стекловидного сплава в виде порошка, в который входили пережженное олово и свинец, перемешанные с толченым стеклом, в которое добавляли поташ, натрий и серу. Порошок этот называли плавень. В плавень добавляли разные окислы металлов для получения определенного цвета. Например, чтобы получить сине-зеленый или бирюзовый цвет, в плавень добавляли окись меди, чтобы получить синие и лазорные тона, добавляя окиси кобальта и пережженного кобальта — сафры [10, с. 3].

Перегородчатая эмаль была самой сложной в исполнении ювелирной техникой того времени, к тому же очень дорогой по стоимости, однако истинная ее ценность для современников заключалась в приписываемых ей сакральных качествах. Издавна существовала традиция передачи из поколения в поколение семейных реликвий и драгоценностей, тем самым символически подчеркивалась связь предков и потомков. В княжеских, а позже царских семьях этот обычай соблюдался особо, ведь драгоценности византийских императоров, переданные в дар русским правителям или привезенные после падения Константинополя, становились зримыми свидетельствами наследования царской власти и православной веры [9].

Владимиро-Суздальская школа эмальерного искусства XII–XIII веков продолжает традиции киевских мастеров, но при этом развивает собственные стилистические особенности. Эмали Владимиро-Суздальской Руси отличаются особым вниманием к деталям и изысканными растительными мотивами, что свидетельствует о высоком уровне мастерства и оригинальности художественного мышления того времени.

Кульминацией развития древнерусского эмальерного искусства можно считать создание знаменитого четверика врата церкви Спаса на Нередице в XII веке. Это произведение, выполненное в сложной технике перегородчатой эмали, поражает богатством цвета и динамикой композиции, став символом высоких достижений русских мастеров в области эмали.

Таким образом, эмалевое искусство Древней Руси представляет собой уникальное сочетание влияний византийского искусства и самобытных национальных традиций. Русская эмаль сохранила свои основные характеристики, однако изменилась ее роль в культуре. В домонгольский период эмаль выполняла защитную функцию, объединяя охранное качество иконы и языческого оберега, играла вероисповедальную роль, так как ее сюжеты были вдохновлены христианством, а также воплощала идеологическую концепцию наследования Русью византийского величия.

После разорения Руси монголами незначительное производство русской перегородчатой эмали остается только в Галицко-Волынском княжестве (рыбаков), и то лишь до конца XIII века. В монастырях вплоть до XV века сохраняются несложные приемы работы с эмалью, такие как декорирование однотонной синей эмалью фона в литых рельефах [8, с. 647].

Таким образом, хотя разрушение и погромы городов временно прервали производство перегородчатых эмалей на золоте, техника эмалирования не исчезла полностью. Мастерские в монастырях, обладающие охранной грамотой от ханов Золотой Орды, продолжали совершенствовать другие техники на меди. Произведения этого периода отличались сдержанными оттенками, строгими формами и монументальностью из-за дефицита драгоценных металлов после разрушительных событий.

Эпоха Петра I стала временем коренных преобразований в России, затронувших все сферы жизни, включая искусство и ремесла. Петр Великий, стремясь модернизировать страну, обратил внимание и на эмальерное искусство, которое до его времени представляло собой в основном традиционное народное творчество. В эпоху Петра произошло активное внедрение западноевропейских техник и стилей, что значительно обогатило русскую эмаль.

Изменения коснулись как технологий, так и эстетических предпочтений. Под влиянием западных мастеров в России началось производство эмалей по новым технологиям, таким как лиможская эмаль (пейзажная или портретная миниатюра на медных пластинах), а также глазурные красители для портретов и декоративных панно. Однако, несмотря на нововведения, русские мастера сохраняли и развивали уникальные национальные особенности, такие как высокая художественность и изысканность орнаментов.

Роспись эмалевыми красками имела значение не только в развитии искусства эмали, но и всего древнерусского ювелирного дела, поскольку появился более легкий и быстрый способ в украшении изделий не только орнаментами, но и сюжетными изображениями. Богатая цветовая палитра с яркими, никогда не тускнеющими и вечно стойкими красками, блестящая гладкая поверхность эмали начала широко применятся для украшения женского убора, ожерелий, диадем, заколок, а также государственных регалий, орденов, посуды и богослужебных предметов [7, с. 9].

Петровская реформа привела к созданию новых мануфактур и школ, где обучались лучшие мастера эпохи. Это было началом формирования профессионального эмальерного искусства в России. Одним из ярких примеров является основание мастерской Петербургского монетного двора, где выпускали высокохудожественные изделия с использованием техники эмалирования.

Кроме того, был установлен контакт с европейскими мастерами и привлечены специалисты из-за границы, что способствовало обмену опытом и приобретению новых знаний. Наряду с этим, Петр I поддерживал и развитие национальных особенностей русского искусства, что позволило сочетать инновации с традициями.

В целом эпоха Петра I оказала огромное влияние на развитие русского эмальерного искусства. Внедрение новых техник и стилей, создание специализированных учебных заведений и производственных мастерских привело к бурному развитию отрасли и заложило основы для дальнейшего процветания русской эмали.

Эмальерное искусство в эпоху императорской России олицетворяло собой синтез традиций и инноваций, обогащённый взаимодействием с западноевропейскими мастерами и техниками. В XVIII веке, при Петре I, активно шла работа по привлечению европейских умельцев, что стимулировало развитие местных школ и распространение новых стилей и приёмов в российском эмальерном искусстве.

С приходом к власти Екатерины II усилилось стремление к величию и роскоши, что отразилось и на эмальерном искусстве. Эмали начали использоваться в декоре дворцовых интерьеров, бытовых предметов, ювелирных изделий, что требовало от мастеров особенной тонкости исполнения и художественного вкуса. В этот период популярность приобретает миниатюрная живопись на эмали, часто копирующая произведения зарубежных художников.

XIX век ознаменовался появлением таких выдающихся имен, как Карл Фаберже, чьи изделия стали символом русского ювелирного искусства. В его работах воплотилось исключительное мастерство сочетания разнообразных видов эмали: клуазоне, шамплеве, гильоше и других техник. Фаберже не ограничивался традиционными подходами, его эксперименты с цветом и текстурой привели к созданию уникальных образцов эмальерного искусства.

Влияние западных традиций на русское эмальерное искусство нельзя переоценить. Европейские тенденции, такие как стиль модерн, нашли отражение в работах русских мастеров, которые вносили в них национальный колорит. Русское эмальерное искусство этого периода характеризуется высокой художественностью, тонкостью исполнения и гармоничным соединением западных и отечественных традиций.

Таким образом, эмальерное искусство императорской России является ярким примером культурного обмена между Западом и Россией, где пришедшие извне техники и стилистические направления получали уникальное национальное звучание. Это был период, когда русское эмальерное искусство не только активно заимствовало опыт западных мастеров, но и самостоятельно вносило значительный вклад в развитие мирового ювелирного и декоративно-прикладного искусства.

В эпоху Советского Союза русское эмальерное искусство пережило значительные изменения, отражающие социально-политические преобразования страны. После революции 1917 года и последующего образования СССР художники были вынуждены адаптироваться к новым идеологическим реалиям, что привело к появлению новых форм и тем, отвечающих потребностям государства.

В 1918 году правительством было принято ряд постановлений, запрещающих частным лицам и предприятиям добычу и торговлю золотом и драгоценными камнями. Из всех традиционных центров художественной эмали тогда сохранился лишь промысел в Ростове Великом [3].

В 1920–1930-е годы в фокусе оказались мотивы индустриализации и социалистического строительства. Эмаль используется для создания нагрудных значков, плакеток, памятных табличек, отражающих утверждение новой социалистической действительности. Изобразительный язык становится более графичным и стилизованным, с акцентом на силуэты и лаконичность формы.

В период Великой Отечественной войны эмальерное искусство приобретает особую значимость в создании наград и орденов для воинов и тружеников тыла. Эмали для орденов и медалей изготавливаются с особой тщательностью и качеством, символизируя благодарность нации героям.

После войны интерес к эмали возрастает, появляются новые художественные объединения и мастерские. Развивается тематика мирной жизни, народных праздников и достижений советского народа в области космонавтики, спорта, науки. Эмаль становится популярным материалом для создания ювелирных украшений, бытовых предметов, элементов интерьера.

Одним из ярких направлений становится финифть — русская разновидность миниатюрной росписи по эмали. Художники ростовской финифти продолжают традиции XVII века, одновременно внося в нее современные мотивы и техники исполнения. «Определялись новые возможности для расцвета ростовской финифти. В содружестве с ювелирами художники разных поколений создавали оригинальные образы изделий, разнообразных по форме и назначению, украшенных эмалевыми дробницами с цветочной и сюжетной роспись, пейзажем, портретной миниатюрой» [2, с. 18]. Это искусство получает мировое признание и становится одним из символов советского декоративно-прикладного творчества.

Следующий этап развития эмальерного искусства был в начале семидесятых годов. «Искусство эмали стало привлекать внимание не только художников, но и живописцев, графиков, монументалистов, дизайнеров. Катализатором новой

волны эмальерного искусства послужила встреча советских и венгерских художников в Будапеште в 1972 году, организованная Союзом художников СССР» [4, с. 38]. Совместные творческие встречи советских художников-эмальеров на международных семинарах сформировали появление нового художественного стиля работы с эмалью и вдохновили на разработку инновационных творческих подходов.

Современное русское эмальерное искусство, продолжая традиции прошлого и уходя корнями в глубину веков, остается живым и динамичным явлением. На стыке XX и XXI веков оно испытало период обновления, став экспериментальным и разнообразным. «В современной трактовке эмаль — станковая картина, написанная стеклянными красками по металлической платине и обожженная в печи. С конца прошлого века, развивающаяся в новом качестве горячая эмаль постепенно выходит за рамки сугубо декоративной формы, осваивая язык смежных видов искусств: живописи, графики, рельефа» [11, с. 167]. Сегодняшние художники-эмальеры исследуют новые материалы и технологии, что способствует новым стилистическим открытиям.

Одной из заметных тенденций является отход от стандартных форм и предметов к уникальным авторским объектам. Это могут быть как миниатюрные ювелирные украшения, так и крупные панно, объемные инсталляции и даже элементы архитектуры. «Эмаль это не жанр, а разрушение границ жанров, смесь разных материалов и методов...», — писал Михай Катай о возможностях этого искусства. Овладение мастерством — необходимое, но недостаточное условие для эволюции. Для качественных изменений в искусстве необходима также определенная смелость. Эти качества присущи творчеству многих художников. Степные травы, камни, омытые дождем, источенные ветром, земля — вот ассоциации, рождающиеся от созерцания работ уфимского эмальера Салавата Гилязетдинова. Рельефная поверхность, мягкий почти монохромный колорит, вдруг вспыхивающий чистым кроваво-красным, или золотым — эти пластины будто привезли с раскопок. Поверхность уподобляется камню, образы схематичны и силуэтны, будто петроглифы, изображение сдобрено магическими символами [11].

Русские мастера применяют разнообразные техники гравировки. С помощью режущего инструмента художники-эмальеры вырезают рисунок или узор на металлической поверхности, а затем наносят эмаль в вырезанные участки. После обжига изображение получается рельефным. Многие современные художники-эмалисты экспериментируют с использованием новых материалов, добавляя в эмаль различные пигменты или металлические порошки.

Таким образом, современные художники-эмалисты используют разнообразные техники и материалы, чтобы создавать уникальные и интригующие произведения. Они не только сохраняют традиции старинного мастерства, но и активно экспериментируют с новыми возможностями, которые предоставляет современная технология. В результате получаются работы, которые восхищают своей красотой и оригинальностью.

Интерес к эмалевому искусству возрождается не только на уровне профессионального сообщества, но и среди широкой публики. Это обусловлено, в частности, растущим спросом на оригинальные предметы ручной работы в условиях глобализации и унификации товаров. Эмальерные мастерские проводят мастер-классы и курсы для всех желающих, что способствует популяризации этого вида искусства.

Перспективы развития русского эмальерного искусства связаны с государственной поддержкой и частными инвестициями. Создание новых образовательных программ, разработка и продвижение брендов, а также защита авторских прав и ноу-хау станут ключевыми факторами дальнейшего процветания этого направления. Важную роль играет и цифровизация: интернет-платформы, социальные сети и виртуальные галереи открывают новые возможности для распространения информации о русском эмальерном искусстве и его коммерциализации.

Современное эмальерное искусство в России по-прежнему находится на стадии активного развития, поиск новых форм, методов и технологий продолжается, а интерес к этому древнему ремеслу только возрастает как среди художников, так и среди ценителей.

Список литературы:

1. Бреполь Э. Художественное эмалирование / Э. Бреполь. - Л.: Машиностроение, 1986. - 127 с.

2. Борисова В.И Ростовская финифть / Борисова В.И. - М.: Интербук, 1995. - 157 с.

3. Габриэль Г.Н. Петербургская эмаль: история и современность / Габриэль Г.Н. [Электронный ресурс] // КиберЛенинка. - URL: https://cyberleninka.ru/article/n/peterburgskaya-emal-istoriya-i-sovremennost/viewer (дата обращения: 19.12.2023).

4. Гилодо А.А Русская эмаль (XIX-XX вв.) [Текст] / А.А. Гилодо. - М.: Береста, 1996. - 193 с.

5. Ипатьевская летопись (1174-1175) / [Электронный ресурс] // Национальная электронная библиотека. – URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004161787_244697/ (дата обращения: 10.12.2023).

6. Комелова Г.Н. Русская миниатюра на эмали (XVIII - начала XIX века) / Г. Н. Комелова. - СПб.: Искусство, 1995. - 336 с.

7. Русская эмаль (XVII - начала XX в.) из собрания музея имени Андрея Рублев. - М.: Панорама, 1994. - 304 с.

8. Рыбаков Б.А. Ремесло Древней Руси / Б.А. Рыбаков. - М.: Изд-во АН, 1948. - 792 с.

9. Стерлигова И. Византийские святыни и драгоценности московских государей / [Электронный ресурс]. - URL: http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9401.php (15.12.2023).

10. Суслов И. М. Ростовская эмаль / И.М. Суслов. - Ярославль: Кн. изд., 1959. - 46 с.

11. Черняева Е.Н., Суслов А.В., Чепис Е.В., Черняева Е.Н., Долгова А.А. / Е.Н. Черняева // Эмаль России. - Новокузнецк: Кузбас, 2020. - С. 175.

Н.В. УГЛЕВА
Кандидат исторических наук, заведующий отделом дерева и мебели, Государственный исторический музей

N.V. UGLEVA
Candidate of Historical Sciences, Head of the Department of Wood and Furniture, The State Historical Museum

«НАРОДНАЯ» МЕБЕЛЬ В МУЗЕЙНЫХ КОЛЛЕКЦИЯХ. К ВОПРОСУ ТЕРМИНОЛОГИИ

«FOLK» FURNITURE IN MUSEUM COLLECTIONS. ON THE ISSUE OF TERMINOLOGY

В статье рассматриваются вопросы терминологии «народной» мебели в контексте культурно-исторических исследований и атрибуции произведений в музейных собраниях.

The article discusses the terminology of «folk» furniture in the context of cultural and historical research and the attribution of works in museum collections.

Ключевые слова: народная мебель, обстановка интерьера, изделия из дерева, декоративное искусство России.

Keywords: folk furniture, interior design, wooden products, decorative art of Russia.

Актуальная терминология в области прикладного искусства, в частности, мебельного является одним из важнейших вопросов, т. к. многие определения до настоящего времени требуют пояснений. К одному из них относится использование термина «народное» при характеристике предметов обстановки интерьерной среды.

Со второй половины XIX века производные от корня «народ» использовались для наименования целого ряда публикаций памятников. В 1860-х годах в свет вышло знаменитое и не утерявшее до настоящего времени своего значения издание И.Е. Забелина «Домашний быт русского народа в XVI и XVII столетиях» [1]. Однако исследователей, выявлявших информацию об обстоятельствах существования, предметном мире крестьянства, ремесленников, жителей городского посада и других представителей сословий XVI и XVII веков ждало разочарование: заявленная в наименовании труда тематика, предполагавшая, казалось бы, всеобъемлющий охват, касалась предметов повседневности только круга высшей аристократии — царей и цариц, а не всего русского народа.

Подобная ситуация игнорирования градации социального компонента отражена в масштабной работе 1910 года А.А. Бобринского «Народные русские деревянные изделия, предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода» [2]. Многотомный альбом, в котором аккумулированы изображения самых разнородных памятников, до сих пор остается важным источником для исследователей русского искусства. Представленная систематизация, объединившая только произведения, изготовленные из дерева, основана на разделении материала по сферам использования в быту. В качестве подразделов были сформированы блоки, объединившие конкретные формы: скамьи, кресты, наличники, игрушки и т. д.

Предметы обстановки, представленные здесь в значительном количестве, не выделялись автором в самостоятельный раздел, а перемежались другими памятниками. По сути, работа А.А. Бобринского, скорее всего, являет собой перечень или каталог с изображениями, в ряде случаев дополненный датой и определением места. Эти параметры непосредственно связаны с той территорией или архитектурными постройками, где обнаружил раритеты исследователь, что, как мы теперь понимаем, не всегда является категорией объективной. В силу различных обстоятельств с течением времени многие из них могли перемещаться не только из региона в регион, но и с процессом старения из обихода аристократического — в церковный, крестьянский и т. д. На основании такой информации уверенно можно подтвердить только факт бытования на территории России. Вероятно, именно поэтому все эти артефакты были отнесены к разряду «народные деревянные изделия», крайне обобщенному по смыслу, соотносящемуся с понятием «народ», однако не дающему представления ни о социальном статусе изготовителя, ни заказчика.

Подобная трактовка термина «народное» применительно к декоративному искусству стала общепринятой и отразилась не только в виде публикаций, но и на практике организации частных и государственных коллекций музеев образцов. Источниками их пополнения были экспедиционные сборы, а также приобретения у продавцов различного толка. Если в первом случае (в процессе экспедиции) появлялась возможность зафиксировать место, время или легенду происхождения вещей, то во втором (при осуществлении покупки) составление подлинного провенанса являлось практически недостижимой задачей, т. к. многие частники, возведшие перепродажу артефактов в статус коммерческой деятельности, умышленно скрывали свои источники.

Показательным примером широкой собирательности термина «народное искусство», как и в случае с музеями образцов, демонстрирует Юбилейная Царскосельская выставка 1911 года, где в разделе отечественных древностей из различных коллекций, наряду со старинными вещами допетровского времени сосуществовали домовая резьба и утварь из крестьянских домов XIX века. Стереотипной является и информация, что все представленные в альбоме и на упомянутой выставке памятники являются произведениями народного искусства, что неоспоримо, если рассматривать их с точки зрения авторского исполнения. Совершенно очевидно, что все это создано руками мастеров — представителей русского народа. Под вопросом остается, так ли однородна среда бытования, нет ли среди вещей, предназначенных для заказчика-потребителя из сферы людей состоятельных, аристократии, не могли быть некоторые предметы изготовлены при участии иностранцев и, наконец, какими временными рамками следует оперировать при датировании такого материала.

В 1937 году в свет вышел труд Н.Н. Соболева «Стили в мебели» [3], представляющий первую и единственную хрестоматию по искусству мебели на русском языке. Повествование охватывает период с начала цивилизации вплоть до XIX века, а географические рамки, исключая точку отсчёта на Африканском континенте — в Египте, сконцентрированы на территории Европы. Особое внимание Н.Н. Соболев уделял странам, являвшимся основоположниками определённых направлений, которые, с точки зрения учёного, имели наиболее яркое проявление или повлиявшие впоследствии на искусство мебели в России.

Безусловное достоинство работы — включение в контекст общеевропейского отечественного наследия, которое представлено двумя масштабными разделами. Один из них касается стилевого искусства, второй, с которого начинается повествование о русском искусстве, — «Русская народная мебель». Именно здесь мы встречаемся как с очевидно древними стилевыми артефактами, так и с предметами из интерьеров крестьянских домов. Возникает реминисценция в подаче материала, в заглавии с книгой А.А. Бобринского «Народные русские изделия...», появившейся порядка тридцати лет назад. За истекшие годы не произошло разделения мебели древней, созданной для высшего духовенства или аристократических слоёв общества, от мебели крестьянской, которая в силу особенностей бытования была представлена в музейных коллекциях в основном образцами XIX века.

Термин «народная мебель» используется и в изданиях послевоенного периода, где транслирующие романские или ренессансные традиции образцы отнесены исследователями к русской народной или по умолчанию даже крестьянской мебели, с ремаркой об устойчивости традиций вплоть до возведения ее до уровня национальной идеи и сохраняющихся на протяжении столетий. Этот постулат известен всем, изучающим историю развития русского мебельного производства, и сегодня кажущийся несостоятельным. Полагаем, что немаловажными факторами, объединившими памятники определением «народная мебель» в один круг, были архаичные черты или даже принципы, использованные в оформлении и конструкции. При этом не предпринималось попытки отделить работу невысокого уровня мастеров из крестьянской среды XIX века от отживших, но когда-то в далеком прошлом бывших прогрессивными методов создания корпусных предметов.

Если пренебречь атрибуциями, созданными предшественниками, можно рассмотреть вещи по-новому в рамках развития стилей, помня о том, что Россия всегда была частью европейской культуры, что наглядно подтверждается историей русского зодчества. Это позволит обрести нам реальные предметы обстановки домов периода правления Рюриковичей, а отсылки наших предшественников к древним аналогам включить в базовую основу для создания новых атрибуций.

Давно устарело мнение о реформаторской миссии Петра I в области обучения отечественных мастеров столярному и даже краснодеревному делу. При Петре Алексеевиче сменился лишь вектор ориентиров, сконцентрировавший внимание на голландско-английских образцах. Сохранившийся массив документов XVII века, результаты археологических раскопок в Новгороде позволяют однозначно утверждать о высоком уровне развития искусства обработки дерева, что позволяет сформировать новый взгляд на сохранившееся наследие.

В настоящее время в фонде мебели Исторического музея проводится комплексное исследование артефактов, позволяющее выявить памятники древности и отделить их от более поздних произведений. Так, стало очевидным, что находящиеся здесь столы, значительная часть скамей, аналоев, светцов, колыбелей, прежде обозначенные обобщенным термином «народное искусство» и датированные XVI–XVIII веками, следует рассматривать как вещи, созданные в период до восшествия на престол династии Романовых. Они предназначались для существования в интерьерах домов отечественной знати, в церковном быту и изготавливались в русле одного из стилей европейского искусства. Безусловно, что пересмотр датировок является процессом значительно более сложным, чем составление первоначальной атрибуции, т. к. требует не только надежной доказательной базы, но и убедительных опровержений предшествующих мнений. Однако решение вопроса сегодня кажется необычайно актуальным, что обещает обретение наследия, прежде казавшегося утраченным.

Во избежание неверного использования термина «народное искусство», вероятнее всего, весь массив памятников следует дифференцировать на основании выявления заказчика. Таким образом появится возможность составить представление об интерьерном насыщении домов различных социальных слоев общества.

Художественные промыслы России в области мебельного искусства, отнесенные к народным, возникли в XIX веке на основании целенаправленной деятельности образовательных учреждений, при которых существовали художественно-промышленные музеи. В их задачу входил сбор различных проявлений декоративного искусства, а также изделий современных кустарей, организация торговли, выставок. Наиболее значимыми среди них были Музеум при Строгановском училище (1868); Художественно-промышленный музей (1870) петербургской Рисовальной школы при Обществе поощрения художников, где в 1898–1901 годах издавался журнал «Искусство и художественная промышленность»; музей петербургского Училища технического рисования (1881), существовавший на средства барона А.Л. Штиглица. В 1885 году в Москве был создан «Торгово-промышленный музей кустарных изделий», известный как Кустарный музей. В него в полном составе вошел кустарный отдел Всероссийской художественно-промышленной выставки 1882 года и дары С.Т. Морозова, состоявшего попечителем. В 1907 году при музее открылся «Музей образцов для мастеров-ремесленников», сформированный по художественному принципу, для профессиональной подготовки обучающихся.

В советский период производство мебели было активизировано в рамках расширения ассортимента абрамцевских, хохломских и городецких производств. Эта деятельность поддерживалась Научно-исследовательским институтом художественной промышленности, возникшем в 1931 году как Институт художественной кустарной промышленности на базе уже упомянутого Кустарного музея в Москве. В задачу этого методического центра входило сохранение и развитие промыслов и ремёсел в Советском Союзе.

Организованная поддержка творчества мастеров необычайно важна и сегодня, т. к. способствует сохранению национальных традиций, позволяет развивать их на высоком художественном и техническом уровне. На рубеже XIX–XX веков вопросами проектирования мебели занимались известные художники этого времени, среди которых В.Д. Поленов, Е.Д. Поленова, В.М. Васнецов, А.В. Васнецов, С.В. Малютин и многие другие. Их произведения служили основой для копирования, творческого воспроизведения кустарями, благодаря чему в продажу выходили качественные изделия как с технической, так и с эстетической точек зрения. Безусловна поддержка в этом вопросе, инициация со стороны российского правительства. Ее активная фаза началась с периода правления императора Александра I, поставившего задачу сохранения и фиксации древнего наследия России. На следующем этапе в период царствования Николая I в основу государственной политики был положен девиз, подчеркивающий значимость единения русского императора и народа: «Православие, Самодержавие, Народность». При Александре III состоялось укрепление этого вектора, что во многом проявилось в развитии такого художественного направления как русский стиль.

Именно в его рамках практически в каждом произведении реализовывалась идея создания символа страны, символа русской особенности.

Фиксация национального культурного кода стоит и на повестке современности. Деятельность в этом направлении поддерживается Указом Президента России В.В. Путина «Об утверждении Основ государственной культурной политики», где особое внимание уделяется деятельности по историческому просвещению граждан, а также проведению «необходимых фундаментальных и прикладных исследований в сфере социальных и гуманитарных наук» [4], что в целом требует максимального вовлечения потенциала культуры в процессы общественного прогресса на современном этапе развития России [4]. Очевидно, что эффективность реализации этой деятельности, поддержанной государством, в равной степени зависит от личного вклада конкретных представителей различных направлений науки, искусства, а также от образовательных учреждений и музейного сообщества, сохраняющего наследие отечественной культуры. Показателен в этом смысле пример партнерства Исторического музея и РГХПУ им. С.Г. Строганова, на протяжении многих лет осуществлявших практические занятия в фондах отдела дерева и мебели по подготовке будущих мастеров-мебельщиков. Надеемся, этот опыт внес достойный вклад в развитие мебельного дела в России.

Список литературы:

1. Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в XVI–XVII столетиях. 1868; Забелин И.Е. Домашний быт русских цариц в XVI–XVII столетиях. 1869.

2. Бобринский А.А. Народныя русскія деревянныя издѣлія, предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода. - М., 1910.

3. Соболев Н.Н. Стили в мебели. - Москва: Издательство всесоюзной академии архитектуры, 1939. - 350 с.

4. Указ Президента Российской Федерации от 24.12.2014 г. - № 808 Об утверждении Основ государственной культурной политики (В редакции Указа Президента Российской Федерации от 25.01.2023 № 35) // Официальный сайт Президента России. - URL: http://www.kremlin.ru/acts/bank/39208 (дата обращения 18.01.2025).

Ю.Е. ФАГУРЕЛ
старший научный сотрудник Отдела дерева и мебели ГИМ

Yu.E. FAGUREL
Senior Researcher at the Department of Wood and Furniture of the State Institute of Fine Arts

САНИ ДЛЯ КАТАНИЯ НА ЛЬДУ ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

SLEDGES FOR ICE SKATING FROM THE COLLECTION OF THE STATE HISTORICAL MUSEUM

Автор анализирует музейный предмет из собрания Государственного исторического музея, отдела дерева и мебели: сани для катания на льду. Рассматривается конструкция, характер росписи, в сравнении с налогами проводится научная атрибуция памятника.

The author analyzes a museum object from the collection of the State Historical Museum, Department of Wood and Furniture: a sled for ice skating. The design, the nature of the painting, and the scientific attribution of the monument are examined in comparison with taxes.

Ключевые слова: сани для катания на льду, художественные изделия из дерева, роспись по дереву, Голландия.

Keywords: ice skating sled, wooden art objects, wood painting, Holland.

В коллекции экипажей Государственного исторического музея хранятся уникальные ручные сани, использовавшиеся для катания на льду [1]. Их конструкция характерна для зимних транспортных средств и состоит из полозьев с загнутыми передними концами, шести пар невысоких копыльев, рамочно-филеночного корпуса и ручки на задней стенке кузова, с помощью которой сани толкали, и таким образом осуществлялось их движение. Пассажир (как правило, это была дама) или пассажиры (в этом случае дети — сани можно использовать как двухместные) располагались в кузове, а кавалер, стоя сзади на коньках, катил экипаж вперед. Одно из сидений саней имеет крышку для помещения внутрь металлической жаровни с раскаленными углями для обогрева пассажира (Рис. 1).

Сани отличаются богатым декором, включающим золоченую резьбу, точеные детали, полихромную роспись. Все стенки кузова украшены объемной резьбой, переходящей местами в круглую скульптуру с изображением русалки и тритона, дельфинов, морских коньков, птиц, виноградных гроздей, стилизованных цветочных гирлянд. Убранство спинки дополняют резные надписи латинскими буквами и фигурка человека. На четырех филенках кузова представлены живописные жанровые сцены. Козырек саней украшает резной герб.

Изначально этот предмет считался «русской работой 1880–1890-х годов» [2]. Однако такая атрибуция вызывала сомнения, в первую очередь, относительно места создания памятника, а затем в ходе его исследования появились вопросы и по времени изготовления, поскольку оно значительно различается у обнаруженных аналогов.

Так, были найдены еще пять идентичных экипажей, отличавшихся лишь сюжетами живописных композиций и незначительными расхождениями в отдельных элементах резного декора, что позволяет говорить о создании их в один







временной период и, очевидно, в одной мастерской. Но при несомненной схожести всех предметов, их введенные в научный оборот датировки не совпадают. В амстердамском музее Ван Лун и российском Эрмитаже сани относят к произведениям искусства XVIII века. На аукционах Кристис и британском Бонхамсе они представлены как артефакты XIX века, такой же предмет из лондонского Музея науки и вовсе не датирован [3].

Для атрибуции памятника из Исторического музея пришлось скрупулезно исследовать сам предмет и искать информацию о его аналогах. К сожалению, источник поступления саней в ГИМ, а это музей Народоведения, в силу обстоятельств его бытования в конце 1920-х годов не дал никаких документальных свидетельств о провенансе памятника.

Однако многочисленные живописные изображения и сохранившиеся артефакты позволяют с уверенностью утверждать, что подобные экипажи широко бытовали в Нидерландах. Изучение резных надписей на санях из ГИМ, которые оказались поговорками на голландском языке, в переводе звучат так: «Доверься Богу» и «Дождись своей судьбы», что также подтвердило голландское происхождение предмета.

Ручные сани для катаний на льду встречаются на полотнах нидерландских художников в XVII, XVIII и XIX века. Исследование конструкции предмета, сравнение его с подобными экипажами и живописными произведениями позволили исключить XVII век из атрибуции памятника, т. к. в это время ручные сани в большинстве своем представляли сколоченный из досок кузов, непосредственно примыкающий к скользящим деталям-полозьям.

В XVIII столетии продолжали бытовать экипажи, схожие с предыдущей эпохой, одновременно распространение получила разновидность саней для катания на льду, в которой применялась рамочно-филеночная конструкция кузова, соединявшегося с полозьями с помощью точеных копыльев.

Эти же принципы конструирования саней для катания на льду сохранились и в XIX веке, поэтому для определения датировки исследуемого предмета мы обратились к элементам его декора и, прежде всего, к помещенному на санях гербу [4] (Рис. 6). Фигура, представленная на гербовом щите под короной, изображает, по всей видимости, брюки или бриджи. В голландской геральдике подобный герб принадлежал городу Аббенбрук. Сегодня это деревня в провинции Южная Голландия в Нидерландах. Этот герб известен с 1405 года и существовал до 1980 года, поэтому уточнить датировку памятника с его помощью не представляется возможным [5]. Однако очевидно, что с Аббенбруком связан заказчик или владелец этого предмета.

Еще одним любопытным элементом декора саней в контексте их атрибуции представляется помещенная на спинке резная фигура мужчины в округлой шляпе, короткой куртке или пиджаке с отложным воротником, укороченных брюках с клапаном, тяготеющих к типичному голландскому костюму. Подобные элементы одежды зафиксированы на нидерландских литографиях и фотографиях середины — второй половины XIX века. Вместе с тем традиционный голландский мужской костюм с теми или иными его элементами существовал довольно длительное время, поэтому ставить точку в определении датировки памятника, основываясь на резном изображении, казалось преждевременно.

Следующим этапом в изучении саней стало исследование росписи на филенках кузова. Украшающие экипаж четыре живописных композиции выполнены в примитивной манере, а их сюжеты представлялись заимствованными с неких жанровых картин. Удалось определить три из них. Это полотна голландского художника XVII века Габриэля Метсю (1629–1667): на передней филенке кузова — картина «Торговка рыбой» (1662 г.) (Рис. 2), слева — «Овощной рынок в Амстердаме» (1661 г.) (Рис. 3), на задней — «Торговец птицей» (1662 г.) (Рис. 4). Живопись на боковой стенке кузова справа пока остается неизвестной (Рис. 5). Вместе с тем отдельные элементы костюма изображенных на ней персонажей схожи с предметами европейской моды XIX века.

Сравнение росписи на санях и картин Габриэля Метсю показало, что при довольно точном воспроизведении композиции цветовая гамма изображений на предмете отличается от живописных оригиналов. Габриэль Метсю уже при жизни был востребованным и успешным художником. В XVIII и XIX века он был популярнее своего знаменитого современника Яна Вермеера: один из арт-дилеров в 1800 году, например, так высказывался об этом: «Зачем покупать Вермеера, если есть Метсю» [6]. Как известно, популярность голландской живописи золотого века обусловила многочисленное ее копирование на протяжении нескольких столетий, и





Рис. 1. Сани для катания на льду. Нидерланды, Западная Фрисландия. Третья четверть XIX в. Герб голландского города Аббенбрук. Дерево, черный металл, столярная, токарная и слесарная работа, резьба, роспись, раскраска, золочение. 88 х 120 х 75 см. ГИМ-63013/ ДП-1464 Поступили в ГИМ из Музея Народоведения в 1928 г.

Рис. 2. Роспись на филенке кузова саней с картины Г. Метсю «Торговка рыбой». 1662 г.

Рис. 3. Роспись на филенке кузова саней с картины Г. Метсю «Овощной рынок в Амстердаме». 1661 г.

Рис. 4. Роспись на филенке кузова саней с картины Г. Метсю «Торговец птицей». 1662 г.

Рис. 5. Роспись на филенке кузова саней



Рис. 6. Резной герб на козырьке саней

автор саней вполне мог использовать более поздние воспроизведения картин Метсю. Сегодня известен ряд копийных работ с картины «Торговец птицей», различающиеся размерами, колоритом и датируемых временем после смерти автора. Одна из них, атрибутируемая как «Брауншвейг, около 1820 г.», имеет большее сходство, нежели подлинная картина Метсю с изображением на санях [7]. В частности, совпадают цвета сумки у девушки, берета, манжет и шейного платка у старика.

Исполнитель росписи на санях, по всей видимости, пользовался не оригинальной живописью XVII века, а ее поздним повторением. Скорее всего, это были репродукции картин Метсю, выполненные в технике цветной гравюры или литографии, такая практика широко применялась в работе экипажных мастерских повсеместно.

Обращаясь к художественному решению экипажа в целом и особенно к сюжетам и технике исполнения резного декора, можно отметить барочную стилистику в трактовке XIX века, отмеченную потерей динамики и более напоминающую формальную декорацию, что характерно для многих предметов, созданных в период ретроспективизма. В этом случае не удивляет соединение в одном памятнике и барочной резной пластики с аллегорическими фигурами, и жанровых сцен из жизни голландских обывателей, и изречений, носящих повседневный характер.

Возвращаясь к выявленным аналогам исследуемому памятнику, нужно отметить, что на всех санях этой группы помещены гербы городов в Нидерландах.

На экипаже из Исторического музея — герб города Аббенбрук, провинции Южная Голландия (Рис. 5). Герб города Хорн, провинции Северная Голландия украшает аналогичный предмет с аукциона Бонхамс. Экипаж из Эрмитажа представляет, вероятнее всего, герб города Алкмар также из Северной Голландии. Сани из музея Ван Лун имеют герб с фигурой плывущего лебедя, который более всего похож на герб города Венхейзен в Северной Голландии. Как и большинство муниципальных эмблем в Нидерландах, герб Венхейзена был утвержден указом Высшего совета дворянства в 1817 году и просуществовал до 1856 года, когда Венхейзен вошел в состав муниципалитета Херхуговард, имевший совсем другой герб [8]. Следовательно, сани из музея Ван Лун могли быть изготовлены в промежутке между 1817 и 1856 годами, очевидно, ближе к середине XIX столетия, когда в европейском искусстве ретроспективизм получает наиболее широкое распространение. И этим временем определяется нижняя граница датировки остальных пяти саней.

В музее карет города Мейдстона в Великобритании хранится голландская детская коляска, выполненная около 1870 года [9]. Роспись на одной из стенок ее кузова воспроизводит картину Г. Метсю «Овощной рынок» и по манере исполнения схожа с изображением на исследуемом предмете. Вместе с тем эта композиция на коляске значительно переработана мастером, вероятно, из-за необходимости вписать ее в границы вытянутой боковой филенки. В росписи на колесном экипаже также представлены сюжеты близкие живописным композициям, украшающим еще одни сани из группы аналогов. Этот факт позволяет говорить о том, что коляска и все рассмотренные сани принадлежат, по всей видимости, работе одной или нескольких мастерских одного региона, выпускавшей свою продукцию на протяжении как минимум нескольких десятилетий второй половины XIX века.

В последней трети XIX столетия сани для катания на льду, судя по изобразительным материалам, имели более упрощенный декор. Об этом свидетельствуют живописные произведения того времени, запечатлевшие подобные предметы. Так, на картинах Кристофера Бисхопа, Хендрика Кеммерера, Лауры Альма-Тадема представлены экипажи без живописной росписи на корпусе, а их резное убранство исключительно орнаментальное [10].

Муниципальные гербы, помещенные на исследуемых санях и их аналогах, преимущественно принадлежат городам Западной Фрисландии, расположенной на территории провинции Северная Голландия в Нидерландах. Города этого региона были довольно богаты из-за обширной торговой деятельности Голландской Ост-Индской компании и развитого рыболовства. В Западной Фрисландии, по-видимому, работала одна или несколько мастерских по изготовлению саней такого типа. Это могли быть как специализированные заведения, так и широко распространенные в то время мастерские по производству резного убранства кораблей и домовых вывесок.

Очевидно, что рассмотренные сани для катания на льду заказывались для жителей или поставлялись на рынки тех городов, чьи гербы помещены на санях. Владельцы же этих экипажей относились к тому слою населения, представители которого не обладали личными геральдическими знаками. Вероятнее всего, это зажиточные торговцы и ремесленники, имевшие возможность приобрести столь богато украшенные и далеко не дешевые предметы.

Таким образом, есть все основания считать, что исследуемые сани выполнены в Нидерландах в регионе Западная Фрисландия в третьей четверти XIX века для жителя голландского города Аббенбрук.

В Нидерландах изучаемые сани получили свое название «toogslede» — дословно «толкательные сани», т. е. такие, которые перемещались путем толкания их за ручку, размещенную в задней части экипажа. На западно-фризском диалекте выражение «выходить на прогулку с toogslede» обозначается специальным глаголом «тоген», что говорит о широком распространении таких катаний. На этих роскошных санях голландцы скользили по многочисленным каналам и водным путям городов.

В Россию представленные сани могли быть привезены как модный аксессуар зимних развлечений, тем более что и в нашей стране катания на льду на коньках и санях были весьма популярны.

Сани для катания на льду были широко распространены в Нидерландах, они неоднократно становились объектами национального искусства. В настоящее время известны такие предметы, выполненные, например, в центре народной живописи по дереву в городе Хинделупен. Этот традиционный стиль росписи применялся при украшении интерьеров домов, мебели и предметов быта, практикуется он и сегодня как национальный художественный промысел.

Примечания:

1. Сани для катаний на льду. Собрание Исторического музея. ГИМ-63013/ Д II-1464.

2. Инвентарная книга отдела дерева и мебели ГИМ, шифр Д II.

3. Аукцион Кристис. Опубликовано: https://www.christies.com/lot/lot-a-dutch-painted-and-parcel-gilt-duwslee-19th-5027391; Аукцион Бонхамс. Опубликовано: https://www.bonhams.com/auction/22925/lot/1270/a-continental-paint-decorated-oak-childs-sleigh-fourth-quarter-19th-century/; Музей Ван Лун. Амстердам. Опубликовано: https://www.museumvanloon.nl/media/3_a_1_a_8/P8310052_copy.jpg; Государственный Эрмитаж. Санкт-Петербург. Инвентарный № ЭК-20; Музей науки. Лондон. Инвентарный № 1943-87.

4. Определить данный герб помог эксперт Геральдической комиссии Московской области М.М. Пашков.

5. Опубликовано: https://www.heraldry-wiki.com/wiki/Abbenbroek. Обращение 24.07.2022.

6. Маслов В. Габриэль Метсю. Опубликовано: https://artchive.ru/gabrielmetsu. Обращение 29.06.2022.

7. Метсю Габриэль. Торговец птицей. Опубликовано: https://veryimportantlot.com/ru/lot/view/metsyu-gabriel-posle-veroyatno-v-1820-godu-bra-163944. Обращение 29.06.2022.

8. Опубликовано: https://www.heraldry-wiki.com/heraldrywiki/index.php?title=Veenhuizen. Обращение 29.06.2022.

9. Музей карет в Мейдстоне. Инв. № MNEMC 1996/177. Опубликовано: https://www.thecarriagefoundation.org.uk/item/childrens-carriage-dutch. Обращение 15.11.2025

10. Бисхоп Кристофер. Затачивание коньков во Фрисландии. Нидерланды. 1870-е гг.; Кеммерер Фредерик Хендрик. Приглашение на прогулку. Нидерланды. 1870-е гг.; Альма-Тадема Лаура. Зима. Нидерланды. 1881 г.

З.В. МИХАЙЛОВА
Старший научный сотрудник
Отдела дерева и мебели
Исторического музея

Z.V. MIKHAILOVA
Senior Researcher at the Department of Wood and Furniture of the Historical Museum

К ВОПРОСУ О СОБИРАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Е.В. БАРСОВА. БРАЧНЫЕ ВЕНЦЫ ИЗ СОБРАНИЯ ГИМ

ON THE ISSUE OF E.V. BARSOV'S COLLECTING ACTIVITIES. WEDDING CROWNS FROM THE GYM COLLECTION

В статье рассматривается музейный объект из собрания отдела дерева и мебели Государственного исторического музея. Автор проводит описание, анализ и атрибуцию памятника, выявляя уникальность памятника.

The article examines a museum object from the collection of the Department of Wood and Furniture at the State Historical Museum. The author provides a description, analysis, and attribution of the monument, highlighting its uniqueness.

Ключевые слова: брачные венцы, Государственный исторический музей, русский венчальный обряд.

Keywords: wedding crowns, State Historical Museum, Russian wedding ceremony.

toys, clay toy, folk art, master, interaction, acquisition, collection.

«...чтобы можно было видеть каждому, где мы были, как шли, и куда пришли, как и куда идем.»
Е.В. Барсов

Собрание «Церковного искусства» Отдела дерева и мебели Исторического музея недаром считается одним из лучших в нашей стране и насчитывает более 2,5 тысяч предметов. Оно уникально по своему характеру и весьма разнообразно по составу памятников, как по их назначению в богослужебном процессе, так и по месту происхождения. Фонд интересен с точки зрения временных рамок — с XIII по XX век и представляет земли Западной Европы, Палестины и практически всех регионов России. Значимое место здесь занимает коллекция деревянных брачных венцов, насчитывающая 63 предмета и являющаяся крупнейшей в России. В нее входят разнообразные по времени создания, форме, декору, конструкции, материалу, месту изготовления и художественным достоинствам атрибуты русского венчального обряда XVII–XIX веков.

Анализируя историю формирования и тенденции развития собрания деревянных церковных памятников Исторического музея, осознаешь, какой колоссальный труд, знания и любовь наши предшественники вложили в эту работу. Отдавая дань уважения специалистам, положившим начало этого удивительного комплекса артефактов, хочется упомянуть людей причастных к их собирательству.

Так в 1922–1923 годы в Исторический музей поступила часть собрания Государственного Румянцевского музея. 8 апреля 1921 года на 14-м заседании Коллегии по делам музеев Наркомпроса была учреждена ликвидационная комиссия Отдела древностей под председательством Н.Д. Протасова. В ее состав входили: хранитель Оружейной палаты Б.К. Трутовский, хранитель Исторического музея В.А. Городцов, заведующий Институтом классического Востока — В.М. Викентьев, научный сотрудник Главмузея по русским церковным древностям Н.Н. Померанцев и научный сотрудник Отдела древностей Румянцевского музея Л.И. Свионтковская-Воронова. Комиссия работала с 1921 по 1922 год. Ее задача заключалась «в подготовке Отдела древностей к передаче в виде систематически разработанных коллекций» [1] в другие музеи. Необходимо упомянуть тот факт, что самым сложным в работе комиссии было недостаточное количество транспорта для перевозки экспонатов. «Это принял на свой счет Исторический музей, предоставляющий подводу, когда она освобождалась от текущей работы по Музею» [2]. Заинтересованность руководства Исторического музея в приумножении коллекции и, как следствие, четкая организационная работа позволили в кратчайшие сроки пополнить собрание музея уникальными памятниками, в том числе экспонатами из Отдела русских древностей, которые обогатили коллекцию брачных венцов 11 новыми артефактами.

Среди них особый интерес представляет пара брачных венцов, подаренных Отделу древностей Румянцевского музея Елпидифором Васильевичем Барсовым (1839–1917).

Личность этого замечательного ученого неоднократно оказывалась в центре внимания исследователей. Его имя упоминается в различных изданиях. А в альбоме М.И. Семеновского была опубликована достаточно подробно автобиография, написанная Е.В. Барсовым в 1885 году [3]. Напомним основные вехи его жизни.

Родился Елпидифор Васильевич в 1836 году в селе Андога Череповецкого уезда Новгородской губернии в семье сельского священника. Закончив духовное училище в Устюжне, затем Новгородскую духовную семинарию и позднее Санкт-Петербургскую духовную академию, в 1861 году поступил на должность преподавателя в Олонецкую духовную семинарию в Петрозаводске. В 1870 году Е.В. Барсов был приглашен в Московский публичный и Румянцевский музей, где проработал до 1887 года. Начиная с 60-х годов Барсовым было написано около 120 различных научных трудов. Круг его научных интересов был чрезвычайно широк: древнерусская письменность, история, археология, этнография, литература, археография. Он был избран членом различных ученых обществ — Московского археологического, Любителей Российской словесности, Любителей Естествознания и Этнографии, Любителей духовного просвещения, Древнерусского искусства при Московском Публичном и Румянцевском музее. С 1881 года на протяжении пяти лет он секретарь и редактор Императорского Московского общества Истории и Древностей Российских. Его научный авторитет исследователя, публикатора, редактора непререкаем. Однако существует и другая сторона деятельности маститого ученого, а именно страсть к собирательству.

В небольшой квартире Барсова в Москве на Патриарших прудах с трудом можно было найти незанятое различными памятниками старины пространство: «...прихожая, заваленная связками рукописей чуть не до потолка», «...столовая... сплошь завалена пачками и кипами перевязанных бумаг. По стенам — полки, набитые книгами, то огромными, то крошечными, в древних кожаных переплетах», в спальне «висели от пола до потолка древние иконы», «...в следующей большой комнате можно было рассмотреть такие же иконы, сплошь завесившие стены, уложенные на полу книги и связки рукописей» [4].

К концу 1880-х годов Барсов становится счастливым обладателем дома на Шаболовке, под номером 9, прежде принадлежавшего купцу М.И. Пузакову. Произошло это так. Известный московский издатель Н.И. Пастухов пригласил своего приятеля и сотрудника Елпидифора Васильевича прокатиться по Москве. Приехав на Шаболовку, они остановились напротив небольшого двухэтажного деревянного дома. На вывеске у ворот сада обнаружилась надпись: «Дом действительного статского советника Елпидифора Васильевича Барсова». Ученый возмутился, подумав, что это плохая шутка. Но Пастухов успокоил его, вручив купчую на имя Барсова.

Гиляровский так описывает этот новый дом: «Внизу две комнаты были заняты разным громоздким драгоценным старьем северной старины: деревянные фигуры святых, вырезанные из цельного дерева, половинки церковных резных дверей иконостасов и различные посохи, между которыми отличался посох с финифтевой ручкой, украшенной надписью вязью... Древних икон еще больше прибавилось: ими завешаны обе комнаты <...> деревянные колодки, в которые монастырских узников заклепывали, и куски иконостасов и царских врат удивительной резной работы... А рядом — настоящие и с глубокого севера, и из мордовских лесов большие идолы, вырубленные также из целого векового пня дерева <...>. На стенке разное оружие, отысканное Барсовым на чердаках и в подвалах монастырей: копья, ружья, медная пушечка, и из раскопок в старой Рязани — стрелы, ерихонки железные, кольчуги <...> железные вериги в пуд весом. Их носил юродивый Фомушка, который проклял за душегубство Ивана Грозного, когда он зверствовал в Вологде», а также «Книги, рукописи... маски разных времен, рисунки, лепка, оружие и доспехи, а в шкафу костюмы» [5].

По описаниям В.А. Гиляровского можно судить, насколько разнообразен и обилен материал, который удалось собрать Е.В. Барсову. При этом нельзя не упомянуть о такой черте Елпидифора Васильевича, как желание делиться с обществом не только своими знаниями, но и своими богатствами. Один из современных исследователей его деятельности отмечает: «Он с удовольствием делился ими [богатствами], когда был уверен, что они послужат просвещению людей, воспитанию любви и уважения к знанию, интереса к изучению прошлого» [6]. В фондах ОПИ ГИМ хранится черновой текст рукописи Е.В. Барсова под названием «О необходимости законодательных мер к сохранению памятников старины», где исследователь на 17 листах подробно и убедительно доказывает необходимость сохранения и изучения различных









памятников русской истории, что это «...есть долг... не только нравственный, но и патриотический» [7]. Истолковывая миссию ученых и различных обществ в собирательской и научной деятельности, он пишет: «...очищая совесть народа, просвещая его нравственное сознание, помогать его памяти и научить его сознательно относиться, по крайней мере, к своей ближайшей облачной истории» [8].

Итак, возвращаясь к вышеупомянутым венцам, мы находим их в Каталоге отделения древностей Московского Публичного и Румянцевского музея под номером 2158: «Пара деревянных брачных венцов, с городками вверху, с куполом посредине. На одном венце изображено: св. Троица, Иоанн Богослов, Николай Чудотворец и по сторонам креста: царь Давид и царица Елена. На другом венце: Благовещение, Богоматерь в беседе с Иосифом, архангел в поклонении Казанской Богородице. XVII век. От Е.В. Барсова» [9]. В инвентарную книгу Отдела дерева и мебели венчальные уборы были записаны под номерами ГИМ 54722/104-105 ДV1580-1581 и определены XVIII веком (Рис. 1, 7).

Представленные парные брачные венцы выполнены из дерева, покрыты паволокой и левкасом, а затем расписаны темперными красками, т. е. технологически схожи с традиционной русской иконой. В основе формы лежит широкий обруч, украшенный по верхнему ребру городками и главками с крестами. Особенностью венцов является их необычная иконографическая программа и способ нанесения изображений, не ограниченный клеймами, а заполняющий все пространство поля крупными фигурами. На мужском венце изображена Троица Ветхозаветная с Авраамом и Саррой (Рис. 3, 4, 6), слева расположен образ ап. Иоанна Богослова, справа — свт. Николая чудотворца (Рис. 5). На тыльной стороне представлен царь Давид и св. равноап. царица Елена у креста. Композиционно этот венец лишь в общих чертах соответствует канону. Традиционный для брачных уборов деисус здесь заменен на более сложный вариант, где в центре оказывается «Гостеприимство Авраама» с поклоняющимися ему ап. Иоанном и свт. Николаем. Стоит отметить так же необычность композиции, где у креста соединены образы царя Давида и царицы Елены (Рис. 2). Тогда как в принятой иконографии этот сюжет обычно включают изображения свв. равноапп. царя Константина и царицы Елены.

Композиция на женском венце так же уникальна — в центре вместо традиционного «Знамения» помещена Богоматерь «Казанская», слева — Богоматерь в беседе с Иосифом Обручником (Рис. 8), справа архангел Гавриил и сюжет «Благовещение» (Рис. 9), т. е. здесь архангел представлен дважды, как отдельная фигура и как участник сцены «Благовещение».

Выбор святых, представленных на брачных венцах, не случаен и имеет глубокое символическое значение. Дешифровать полностью духовную программу, заложенную в этих сакральных предметах, достаточно сложно, а отдельно от контекста храмового действа практически невозможно. Вероятно, Троица Ветхозаветная с Авраамом и Саррой отражают постулат божественного благословения чадородия, а образы царя Давида и царицы Елены усиливают мысль о царском достоинстве брачного союза. Богородица и Иосиф напоминают нам о единстве мужчины и женщины в браке, «Благовещение» и Богоматерь «Казанская» уподобляют венчальные уборы венцам мученическим — венцам царствия Божия. Так в чине венчания, при снятии венцов, священник произносит молитву со словами: «... восприими венцы их в Царствии Твоем, нескверны, и непорочны, и ненаветны соблюдаяй, во веки веков».

При изучении брачных венцов, как и многих других произведений искусства, возникает проблема их аутентичности. Участвуя во многих свадебных церемониях, сопровождающихся молитвенным действием, венец превращается в святыню и его сбережение является необходимым в контексте мироздания. Поэтому на протяжении «служения» брачные венцы поновлялись достаточно часто. Зачастую это происходило не всегда профессионально. Не задумываясь о сохранении авторской росписи, ее удаляли иногда частично, а иногда и целиком. В результате на большинстве венцов мы наблюдаем поздние записи, что не позволяет установить точную датировку по стилистическим особенностям живописных изображений и надписей, сопровождающих их. Определение времени создания по форме также является непродуктивным. Наиболее ранняя, основополагающая форма обруча сохраняется в консервативной северной среде вплоть до конца XIX века. Однако проведение реставрационных работ порой позволяет делать нам верные выводы. Так получилось и с представленными венцами. После работы и более пристального изучения этих артефактов, основываясь на стилистических особенностях живописных изображений и палеографическом анализе, удалось уточнить датировку и сузить ее до первой половиной XVIII века.





1. Венец мужской. Россия, первая половина XVIII в.
Дерево, паволока, левкас, тем пера; резьба, столярная работа, роспись. Высота - 21,5 см. Поступление6 в 1923 г., из Румянцевского музея. ГИМ 54722/104 Д-V-1580
2. Фрагмент
3. Фрагмент
4. Фрагмент
5. Фрагмент
6. Фрагмент

В заключение хотелось бы отметить, что присутствие представленных венцов в коллекции такого тонкого знатока, опытного собирателя и глубокого исследователя, каким был Е.В. Барсов, еще раз подчеркивает его квалификацию. Ведь брачные венцы ни тогда, ни сейчас не были предметом типичной собирательской типологии.

Примечания:

1. Отчет Государственного Румянцевского музея за 1916-1922 годы. - М., б. г. - С. 7.

2. Там же. С. 284.

3. Знакомые // Альбом М.И. Семеновского. - СПб., 1888. - С. 59, 84, 235.

4. Гиляровский В.А. Москва и москвичи. - М., 1959. - С. 322-323.

5. Там же. С. 329-330.

6. Яновский А.Д. Е.В. Барсов – ученый и коллекционер. Череповец. Краеведческий альманах. Вып. 2. История в лицах. - Вологда, 1999. - С. 3.

7. ОПИ ГИМ. Ф. 450. Д. 55. Л. 65.

8. То же. Л. 77а.

9. Каталог Отделения древностей Московского публичного и Румянцевского музея. Том II. - М., 1905. С. 120-121.





7. Венец женский. Россия, первая половина XVIII в.
Дерево, паволока, левкас, тем пера; резьба, столярная работа, роспись. Высота - 19,7 см. Поступлениеб в 1923 г., из Румянцевского музея. ГИМ 54722/105 Д-V-1581

8. Фрагмент

9. Фрагмент

С.Л. ВЕРЕМЕЕВА
Кандидат искусствоведения, доцент кафедры Истории искусства и гуманитарных наук РГХПУ им. С.Г. Строганова

S.L. VEREMEEVA
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of History of Art and Humanities of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ОБРАЗНОЕ ЕДИНСТВО ПРЕДМЕТОВ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА В АНСАМБЛЕ РУССКОГО НАРОДНОГО ЖИЛИЩА XVIII–XIX ВВ.: ЗНАЧЕНИЕ «НАРОДНОГО ПИСЬМА» В МИРЕ КРЕСТЬЯНСКОГО ДОМА

THE FIGURATIVE UNITY OF DECORATIVE ART OBJECTS IN THE ENSEMBLE OF THE RUSSIAN FOLK DWELLING OF THE XVIII–XIX CENTURIES: THE MEANING OF «FOLK WRITING» IN THE WORLD OF THE PEASANT HOUSE

Статья посвящена изучению категории ансамбля в истории декоративного искусства. Изучая образное, стилистически-композиционное единство предметов русского народного единства XVIII–XIX вв., автор статьи обращается к вопросу о роли декоративности в создании ансамбля. Образная характеристика и развитие декоративной формы в пространстве крестьянского дома рассматривается на примере надписей, украшающих произведения народного искусства и усиливающих движение к ансамблевой цельности, красоте каждой вещи.

The article is devoted to the study of the category of ensemble in the history of decorative art. Studying the figurative, stylistic, and compositional unity of the objects of Russian folk art of the 18th and 19th centuries, the author of the article addresses the issue of the role of decorativeness in creating an ensemble. The figurative characteristics and development of the decorative form in the space of a peasant house are examined on the example of inscriptions that adorn works of folk art and enhance the movement towards ensemble integrity and the beauty of each object.

Ключевые слова: декоративное искусство, ансамбль, произведение народного искусства, художник, мастер, художественный образ, надпись-«легенда», «народное письмо».

Keywords: decorative art, ensemble, folk art, artist, master, artistic image, legend inscription, folk writing.

Образное единение предметов декоративно-прикладного искусства в доме русского крестьянина XVIII–XIX веков неслучайно. Стремление к живой красоте каждой вещи в доме, к созданию гармоничной целостности пространства жизни определялось мировоззрением человека, его отношением к окружающему миру. Это не только глубокие социальные связи, но и понимание жизни в контексте мироздания. Культура создания ансамбля в народном искусстве всегда определялась духовными представлениями человека о художественном идеале, о национальных традициях. И это проявлялось не только в архитектуре храма, но и в оформлении дома и его интерьера.

Предметное окружение человека изначально обладает нравственными, ценностными категориями, формирующими среду жизни — ансамбль XVIII–XIX веков. Произведения декоративного искусства в художественной форме выражают глубинные отношения человека с миром, хранят драгоценные моменты культурной памяти нашего народа. Предметы в доме крестьянина образуют особое единство друг с другом. Они не только обладают определённым, утилитарным предназначением, но и оказывают влияние на человека, преображая его жизненную среду эстетически. Живое композиционно-стилистическое единство предметов декоративно-прикладного

искусства в интерьере дома создаёт выразительность, своеобразную поэтику пространства, обогащённую образно-эмоциональными элементами.

Важное значение на пути воссоздания ансамбля как образной структуры приобретает категория декоративности. Декоративность — особое качество произведений декоративно-прикладного искусства, отмеченных красотой цвета, линий и форм, гармонией композиционно-пластических решений. Декоративность — органическое, целостное, глубоко содержательное свойство предметов народного искусства, ставших частью единого ансамбля дома и обладающих гармоничной структурой, как живым источником, из которого рождается художественный образ.

Орнамент выступает основой декоративной композиции. В сложившейся системе искусств важное место принадлежит искусству, основанному на слове и искусству, основанному на изображении. Слово приравнивалось нашими предками к самой жизни. Слово несло и объясняло жизнь, оно являлось для крестьянина хранителем памяти и залогом бесконечного будущего. В русской деревне всегда существовал своеобразный культ слова. Но не каждый умел говорить образно, красиво. К этому стремились, как стремятся к красоте в жизни, в труде, в быту. Это стремление к художественному совершенству, целостности всего уклада жизни отдельного человека и народа в целом проявлялось не только в сфере языка, но и в словесном и художественном творчестве. Мастер назывался художником, художник — мастером. Образность житейской повседневности сопровождала и отдых, и труд, и пространство жизни русского крестьянина. В качестве орнаментальных мотивов на изделиях декоративно-прикладного искусства XVIII–XIX веков следует выделить «народное письмо», надписи-«легенды» (1), образующие структуру, приобретающую новые качества художественной выразительности. Сохраняя свойственный каждому материалу изобразительный язык, народный художник создавал особую конкретность и выразительность образов с помощью надписей, раскрывающих смысл обобщенных изображений и дополняющих их как бы буквенным орнаментом. Надписи, говорящие об особом назначении предмета, надписи дарственные, несущие поэтическую народную мудрость. Все они подчеркивали теплоту сделанных рукой человека вещей.

Многие надписи удивительно ритмичны, обладают легкой рифмой. Народный мастер стремился красиво и лаконично выразить свою мысль, обращаясь к поэтическому творчеству народа. Сказывалась сказка в народе, рисовались кони и райские птицы, чудесные цветы на прялках. Все это будто нить одной волшебной вышивки народной жизни. И, наверное, неслучайно художник записывал слова, словно переданные ему по наследству, как песня и сказка его народа:

«СИЯ ПРЯСЛИЦА ИЗРЯДНА
ХОЗЯЮШК. ОБРЯДНА» (Рис. 1 , 2)





Рис. 1. Прялки XIX в. (?). Роспись. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С.Г. Строганова
Рис. 2. Фрагмент прялки XIX в. (?). Роспись. Композиция выезд в санях. В красной рамке золотые буквы надписи «СИЯ ПРЯСЛИЦА ИЗРЯДНА ХОЗЯЮШК. ОБРЯДНА». Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С.Г. Строганова

Подписанные произведения народного искусства ценились не только за их красоту, но и за тот глубокий смысл, который вкладывал мастер в изображение и художественный текст надписи. В этих предметах люди видели дорогие их сердцам реликвии, связанные с определенными событиями в жизни. Видимо, каждая такая вещь хранилась особо, передавалась из поколения в поколение.

Так, например, представителем хозяина на празднике являлся принадлежавший ему обрядовый ковш-скобкарь. Форма ковша, своеобразно соотнесенная с образом коня, выражала и представления о его хозяине. Возникала естественная соотнесенность художественного образа изделия и облика его владельца: в образе коня гости словно «прочитывали» образ радушного хозяина дома. И эта метафора получала дальнейшее развитие. Семантический строй художественного образа изделия обогащался новыми «красками» содержательности, благодаря тонкому включению в художественную ткань образа элементов народной поэзии:

«ГОСТИ МОИ, ПЕЙТЕ ПИВО МОЕ
БУДТЕ ВЕСЕЛЫ», — обращается хозяин застолья к своим гостям доброжелательной надписью на ковше.

Складывающийся в процессе развития композиции художественный синхронизм образного исловесного начал являлся логическим продолжением заложенных в искусстве закономерностей и отражал систему отношений художника к жизни, обладающую цельностью фольклорного мироощущения:

«СЕЙ КОВШЪ ГРИГОРЬА ЕЛЕУФЕРЬЕВА
СНА ПЛОХО В ЧЕЛОВЕЧЕ БУДИ
ПРИ СЛОВЕ СМИРЕНЪ А ПРИ ПЕЧАЛЕ МУДРЪ
НЕ ЗВАНЪ НА ПИРЪ НЕ ХОДИ
АЩЕ ПОДЕШИ В ВЫСОКОМ МЕСТЕ НЕ САДИС
ДА ПОСЛЕ НАС БЕСЧЕСТЕН НЕ ИДЕШИ
НЕ ВСЯКОЙ КОВШЪ ПЕЙ ДО ДНА
ДА НЕ БУДЕЩЪ БЕЗ УМА
А К ЧУЖИМЪ ЖЕНАМЪ В КУТЪ НЕ ХОДИ
С НИМИ НЕ БЕСЕДУЙ ДА НЕ БУДЕШИ БЕЗЧЕСТЕНЪ», — советует автор скобкаря XVIII века из собрания Государственного исторического музея.

Надпись на бытовой утвари из дерева, на орудиях труда и повседневного быта не столько являлась пожеланием, посвящением, она несла информацию о вещи, мастере, создавшем ее, напоминала о Боге словами молитвы, но и обладала свойствами символическими, благодаря которым она особо прочитывалась в общем знаковом контексте народного жилища:

«МЫ РОДИМСЯ ЧТОБЪ ЖИТЬ ПОЖИВШИ УМИРАЕМ А ЧАСУ СМЕРТНОГО НЕ ПОСТИГАЕМ» — такое размышление о себе, о жизни оставил нам неизвестный мастер деревянной табакерки 1840 года из собрания Государственного исторического музея.







Рис. 3. Ковш расписной. Дерево. XIX в. По борту следы надписи: «СЕИКОВШЪ ГоМАС МАКАРЪ ТГЕ АНОСЪ ДАРЫЛО УТЯРАИТ...» Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С.Г. Строганова
Рис. 4. Братина с растительным орнаментом и сценами охоты. Россия. Москва. Фабрика Н. Шебанова. 1880-е гг. Клеймо на обороте: двуглавый орел и буквы «Н.Ш.». Медь, литье, чеканка, гравировка, серебрение. Надпись: «БРАТИНА ДОБРА ГО ЧЕЛОВЬКА». Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С.Г. Строганова
Рис. 5. Братина с растительным орнаментом. Россия. XIX в. Медь, выколотка, чеканка, гравировка. Надпись: «БРАТИНА ДОБРА УЛОВКА». Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С.Г. Строганова

«БРАТИНА ДОБРАГО ЧЕЛОВЕКА» (Рис. 4)

«БРАТИНА ДОБРА УЛОВКА» (Рис. 5). Эти надписи, словно «народное письмо» обращены к нам сегодня в Музее декоративно-прикладного и промышленного искусства РГХПУ им. С.Г. Строганова.

Использование художественных приемов каллиграфии в изобразительных целях способствует созданию нового содержательного уровня в семантике художественного образа произведений народного искусства. Изобразительность эпиграфического узора составляет специфику бытовой посуды из металла, поддужных колокольчиков. Надписи на произведениях русского декоративно-прикладного искусства XVIII–XIX веков не только вносят дополнительные оттенки значений в художественную структуру, но и обладают эмоционально ассоциативной выразительностью шрифта, выступающего в качестве орнаментальной формы. Выделением поверхности предмета элементами каллиграфии народный мастер создает особый узорный акцент в художественной ткани изделия. Впечатление декоративности усиливается и характером шрифта, индивидуальным в каждой надписи.

Методы выделения поверхности изделий из дерева, керамики и металла для шрифта различны в каждом виде народного искусства, так и в каждом конкретном предмете отдельного вида народного творчества. Так, при изучении характера надписей на ковшах, братинах, «тарелях», стопах из дерева и металла отмечалось расположение надписей в виде фризообразных поясов шрифта. На отдельных предметах: прялках, пряниках, блюдах наблюдалось выделение границ поверхности изделий. Выявлено сочетание вариантов расположения шрифтовых композиций. В частности, выделение центра поверхности оригинальным клеймом — медальоном и «обрамление» границ поверхности в пряниках и на блюдах.

Шрифт, образующий композицию надписи произведения народного искусства, характеризуется некоторой архитектоникой при создании художественного образа предмета. Форма, пропорции, цвет, ритм — всё проявляется в организации надписи, «таящей» эмоционально-выразительные возможности преображения изделия народного мастера. Надписи не только вызывают определенные ассоциации, они гармонично согласуются с формой, назначением вещи и ее конструктивным решением. Обладая особым цветовым и пластическим обликом, надпись на изделии вступает в определенные отношения со всеми компонентами художественной структуры, образуя цепь контактного совпадения выразительных элементов на фольклорной основе.

Каждая надпись глубоко индивидуальна. Композиционно-ритмическое объединение букв в слове и слов в строке несет свой ритм и «рисунок». Художественной выразительности надписи способствует использование цвета, а также размер надписи по отношению к общей поверхности вещи, начертание букв. «Гармоничное сопровождение» в форме надписи существующего ритмического строя художественного образа произведений народного искусства возникает в результате «синхронных» взаимоотношений словесного и образного начал. Но естественные возможности гармонизации заложены и в самой художественной структуре. Важнейшую роль при этом играют художественные решения и творческая фантазия художника.

Выступая особым знаком памяти жизни народа, непосредственно участвуя в передаче духовного опыта, надпись на произведениях декоративно-прикладного искусства XVIII–XIX веков способствовала созданию, так называемого, «интонационного поля» художественного образа изделия. Всегда за моментом включения слова в художественную ткань произведения конкретнее становилась сопричастность вещи человеку, по-новому открывался образ ее создателя — народного художника.

Добрые пожелания художников русского декоративно-прикладного искусства едины по сути, как един мир и мир крестьянского дома — это обращение человека к человеку, это диалог, которому нет конца и сегодня. Это особое выражение души народа, для которого рациональное и поэтическое едины.

Примечание:

1. Лат. legenda – то, что должно быть прочитано. Словарь иностранных слов. - М.: Русский язык, 1979. - С. 280.

Список литературы:

1. Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. – Л.: Наука, 1983.

2. Белов В.И. Лад. Очерки о народной эстетике. - М.: Молодая гвардия, 1989.

3. Василенко В.М. Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII-XX вв. - М.: Изд-во МГУ, 1960.

4. Власов В.Г. Иллюстрированный художественный словарь. - СПб.: АО «ИКАР», 1993.

5. Лихачев Д.С. Принцип ансамбля в древнерусской эстетике // Культура Древней Руси. - М., 1966.

6. Некрасова М.А. Народное искусство России: Народное творчество как мир целостности. - М.: Советская Россия, 1983.

7. Некрасова М.А. Искусство ансамбля. Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда. - М.: Изобразительное искусство, 1988.

8. Николаева Т.В. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV – первой четверти XVI в. Археология СССР. Свод археологических источников. Выпуск Е1-49. - М.: Наука, 1971.

9. Орлов А.С. Библиография русских надписей XI-XV веков. - М.-Л., 1952.

11. Рыбаков Б.А. Русские датированные надписи XI-XIV веков. Свод археологических источников. Выпуск Е1-44. - М.: Наука, 1964.

12. Словарь иностранных слов. - М.: Русский язык, 1979.

13. Федорова Е.Б. Латинская эпиграфика. - М.: МГУ, 1969.

Н. Н. ГОНЧАРОВА

Кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Отдела дерева и мебели, ГИМ

Н. Н. ГОНЧАРОВА

Candidate of Historical Sciences, Senior Researcher of the Department of Wood and Furniture, State Historical Museum

НАДПИСИ НА ПРЕДМЕТАХ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА ОТ XVII ВЕКА ДО НАШИХ ДНЕЙ

INSCRIPTIONS ON OBJECTS OF DECORATIVE AND APPLIED ART FROM THE 17TH CENTURY TO THE PRESENT DAY

Автор анализирует произведения декоративно-прикладного искусства из собрания Отдела мебели и дерева Государственного исторического музея, имеющие надписи, раскрывает смысл, символику и историко-культурный контекст надписей.

The author analyzes works of decorative and applied art from the collection of the Furniture and Wood Department of the State Historical Museum that contain inscriptions, revealing the meaning, symbolism, and historical and cultural context of these inscriptions.

Ключевые слова: русское декоративно-прикладное искусство, надписи на предметах, деревянная посуда.

Keywords: Russian decorative and applied art, inscriptions on objects, wooden tableware.

В России, стране лесов, широко бытовали различные формы деревянной посуды. Коллекция ГИМ включает в себя более полутора тысяч памятников, причем не менее половины из них составляет праздничная посуда для напитков — ковши, братины и ендовы, игравшие важную роль на праздничном столе. Многие памятники имеют надписи различного содержания. Они располагаются, как правило, в виде узорной каймы по верхнему краю чаши сосудов и составляют часть их декоративного убранства. В редких случаях дата или инициалы ставились на рукояти или днище изделия. Надписи не равнозначны. Некоторые из них — владельческие, в которых сообщается время и место создания предмета или имя его собственника, в других давались разнообразные советы и пожелания, правила застольного этикета и т. д.

Русское декоративно-прикладное искусство анонимно. В то же время это коллективное творчество, в котором важную роль играла преемственность — навыки и мастерство передавались из рук в руки. Мы обратимся к традиции украшения предметов народного искусства надписями, а именно к праздничной посуде для напитков. Видимо, важное обрядовое значение этих предметов обусловило и особые формы декора, включающие в себя и тексты. Ранее этот материал редко использовался и представляет большой интерес.

Рамки данной работы не позволяют представить весь контент ввиду его объема и разнообразия. В связи с этим ограничимся надписями на праздничной посуде для напитков XVII–XIX веков бытовавшей в северных губерниях России.

Значительное влияние на культуру и хозяйственные интересы крестьян Русского Севера оказывало множество расположенных здесь скитов, пустыней и монастырей. Не случайно северные крестьяне были более грамотны, чем сельское население других губерний. В то же время хотелось бы отметить определенный бытовой консерватизм сельских жителей этого региона, их склонность к строгому соблюдению «древлеотеческих» обычаев. Все

это сделало Русский Север естественным хранилищем многовековых народных традиций, глубоко связанных с древнейшими культурными пластами.

В коллекции русской деревянной посуды ГИМ имеется комплекс предметов, связанных с приготовлением мирского пива для празднования канунов или братчин. Впервые древнерусские братчины упоминаются в Ипатьевской летописи в 1150 году [1]. Время изменило их характер под воздействием христианской обрядности. Братчина, канун, Никольщина, Михайловщина — разные названия одного и того же общественного праздника. Интересно, что эта двойственность нашла свое отражение как в былинах, так и в надписях на северных ковшах. В былине говорится:

«...То мужички новгородские сходились
На братчину Никольщину,
Начинают пить канун пива ячныя...» [2]

Слова «канун», «братчина», «Никольщина» соединены в определении одного и того же явления. В надписи на скобкаре читаем: «...сия братына сроблена для пития канунов...» [3]. Ковш в данном случае называется братиной — древнейшим сосудом для напитков, подаваемым по кругу на братских пирах.

Братчинный пир, освященный временем, занимал важное место в общественной жизни, что нашло отражение в уставных и частью жалованных грамотах XIV–XVI веков. В этих документах защищаются определенные права братчин. В Уставной Белозерской грамоте 1488 года Великий князь жалует своих людей белозерцев и защищает их от незваных гостей на братчинах. «Се тиуном и наместничьим людем на пир и на братчину незваным не ходити, а кто приидет к ним на пир и на братчину незван, и они того вышлют вон безпенно» [4]. Интересно, что древнее правило не ходить на братчину незваным, нашло отражение и в надписях на ковшах. Так, на ковше XVII века читаем: «...не зван на пир не ходи...» [5]. Подобные предупреждения встречаются во многих надписях.

Братчина наделялись определенными правами. Одно из важнейших — разрешение на приготовление пива. Исключение составляли такие крупные праздники, как Пасха, Масленица, Николин день, семейные праздники (свадьба, родины и т. п.). Кроме этого, разрешение на изготовление пива и медов относилось также и к братчинам-канунам: «...а которым людем случится к празднику канун сварити... тем людям ослобожают питья варити и пити дни на три или на четыре, или на пять», — жалует царь в Уставной Важской грамоте 1552 года [6].

Посуду для застолья приносили участники пира. Об этом говорят и надписи на ковшах: «Сеи скопка Максима Трофимова сына Помылевых. Пить из него на здравие и на веселие» [7], или надпись на ковше 1644 года «Сей сосуд Федора дар...дова, пить из него пиво с гостями» [8], или «Ковш Ивана Михайлова сна Белова по прозванью Бабина деревни Кохмова приносит с пивом и челом бьет гостем с великой радостью» [9]. Владельческие надписи сообщают лишь имя владельца и дату изготовления сосуда: «Сей скопкарь Матфея Савиновича Спирина 1823 г.» [10], или «Лета 1612 (буквенная дата) году матра в семьна дсять ковшъ Емельяна Григорьева сна Романова... зделан ковшъ Ивана Панъра...», а иногда просто: «Адриона Кузнецова Скопкаръ», или «Сей ковш доброго человека» [11].

Но чаще встречаются надписи о передаче таких ковшей «навечно» в часовню или в церковь. «Скопкарь церковнои святого Прокопия положил Моисей Иванов сын Крехалов, а быть ем вечно в церкви пить из не кануна здравие» [12], или «Чаша Богословского монастыря положил ее в монастырь архангелогородского полку солдат Никифор Антипиев 1743 году марта 13 день» [13], «Сия братина писана иеромонахом Покровского монастыря Иоанна Щедрина дар» [14] или «Сей скопкарь ильинского прихода что на глубоком крестьянина деревни Меренских Амвросия Максимова» [15].

Надпись на братине подтверждает широко известный факт, что именно монастыри занимались выделкой и росписью деревянной посуды, и она использовалась не только как церковный вклад, но и просто дарилась в связи с какими-либо событиями.

Обычай вклада сосудов на Руси очень древний. Упоминание о нем встречается еще в XII веке. В новгородской летописи 1163 года читаем: «калицы... собору святые Софеи даша копкарь во веки им кормление», т. е. в вечное пользование [16]. Иногда такие ковши заказывали и сами священники для общественной трапезы. Одна из надписей сообщает, что «сей скопкарь доброго человека попа Никиты Лазарева церкви Димитрия Чудотвор град Вологды лета 1737 г. (буквенная дата)» [17].

Порой тексты выступают как независимое наставление. Например, надпись на скобкаре второй половины XVII века. Форма изложения назидательная, характеризующая философию и мораль русского человека того времени: «Сей ковш Григория Елеуверьева сына Плохово. Человече буде при славе смирен, а при печале мудр, не зван на пир не ходи аще поидеш в высоком месте не садись, да послед нас бесчестен не идешь. Не всякой ковш пей до дна, не будешь без ума, а к чужим женам в кут не ходи, с ними не беседуй, да не будешь бесчестен» [18]. Владелец ковша, Григорий Плохово, был сыном подьячего. Ковш мог быть подарен Елеуферием Плохово своему сыну Григорию, отчего так поучительно, так назидательно и звучит этот текст. Он давно привлекал специалистов самых разных дисциплин. Первоисточником текста можно считать либо притчи царя Соломона, входящие в ветхий завет, либо сборник «Пчела», составление которого приписывается Антонию Мелиссе (XI–XII вв.) [19]. Прямых аналогий нет, но в качестве образца — следующие сентенции: «Блажен человек, который снискал мудрость, и человек, который приобрел разум...» или: «Придет гордость, придет и посрамление, но со смиренными — мудрость», — из притчей царя Соломона. Количество слов в надписи зависело не только от возможностей владельца, но и от величины ковша.

На одном из больших скобкарей расположено пространное повествование с большим количеством поговорок и прибауток: «Сказал князь Владимир русским есть веселие пити, не можем без того быти. Эта братынька мужику не велика пей до дна. Кушайте, пейте, на донышке не оставляйте, а кто оставит, тому снова налить, а не станет пить — с головы облить. Сия братына сроблена для часовни деревни Осиновки Нижне-Тоемской волости сего 1801 году при ктиторе Дименти Басином по прозванию Мотылеву для пития канунов» [20].

В надписи наблюдается сила праотеческих заветов, которые бережно хранило крестьянство. Даже в начале XIX века ковш определяется как братина — ритуальный сосуд для братских пиров. В надписи передано и народное лукавство (о большом скобкаре — «братынька не велика»), и знание отечественной истории (начало надписи лишь слегка перефразирует «Повесть временных лет»), и характерный консерватизм северного крестьянина к традиционному обряду (скобкарь в качестве братины).

В XIX веке надписи на посуде, следуя праотеческим заветам, кроме владельческих, включают в себя добрые пожелания, шутки и советы: «Сей бурак Матфея Смиренникова хорошенькой», «Сей бурачекъ умеренной для вливания кваску с перышкомъ испить для веселья с гостями...», «Сия чаша немалая русскаго дерева работы деревенскихъ людей просимъ кушать деревенскаго кваску сперышкомъ заблагодарность. Неси. Не плещи» [21]. Посуда с надписями ценилась очень высоко, а надписи в свою очередь играли роль своеобразного декора.

Традиционный способ украшения деревянной посуды и его составляющая — надписи, органично, через многие поколения, перешли на изделия современных художественных промыслов. Так на хохломском блюде читаем: «Прошу за стол сесть и кушать что в этой чаше есть. Веселов С. П. 1977 г.» [22].

Хохлома, Мезень, Городец, Полховский Майдан и многие другие центры сохранили эту многовековую традицию и стали восприниматься в наше время как символ русской национальной посуды.

Примечания:

1. Зеленин Д. К. Древнерусская братчина как обрядовый праздник сбора урожая / Сб. статей АН СССР. - Л., 1928. -С. 130-136.

2. Просвиркина С. К. Русская деревянная посуда. - М.: Культ-просветиздат, 1955. - С. 44.

3. Скобкарь. Вологодская губ. Нижне-Тоемская вол. 1801. ГИМ 42486/ДIII-3941

4. № 123. Акты, собранные Археографическою экспедициею Императовской Академией наук. - СПб., 1836. Т. 1. - С. 93. № 123.

5. Ковш. Конец XVII - начало XVIII в. ГИМ 15974щ/ДIII-3940

6. Акты, собранные Археографическою экспедициею... С. 231.

7. Скобкарь. ГИМ 15917щ/ДIII-1853

8. Скобкарь. ГИМ 58577/ДIII-3624

9. Ковш. XVIII в. Архангельская губ. ГИМ 15950щ/ДIII-3782

10. Скобкарь. 1823 г. ГИМ 37773/ДIII-3833

11. Ковш. ГИМ 42741/ДIII-3780; Скобкарь. Нач. XIX в. ГИМ 2441щ/ДIII-3829; Скобкарь. XIX в. Архангельская губ. ГИМ 34514/ДIII-3836

12. Скобкарь. Пер. пол. XVII в. ГИМ 58576/ДIII-3084

13. Скобкарь. ГИМ 43056/ДIII-3942

14. Братина. Сер. XVIII в. ГИМ 2344щ/ДIII-3943

15. Скобкарь. XVIII в. ГИМ 42553/ДIII-3051

16. Просвиркина С. К. Указ. соч. С. 27.

17. Скобкарь. ГИМ 41708/ДIII-3069

18. Скобкарь. ГИМ 15974щ/ДIII-3940; Просвиркина С. К. Указ. соч. С. 37.

19. Гончарова Н. Н. Тексты и изображения на традиционных предметах народного искусства XVII-XIX веков / Сб. «Народное искусство» //Искусство и традиции народов России. К 85-летию Отдела народного искусства Русского музея. Вып. VI. - СПб.: ФГБУК «Русский музей», 2023. - С. 72.

20. Скобкарь. ГИМ 42486/ДIII-3941

21. Бурак. 1811 г. ГИМ 32588/ДIII-2155; Бурак. 1830-е гг. ГИМ 1817щ/ДIII-2159; Чаша. Вторая четверть XIX в. ГИМ 2443щ/ДIII-4067

22. Блюдо. 1977 г. ГИМ 104515/10/ДIII-5765

Л.М. ДЖЕБАРИ
Государственный исторический музей, научный сотрудник Отдела дерева и мебели

L.M. JEBARI
State Historical Museum, Researcher at the Department of Wood and Furniture

К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ МЕБЕЛИ ПЕТЕРБУРГСКОЙ МАСТЕРСКОЙ ГЕНРИХА ГАМБСА

ON THE ISSUE OF STUDYING THE FURNITURE OF THE ST. PETERSBURG WORKSHOP OF HEINRICH GAMBS

В статье рассматривается историография XX века, посвященная мебели Генриха Гамбса и включающая ключевые публикации, которые формировали научные представления о стиле, типологии и художественных особенностях предметов этой фирмы. Особое внимание уделяется тому, как менялся фокус внимания исследователей – от общих упоминаний в контексте эпохи в общих работах по декоративно-прикладному искусству к более детальным атрибуционным исследованиям. Показано, какие подходы к описанию мебели Г. Гамбса стали основными и какие вопросы до сих пор остаются открытыми.

This article examines the 20th-century historiography of Heinrich Gambs's furniture, including key publications that shaped scholarly understanding of the style, typology, and artistic characteristics of this firm's pieces. Particular attention is paid to how the focus of research shifted – from general references within the context of the era in general works on decorative and applied arts to more detailed attribution studies. It also highlights the dominant approaches to describing Gambs's furniture and the questions that remain open.

Ключевые слова: Генрих Гамбс, историография мебели, Санкт-Петербургские мебельные мастерские.

Keywords: Heinrich Gambs, historiography of furniture, St. Petersburg furniture workshops.

В собрании Государственного исторического музея представлено значительное количество работ мастерской Генриха Гамбса, но проблема их точной атрибуции является актуальной до сих пор. Специфика собрания ГИМа существенно отличается от коллекций императорских резиденций в Санкт-Петербурге. В Исторический музей предметы поступали из различных источников — обретение в дар от частных лиц, получение экспонатов из расформированных Государственного Музея Мебели и Бытового музея 1840-х годов, музеев-усадеб из окрестностей Москвы, через антикварный рынок и государственные организации, преимущественно в 1920–1930-е годы. Это привело к тому, что история бытования экспонатов была частично или даже полностью утрачена. Отсутствие практически на всех предметах клейм, а также архивных документов, сходство с предметами других мебельщиков этого времени — все это создает серьезные трудности в установлении авторства памятников.

Рассмотрение историографии данного вопроса позволяет проследить эволюцию подходов к атрибуции мебели, выявить основные методы и критерии, которые применялись специалистами на разных этапах, а после определить пробелы в исследовательском поле. Анализ научной литературы показывает, что несмотря на развивающийся интерес к изучению истории мебельного мастерства, а также к работам мастерской Генриха Гамбса, изучение экспонатов мастерской в собрании ГИМа началось лишь в последнем десятилетии. Работа Н.В. Углевой, изданная в 2016 году, стала первой монографией не только об этой коллекции, но и в целом о произведениях Г. Гамбса [1]. Однако многие вопросы по атрибуции остаются открытыми и требуют дальнейшего развития и уточнения.

Одним из первых, кто обратился к мебельному наследию и рассматривал его как самостоятельный объект искусства, был Г.К. Лукомский [2]. Архитектор и искусствовед по образованию, он рассматривал мебель, прежде всего, в контексте архитектурных стилей. Именно это в дальнейшем определило его методологию исследования, сконцентрировавшись главным образом на стилистической составляющей в художественном решении произведений. Он определял предметы мебели конкретными эпохами и стилями, но крайне редко указывал конкретных мастеров. Что касается продукции Гамбса, Лукомский упоминал его фирму в контексте ампирной эпохи, однако специфические признаки мастерской выделены не были. Атрибуция велась через характеристики мебели эпохи Александра I, что, конечно, не давало полной картины для верного определения работ Г. Гамбса и поиска отличий от произведений других отечественных мастерских. Отсутствие фотографий клейм и технологических особенностей стало существенным недостатком работы с точки зрения современной атрибуционной практики. Несмотря на это, работу Г.К. Лукомского можно уверенно назвать фундаментальной, так как он заложил основы типологического подхода к изучению русской мебели. Также он является первым в России историком искусства, кто рассматривал мебель, как самостоятельный объект искусства.

Следующим важным этапом в изучении мебельного искусство стал труд Д.Д. Иванова «Искусство мебели» [3] (1924 г.). Дмитрий Дмитриевич являлся заведующим Оружейной палаты. В свей книге он обратил внимание не только на стили и формы, но и на конструкцию изделий. Это позволило лучше узнать о различных мастерских практиках и подчеркнуть значимость отдельных мебельщиков для формирования русской мебельной традиции. «Кроме красоты, большое внимание обращалось в мебели того времени на механическую сторону: всякие системы выдвигания, запирания, закатывания и складывания, всевозможные потайные ящики на незаметных пружинках... В России первым мастером по этой части был тот же Гамбс» [4]. Однако информации об изделиях фирмы практически нет: в издании автор не стал систематизировать признаки мебели мастерской. Д.Д. Иванов столкнулся с фундаментальной проблемой, которая остается актуальной до сих пор — многие черты, описываемые заведующим Оружейной палаты, были общими для петербургских мастерских высокого уровня 1800–1820-х годов. Тем не менее работа Дмитрия Дмитриевича стала важным этапом изучения мебельного искусства, так как в ней описываются именно технические особенности.

Каталог Государственного музея мебели [5], выпущенный в 1925 году, — это один из первых опубликованных источников, в котором был зафиксирован состав и состояние музейной коллекции на раннем этапе ее формирования. Он отражает стремление сохранить предметы мебели, как часть культурного наследия. В каталоге представлены описания и иллюстрации предметов разных стилей, включая образцы мебели Гамбса. В Музее мебели существовал отдельный зал под названием «Эпоха Гамбса 1830–1855 годов». Это является важным отправным материалом при изучении истории собрания. Дополнительную ценность каталогу придает то, что он создавался в период формирования музейной политики нового государства. Именно тогда подход к материальным памятникам культуры активно переосмысливался.

При этом издание носит в большей степени описательный характер. Он не содержит серьезного анализа технических особенностей конструкции, декора и происхождения предметов. Поэтому каталог полезен, прежде всего, как источник первоначальной фиксации предметов. Что касается окончательной атрибуции, то публикацию достоверной считать нельзя, так как и сам автор в предисловии утверждает, что она не завершает научного изучения, а лишь формирует основу для дальнейшей работы.

Следующим значительным исследованием стала работа Николая Николаевича Соболева «Стили в мебели» [6] (1939 г.). Он являлся крупнейшим специалистом по декоративно-прикладному искусству. Создавая обобщающий труд в условиях сталинской культурной политики, когда изучение дворянского быта требовало определенной идеологической осторожности. Соболев в своих исследованиях использовал формально-стилистический метод. Ученый представил эволюцию мебельных стилей как закономерный процесс. Генрих Гамбс рассматривался как один из ведущих мастеров раннего ампира. Соболев отметил, что мастерская ориентировалась на придворных и крупных представителей правящего класса, поставляя им мебель высочайшего уровня. Однако Николай Николаевич рассматривал фирму как типичное явление эпохи ампира, не выделяя ее особой роли в истории русского мебельного искусства. Мастерская упоминается в ряду другого петербургского мебельщика: «Это была мебель из целого красного дерева или карельской березы, с массивными бронзовыми накладками, изготовлявшаяся в столичных мастерских, во главе которых стоял какой-нибудь крупный мастер вроде Гамбса или Тура». Атрибуция конкретных предметов мебельщика не проводилась, что безусловно не дает полной картины понимания стилевых особенностей работ Г. Гамбса. Однако труд Н.Н. Соболева сыграл важную роль в систематизации стилевых признаков русской мебели и включении ее в общеевропейский контекст развития декоративно-прикладного искусства.

Еще одним изданием по исследуемой теме является каталог выставки «Художественное убранство русского интерьера XIX века» [7] 1986 года. Его экспозиция стала первым масштабным показом декоративно-прикладного искусства целого столетия. Она демонстрировала стилевую эволюцию искусства. Пространство включало в себя отдельный блок предметов «Зал Гамбса», где посетителям была предоставлена возможность познакомиться с различными направлениями деятельности фирмы. Имя Генриха Гамбса давно стало ассоциироваться с высшими достижениями мебельного искусства всего века, поэтому в тексте подробно описываются конструктивные и художественные особенности, например, использование красного дерева, применение шпона, строгие архитектурные формы, высокое качество столярной и бронзовой работы, а также применение типичных для ампира мотивов — кариатиды, сфинксы, лиры, фигуры или полуфигуры животных, в частности птиц. Эти признаки подаются как типичные для гамбсовой мебели. Важную роль играет и сопоставление с гравюрами и рисунками, где изображены интерьеры начала XIX века. На этих картинах показана схожая по типу и декору мебель, что помогает лучше понять вещи в контексте эпохи. При этом не ставится под вопрос атрибуция памятников и их принадлежность к мастерской Гамбса: она подается как уже сложившаяся и принятая практика. В результате акцент делается на художественных особенностях мебели и ее роли в формировании облика интерьера начала XIX века.

В постсоветский период в изучении мебели Генриха Гамбса важной вехой стала публикация статьи З.П. Поповой «Мебель стиля Гамбс» [8] (1997 г.). Статья представляет собой стилистико-описательное исследование «гамбсовой мебели». Автор прослеживает влияние мастерской на формирование моды в столичных и провинциальных интерьерах середины XIX века. Попова обращает внимание, прежде всего, на декор в оформлении мебели. Она анализирует формы, отделку, резьбу, типы древесины, силуэты, характерные для предметов, выполненных в стиле Гамбс. Помимо всех ранее перечисленных характеристик, ученый соотносит деятельность мастерской с историко-культурным контекстом. Выставки, заказчики, распространение престижного имени и появление подражателей — все это освещено в публикации. Использование подобного подхода позволяет увидеть важную для историографии смену фокуса на рассмотрение проблемы. Внимание переносится с деятельности одного мастера на более широкую профессиональную среду и серийное производство, рассматривая общее наследие как часть материальной культуры эпохи.

Однако с точки зрения современных атрибуционных задач, статья имеет ограниченную доказательную базу. Нет опоры на архивные документы, результаты технических исследований. З.П. Попова называет визуальные характеристики, но практически не затрагивает технологию изготовления. Вместе с тем работа важна как новый этап осмысления такого явления, как «гамбсова мебель». В этом смысле статья служит скорее отправной точкой, чем инструментом для окончательного решения атрибуционных вопросов.

Таким образом, на основании анализа вышеперечисленных научных работ можно сделать вывод о том, что в XX столетии феномен мебели, созданной мастерской Генриха Гамбса, только начинает исследоваться, что получает дальнейшее развитие в первой четверти XXI века.

Примечания:

1. Углева Н.В. Гамбсова мебель в собрании Исторического музея. - М.: Исторический музей, 2016. - 169 с.

2. Лукомский Г.К. Мебель. - Берлин: Геликон, 1923. - 154 с.

3. Иванов Д.Д. Искусство мебели. - М.: Государственное издательство, 1924. - 32 с.

4. Там же. С. 21.

5. Батенин А. Государственный Музей Мебели. Иллюстрированный каталог. - М., 1925.

6. Соболев Н.Н. Стили в мебели. - М., 1939.

7. Художественное убранство русского интерьера XIX века: Очерк-путеводитель / Гос. Эрмитаж; [Авт.-сост. Н. Ю. Гусева и др.]. - Ленинград: Искусство: Ленингр. отд., 1986. - 140 с.

8. Попова З.П. Мебель стиля Гамбс // Мир Мебели. - 1992. - № 1. - С. 29-30.

Е.В. ГУЩИНА
Младший научный сотрудник Государственного исторического музея

E.V. GUSHCHINA
Junior Researcher at the State Historical Museum

ШЕДЕВРЫ КОЛЛЕКЦИИ «МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ» ОТДЕЛА ДЕРЕВА И МЕБЕЛИ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

MASTERPIECES OF THE MUSICAL INSTRUMENTS COLLECTION OF THE WOOD AND FURNITURE DEPARTMENT OF THE STATE HISTORICAL MUSEUM

Автор анализирует музыкальные инструменты из собрания Отдела дерева и мебели Государственного исторического музея, выделяя наиболее интересные образцы с точки зрения мастерства изготовления и историко-культурной значимости в развитии музыкальной жизни в России XVIII-XX веков.

The author analyzes musical instruments from the collection of the Department of Wood and Furniture at the State Historical Museum, highlighting the most interesting examples in terms of craftsmanship and their historical and cultural significance in the development of musical life in Russia from the 18th to 20th centuries.

Ключевые слова: музыкальные инструменты, дерево, музыкальная культура XVIII-XX вв., коллекция Государственного исторического музея.

Keywords: musical instruments, wood, musical culture of the 18th to 20th centuries, collection of the State Historical Museum.

Коллекция музыкальных инструментов Исторического музея отличается своим разнообразием. Среди представленных здесь предметов можно увидеть как рядовые, так и раритетные экземпляры, в большом количестве наполнявшие российский рынок и принадлежавшие к разным пластам музыкальной культуры. Среди них находятся изделия известных западноевропейских фирм, а также Москвы и Санкт-Петербурга, наряду с ними есть и образцы артельного производства. Их собрание подробно иллюстрирует развитие музыкальной жизни общества в России XVIII–XX веков.

Отдельный блок состоит из струнных инструментов. Здесь представлены гусли шлемовидной формы, являющиеся древнейшим щипковым инструментом, гитары и мандолина фирмы «Циммерман», арфа, работы Себастьяна Эрара, выполненная на его фабриках в Лондоне в начале XIX века, скрипки фабричного производства. Интерес представляет этнографический комплекс, объединивший то, что бытовало на территории Российской империи и СССР. Среди них — украинская бандура, чеченский пандырь, дагестанский и грузинский чонгури, таджикский рубоб, киргизский кил-кияк и комуз, латвийская цитра, русские балалайки, одна из которых неоконченная работа историка И.Е. Забелина, стоявшего у истоков создания Исторического музея, а также балалайка времен Первой мировой войны, на обратной стороне которой имеется надпись: «Ряд. А.И. Козлов// 13 роты Лб-Гв. Преобр.Полка.//Сдълана въ окопахъ подъ свистъ немецкихъ тяж.снарядовъ//19/IV 1915 г.». К мемориальным предметам этого раздела относится мексиканская гитара, попавшая в фонд в 1978 году

и принадлежавшая советскому композитору и дирижеру А.И. Хачатуряну. Жемчужиной коллекции являются три арфы конца XVIII — начала XIX века, прекрасные в своём художественном исполнении, их украшают резные золоченые головы баранов, цветочные гирлянды, живописный растительный, что создает яркий декоративный образ эпохи классицизма.

В группе духовых находятся флейтовые и язычковые народные инструменты: жалейки из Архангельской и Новгородской губернии, свирели, рожки, дудки, которые приобретались в ходе экспедиций по России и на территориях Средней Азии и Молдавии.

Отдельная составляющая этой коллекции — гармони, необычайно популярные в России. Они получили свое распространение в разных областях страны и слоях общества. Среди них — тульские, саратовские, елецкие, двухрядка из владимирской деревни Колпи, однорядка из Вятки, гармонь из Вологодской губернии, украшенная необычайно ярко, которая поражает своим художественным исполнением: корпус инструмента декорирован зеркальными вставками, орнаментирован накладками, что создавало особое настроение у слушателей в момент исполнения музыкального произведения.

К духовым относится редко встречающийся инструмент — серпент, известный в Европе еще с XVII века. Его корпус, напоминающий изогнутое тело змеи, выполнен из дерева и папье-маше, украшен росписью. Серпенты получили распространение в России в XVIII веке и использовались в военном оркестре.

Начиная с XVIII века гордостью собрания стали клавишные инструменты, очень востребованные в России. Музицирование в этот период стало неотъемлемой частью дворянской культуры. Часто благодаря убранству музыкального инструмента рояли, клавесины, фортепиано наполнялись смысловыми акцентами и становились украшением интерьеров городских и усадебных домов, их художественной отделке уделялось особое внимание.

Из-за повышенного спроса в последней четверти XVIII века в Европе появляются фортепьянные фабрики. Из клавишного ассортимента в Историческом музее представлены пикниковые клавикорды английской работы рубежа XVIII–XIX века, декорированные росписью, и ножками с гермами. Благодаря небольшим размерам клавикорды использовались во время препровождения на природе, а также могли легко перемещаться за своими хозяевами из комнаты — в комнату или во время путешествий. Тогда же появляется новая модификация инструмента — фортепиано с вертикальным расположением струн, так называемые жирафовые. Один из вариантов работы фирмы братьев Эрар можно увидеть в постоянной экспозиции ГИМ. Он выполнен в редко встречающейся форме шкафа-бюро и является редкостью в собраниях музейных коллекций. Другая модель относится к типу столообразных фортепиано, изготовленных в 1791 году в Лондоне. Ко времени появления первых отечественных фирм по производству клавишных инструментов, хранящихся в отделе, можно причислить рояли первой четверти XIX века, созданные в петербургских мастерских «Faverscar» и «P.Nordfeldt», а также 1840-х годов фирмы Тишнер. К инструментам, созданным в Москве, относится фортепиано 1830–1840-х годов фирмы «Эберман».

Конец XIX – начало XX века ознаменован появлением в музыкальной жизни механических инструментов. В собрании ГИМ хранятся такие экспонаты, как музыкальный ящик, работающий с помощью мехов, саратовская шарманка конца XIX века, граммофоны русского и зарубежного производства.

Дополнением коллекции служат дирижерские палочки. Они принадлежали крупнейшим деятелям русской музыкальной культуры, среди которых создатель гимна «Боже, царя храни» А.Ф. Львов (1798–1870), советский композитор А.В. Власов (1902–1986) и знаменитый дирижер Е.Ф. Светланов (1928–2002).

На сегодняшний день коллекция Государственного исторического музея насчитывает более 160 предметов, самые ранние из которых поступили в дар в 1905 году из собраний П.И. Щукина и А.П. Бахрушина и продолжает пополняться и по сей день.

Особое значение для собрания имеют два предмета — фортепиано и арфа, выполненные на фабриках французского мастера Себастьяна Эрара в конце XVIII — начале XIX века. В это время Франция по-прежнему остается законодательницей мод в Европе. Но в искусстве страны, «во вкусах её общества в конце XVIII века произошел резкий перелом, наложивший свою печать на внутреннее убранство и на характер мебели» [1].

Исторические события, происходившие в 90-е годы XVIII столетия, поражали воображения современников и находили живой отклик в творчестве. Стиль Людовика XVI сместил новый художественный строй, названный по установившемуся политическому режиму «стилем Директории». Этот стиль охватил все последнее десятилетие XVIII века. Возникают новые требования, которым должны были соответствовать все области жизни общества. Революционный дух времени отразился и в мебельном искусстве, в котором проявляются элементы рационализма. Для мебели стали характерными прямолинейность форм, строгость пропорций, равновесие [2], простота, что прослеживалось в отделке и украшениях предметов.

В это время после военных побед происходит стремительное возвышение Наполеона Бонапарта. Личность этого человека оставила неизгладимый след в истории Франции. Его образ увековечивается не только на живописных полотнах, монетах, медалях, но и в украшениях на предметах интерьера. Металлическими накладками с изображением императора Наполеона украшают решительно всё — мебель, мелкую пластику, музыкальные инструменты для декоративного убранства помещения.

Особое место в интерьерах отводилось фортепиано. Созданный в начале XVIII столетия этот музыкальный инструмент совершенствуется с течением времени и развитием прогресса. В конце XVIII — начале XIX века появилось множество разнообразных форм и конструкций инструмента, например, «вертикальное фортепиано с высоким корпусом, которому придавалась прямоугольная, пирамидальная или арфаобразная форма, напоминающая жирафа» [3].

В собрании Государственного исторического музея хранится уникальное фортепиано. По своему виду инструмент больше напоминает шкаф-бюро. Фанеровка его выполнена из тополя, он украшен вставками из черного дерева и металлическими накладками. Конструктивные особенности инструмента характерны для последнего десятилетия XVIII века, поскольку в указанное время: «В связи с подчинением законам архитектуры формы мебели в горизонтальном направлении делятся на цоколь, корпус и фриз в карнизом, а в вертикальном — на центральное и боковое панно (в комодах, секретерах и шкафах)» [4]. Именно сейчас художники стремятся к созданию нового, более строго стиля — предметы имеют упрощенные прямолинейные формы, украшаются накладками символического характера. Остается открытым вопрос, кто проектировал мебельную форму инструмента, но уровень исполнения говорит о работе высококвалифицированного мастера.

Проведенная в 1990-е годы художником-реставратором А.А. Батовым экспертиза показала, что механизм фортепиано был выполнен на фирме братьев Эрар в Париже [5]. Основатель фирмы Себастьян Эрар с 1768 года обучался в мастерской по производству клавесинов. В 1777 году он построил свое первое фортепиано и в эти же годы открывает вместе с братом в Париже фабрику по производству фортепиано. Сложившаяся политическая ситуация во Франции вынудила Эрара в 1786 году покинуть Париж и обосноваться в Лондоне, где была открыта новая фабрика [6]. Мастер вернулся во Францию лишь в 1796 году. В дальнейшем фирма братьев Эрар укрепляет свои позиции и начинает поставлять фортепиано ведущим семьям Европы, Франции и самому императору Наполеону.

Фортепиано оснащено двумя педалями, систематическое применение которых Себастьян Эрар начинает с 1782 года [7], звуковой объем инструмента составляет почти пять октав, что становится очень распространенным с 1770-х годов до начала XIX века [8].

По бокам фортепиано расположены ручки с бронзовыми накладками с профильным изображением Наполеона и надписью на французском языке «General Buonaparte». Иконография изображения Бонапарта относится к концу XVIII века. В данном случае Наполеон выглядит очень юным, каким он был при получении генеральского чина [9]. Сама надпись «General Buonaparte» является бесспорным свидетельством этого. Фамилия Бонапарта прописана еще с использованием буквы «u» — Buonaparte, как она и звучала исторически, а уже с 1796 года имя Наполеона звучит иначе — «Bonaparte» [10]. Изменение фамилии связано с желанием императора Франции скрыть свое итальянское происхождение, поскольку с 1796 года он назначен командующим армией в Северной Италии. На более поздних изображениях фамилия императора написание осуществляется именно в этом варианте: «Bonaparte». Растительный орнамент, украшающий другие накладки фортепиано, характерен для указанного стиля Директории. Общий декоративный строй отличается лаконичностью.

Исходя из перечисленных фактов, очевидно, что указанный памятник создан во Франции, на фабрике братьев Эрар с 1795 по 1799 год [11].

Мастер Себастьян Эрар, кроме фортепиано, еще изготавливал арфы.Одна из них находится в коллекции музыкальных инструментов в ГИМ.

В 1786 году французский мастер осуществил коренную реконструкцию механики этого музыкального инструмента и открыл в Лондоне отделение своей фабрики.

Арфа из коллекции Исторического музея имеет форму большого треугольника, поставленного на одну из вершин, с изогнутой верхней стороной — шейкой. Передняя сторона арфы — полая колонна, опирающаяся на пьедестал. Её стенки обложены толстым слоем замши. Задняя сторона представляет собой звуковой (резонансный) ящик. В его верхней части расположена дека инструмента с 46 отверстиями, соответствующими количеству струн. Они закреплены нитяными концами — жильными, с помощью узлов и деревянных колочков, выступающих наружу своими круглыми головками. Низ ящика полукруглый, с пятью отверстиями для исхода звука. Верхний конец ящика упирается в плотную деревянную часть, которая резко закругляется и соединяет его с узким концом механической коробки, где и происходит регулирование звука.

Нижняя часть арфы — деревянный пьедестал и педали. На нем покоится вся тяжесть инструмента, снаружи в него упираются нижние концы колонны и звукового ящика, а внутри — заключено восемь педалей. По его сторонам на полукруглой стенке вырезаны восемь ступенчатых зарубок, входя в которые педали дают инструменту возможность извлекать не только бемоли, но и диезы.

На шейке инструмента стоит клеймо «Sebastian Erards//patent harp № 998». Становится понятно, что предмет коллекции принадлежит мастерской С. Эрара, где он и был изготовлен.

Известно, что с 1800 года мастер увеличил количество струн на инструменте, что и видно на данном памятнике.

В 2004 году в ходе проверки внутренней поверхности резонатора, доступ к которому в обычном состоянии арфы закрыт, удалось рассмотреть французскую надпись, свидетельствующую о том, что инструмент был создан в 1807 году во Франции по английской лицензии. Эту же дату подтверждает и оформление арфы.

Редкий музыкальный инструмент может соперничать по богатству отделки с художественным оформлением арфы. Живописцы, скульпторы, резчики, позолотчики воплотили свои навыки в украшении этих изысканных инструментов. Как правило, декор арф соответствовал определенному стилю. Рассматриваемая арфа представляет собой прекрасный образец классицизма и изготовлена в конце XVIII — начале XIX века. Орнаментика её базируется на использовании известных сюжетов: зооморфных маскаронов, цветочных гирлянд, арабесков, античных фигур, среди которых встречаются изображения инструментов.

Резонансный ящик арфы украшают две фигуры: одна держит в руках венок, а другая — лиру. Вероятно, это Терпсихора — муза танца и Виктория — богиня победы.

Украшены и пять отверстий для исхода звука, на одном из них запечатлена танцующая Терпсихора, на другом — пан, держащий авлос. Этот инструмент, наряду с лирой, был одним из самых популярных в Древней Греции, он также использовался в античных трагедиях и пирах в честь бога Диониса.

Навершие колонны арфы венчают резные головы баранов — один из распространенных символов творческой и солнечной энергии. Пьедестал инструмента отмечен фигурами грифонов — мифических существ с туловищем льва и головой орла.

Таким образом, в коллекции Отдела дерева и мебели хранится уникальный предмет, созданный на фабрике братьев Эрар в начале XIX века. Его декоративное оформление выполнено в стилистике работ конца XVIII — начала XIX века. При этом подбор элементов для декоративной композиции обусловлен символикой, восходящей к античности и востребованной стилем эпохи, как вариации дионисийских культов и культа муз.

В заключение отметим, что коллекция музыкальных инструментов ГИМ, с одной стороны, не может соперничать с собраниями специальных музеев музыкальной культуры. С другой стороны, в ней представлены основные модификации механизмов, различные приемы декоративного оформления, а также необычайно редкие экземпляры, относящиеся к шедеврам этого вида искусства.

Примечания:

1. Соколова Т. Очерки истории художественной мебели XV-XIX веков. - Л.: Советский художник, 1967. - С. 138.

2. Кес Д. Стили мебели. - М.: Издательство В. Шевчук, 2001. -272 с.; ил.

3. Постоянная выставка музыкальных инструментов: Путеводитель. - Л., 1972. - С. 53.

4. Соболев Н.Н. Стили в мебели. - М.: Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1939. - С. 240.

5. Саркисова М.З., Калиниченко О.Я. Коллекция музыкальных инструментов отдела дерева Государственного Исторического музея // Сборник статей и рефератов Международной инструментальной конференции. - СПб., 1998.

6. Музыкальная энциклопедия / Под ред. Ю.В. Кельдыша. - М., 1973-1978.

7. Зимин П. История фортепиано и его предшественников. - М.: Музыка, 1968.

8. Там же.

9. Впервые чин бригадного генерала Наполеон получил в 1793 году, после взятия Тулона.

10. Новый энциклопедический словарь. Т. 7. - С.-Петербургъ: типография Акционерного общества «Брокгазус-Ефрон», 1912. - С. 480.

11. В 1799 году Наполеон становится первым консулом Французской империи.

Н.В. БАГАПОВА
Старший преподаватель кафедры архитектуры и градостроительства, Институт архитектуры и дизайна, Тюменский индустриальный университет

N.V. BAGAPOVA
Senior Lecturer of the Department of Architecture and Urban Planning, Institute of Architecture and Design, Tyumen Industrial University

СОХРАНЯЯ НАСЛЕДИЕ: О РОЛИ МУЗЕЕВ В СУДЬБЕ КУСИНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЛИТЬЯ

PRESERVING HERITAGE: ON THE ROLE OF MUSEUMS IN THE FATE OF KUSIN ARTISTIC CASTING

В статье представлено кусинское художественное чугунное литье как одного из центров декоративно-прикладного искусства Урала с момента его признания на всероссийском и международном уровне и до прекращения его производства. Рассматриваются музейные собрания России, в которых сохранились кабинетные изделия Кусинского завода, ведется научная работа по их атрибуции и популяризации.

The article presents the Kusinsky artistic cast iron casting as one of the centers of decorative and applied art of the Urals from the moment of its recognition at the all-Russian and international level until the cessation of its production. The museum collections of Russia, which contain cabinet items from the Kusinsky factory, are being examined, and scientific work is being conducted on their attribution and popularization.

Ключевые слова: кусинское художественное чугунное литье, музейные собрания.

Keywords: Kusa artistic cast iron casting, museum collections.

Кусинское художественное литье является частью культурного наследия декоративно-прикладного искусства Урала, получившего свое развитие в 1860–2004 гг. Изделия Кусинского завода приняли участие в 13 крупных художественно-промышленных выставках и заслужили всероссийское и мировое признание в период с 1887 по 1914 г. Первые образцы кабинетных изделий были отправлены в 1883 г. в Петербург, где получили одобрение Горного департамента. После этого на Кусинский завод стали поступать модели скульптуры малых форм для отливки по ним изделий из чугуна [1, с. 33]. В последующие годы совершенствование мастерства формовщиков и чеканщиков, появление профессиональных скульпторов способствовало формированию стилистических особенностей и модельного ряда [2]. В 1911 г. ассортимент художественного литья включал 423 наименования [3].

С 1883 до 1917 г. на Кусинский завод стали поставлять скульптуры и скульптурные группы известных скульпторов России, Франции: Н.Р. Баха, П.К. Клодта и др. [4]. С 1896 г. на заводе появились свои профессиональные скульпторы. Это были выпускники Императорского Строгановского Центрального художественно-промышленного училища — А.К. Костеркина, Ф.О. Васенин, В.В. Кашкаров, В.В. Гордеев, Г.Л. Зайцев, которые работали на Кусинском заводе или с ними сотрудничали. Профессиональные скульпторы оказали влияние на формирование заводского ассортимента и стилистических особенностей кусинского художественного литья [5, с. 3]. Творчество профессиональных скульпторов и опытных мастеров



Рис. 1. Шкатулка (подставка) для писем в стиле Людовика XIV. Скульптор Ф.О. Васенин. Челябинский государственный музей изобразительных искусств

(формовщиков, литейщиков, чеканщиков) в дореволюционный период привело к наивысшему расцвету кусинского литья, об этом свидетельствует выпуск многочисленных интересных моделей, ряд из которых удостоен наград на международных выставках. Первый скульптор Кусинского завода — Антонина Кондратьевна Костеркина. Сотрудничала с Кусинским заводом с 1896 г. после окончания Императорского Строгановского Центрального художественно-промышленного училища. Ее работы встречаются в прейскурантах Кусинского завода 1898, 1900 и 1911 гг., в их числе статуэтки и скульптурные группы «Бабушкины заботы», «Девочка на бревне», «Девочка с вязанием», «Игра в жмурки», «Танцовщица», пресс-папье «Лежащая женщина» [1].

Наиболее выдающимся скульптором кусинского художественного литья является Федор Осипович Васенин. В 1894 г. он стал стипендиатом златоустовских горных заводов и получил возможность продолжить образование в Москве. В 1898 г., получив свидетельство об окончании Строгановского художественно-промышленного училища, Ф.О. Васенин вернулся в Кусу и работал на заводе кабинетным мастером художественного литья до конца своих дней [1, с. 44]. В прейскурантах 1898, 1911 гг. числятся 22 изделия разнообразных по тематике и художественным стилям скульптора Ф.О. Васенина. В основном автору принадлежат модели изделий утилитарного назначения, например, ваза в стиле рококо, чернильница «Одинарная в стиле Людовика XIV», украшения стенные «Закладка Петербурга» в русском стиле, скульптурная группа «Танцоры под звуки венгерки» [3]. С начала XX в. Ф.О. Васенин участвовал во всех выставках художественного литья Кусинского завода. Манеру исполнения Ф.О. Васениным кабинетных изделий отличали глубокие знания художественных стилей, эпох, навыки работы в стилизации орнаментальных элементов и виртуозная пластика произведений художественного литья.

Вместе с Ф.О. Васениным стипендиатами Златоустовских горных заводов стали Владимир Васильевич Гордеев, Георгий Львович Зайцев [6, с. 28]. В 1899 г. Златоустовские стипендиаты были выпущены из Императорского Центрального художественно-промышленного училища, получив свидетельства о завершении в 1900 г. Более опытный стипендиат В.В. Гордеев после завершения обучения Строгановского училища стал рисовальщиком орнаментов, составителем рисунков для техники вытравки и позолоты украшенного цеха Златоустовской оружейной фабрики [7, с. 30]. В Прейскуранте 1911 г. встречаем изделие — «Японская ваза в форме цилиндра с обвивающимся драконом» (малая и большая), автором которой указан В.В. Гордеев.

Другой скульптор, сотрудничавший с Кусинским заводом, был Георгий Львович Зайцев, который по окончании училища в 1899 г. вернулся на Златоустовскую фабрику, где в течение 1900–1910 гг. работал мастером украшенного цеха. Известен как составитель орнаментов и автор большого количества эскизов, предназначенных для декора клинкового оружия, ножей для разрезания бумаги, крышек портсигаров [6, с. 30].

Скульптор Василий Васильевич Кашкаров, выпускник Строгановского училища, сотрудничал с Кусинским заводом в дореволюционный период кусинского художественного литья. Дипломная работа будущего скульптора — скульптурная группа «Охотники с тремя борзыми» — была отлита в чугуне на Кусинском заводе [1, с. 52–53]. Тщательная проработка разных по фактуре мельчайших деталей изделия (текучие волнистые линии грив лошадей и др.) показывает блестящее знание пластических особенностей чугуна и владение приёмами обработки поверхности скульптуры.

Таким образом, профессиональные скульпторы А.К. Костеркина, Ф.О. Васенин, В.В. Кашкаров, В.В. Гордеев, Г.Л. Зайцев, обладая глубокими знаниями художественных стилей, эпох, навыками работы в стилизации орнаментальных элементов и виртуозным владением пластики художественного литья, создали высокохудожественные произведения кусинского художественного чугунного литья, сформировав уникальный ассортимент Кусинского завода.

В советский период (1918–1991) производство кусинского литья претерпело значительные изменения, поскольку в приоритете политики государства было выполнение плановых показателей на производствах. Это способствовало появлению новых моделей кабинетного литья, монументальной скульптуры. В середине советского периода с 1950-х гг. происходит переход на выпуск валового производства кусинского художественного чугунного литья. Руководство Кусинского завода произвело оптимизацию технологического процесса с целью снижения себестоимости, сокращения времени на изготовление художественных изделий и увеличения объемов производства. Появились не только новые виды формовки. Были изменены этапы технологического процесса и состав материалов. Традиция преемственности мастеров (формовщиков, чеканщиков) в советский и современный периоды постепенно утратилась.

Скульпторы, работающие и сотрудничавшие с Кусинским заводом в дореволюционный, советский (1918–1991) и современные (1992–2004) периоды, представляли различные художественные школы России и влияли на формирование стилистических особенностей кусинского художественного чугунного литья, ассортимент советского периода пополнялся с помощью моделей скульпторов не только Кусинского завода. Современный подход в работе скульпторов в советский и современный периоды проявился в виде создания новых художественных изделий на новые темы (спорта, сказочных героев) и видов скульптуры (монументальная скульптура). Несмотря на принадлежность скульпторов Кусинского завода к различным художественным школам (академическая — Я.Г. Верич, художественно-промышленная — А.А. Марков, декоративная — В.П. Киселев, О.М. Белугин, С.М. Кузьмин, О.В. Архипов, Т.В. Белугина), традиция кусинского художественного чугунного литья в создании художественных образов с определенной долей условности, обобщении формы и четком выявлении характерных деталей сохранилась и продолжилась в новых произведениях. Поскольку большая часть скульпторов Кусинского завода принадлежали художественно-промышленной и декоративной школе, поэтому стилистику художественных изделий в советский и современный периоды определили художественно-промышленная и декоративная школы. Выпускник Академии художеств им. И.Я. Репина Ян Георгиевич Верич, несмотря на принадлежность академической школе, создал ряд произведений в русле традиций кусинского художественного чугунного литья.

В конце XX в. Кусинский завод был неоднократно разделён и перепродан. Смена собственника в 2002 г. привела к завершению производства кусинского художественного литья: осенью 2004 г. был закрыт цех народных промыслов, всё оборудование для художественного литья и литейные формы были вывезены на Саткинский металлургический завод. Вместе с этим происходила утрата моделей кусинского художественного литья. В декабре 2004 г. все модели кусинского художественного чугунного литья дореволюционного и советского периодов в количестве 306 штук были



Рис. 2. Подчасник ажурный «Орёл со змеёй». Скульптор В.В. Гордеев. Отливка 1902–1918 гг. по модели 1902 г. Челябинский государственный музей изобразительных искусств

вывезены и бесследно утрачены. В 2004 г. Кусинский краеведческий музей подвергся ограблению. Сохранилось около тридцати изделий, которые на тот момент находились в Челябинском краеведческом музее.

Таким образом, кусинское художественное чугунное литье как художественное явление в период с 1860 по 2004 г. оставило заметный след в декоративно-прикладном искусстве Урала и страны. В итоге художественные изделия Кусы сохранились в музеях и у частных коллекционеров. Прекращение производства кусинского литья и утрата модельного ряда повысили ценность сохранившихся художественных изделий в музейных и частных коллекциях.

В процессе исследования была найдена часть музеев России, в которых хранятся



Рис. 3. Статуэтка «Девушка с виноградом». Скульптор Г.П. Панов. Отливка по модели 1968 г. Челябинский краеведческий музей

собрания кусинского художественного чугунного литья. Всего 19 музеев, в которых кусинское художественное чугунное литье достаточно широко представлено кабинетными изделиями [3]. В их число входят скульптуры малой пластики (статуэтки, скульптурные группы, бюсты), а также художественные изделия утилитарного назначения (пепельницы, пресс-папье, шкатулки и др.) дореволюционного, советского и современного периодов кусинского литья. В рассматриваемых 19 музейных собраниях России было найдено 335 изделий кусинского художественного чугунного литья. Художественные изделия Кусинского завода хранятся в музеях, которые можно разделить на четыре группы, обусловленные их географическим местоположением: музейные коллекции Уральского, Центрального, Северо-Западного и Сибирского федерального округов. Всего автором выделено 19 коллекций.

Наиболее крупные коллекции кусинского художественного литья находятся в музеях Уральского федерального округа: Златоустовский городской краеведческий музей (133 ед. хр.), Екатеринбургский музей изобразительных искусств» (75 ед. хр.), Свердловский областной краеведческий музей им. О.Е. Клера (54 ед. хр.), Челябинский государственный музей изобразительных искусств (166 ед. хр.), Государственный исторический музей Южного Урала (108 ед. хр.). Из них самые ранние коллекции по дате формирования и выпуску содержащихся в ней предметов литья находятся в Екатеринбургском музее изобразительных искусств и Свердловском областном краеведческом музее. Коллекция Екатеринбургского музея изобразительных искусств представлена собранием редких изделий дореволюционного и советского периодов кусинского художественного чугунного литья, которая атрибутирована и опубликована в каталоге [8, с. 6]. Коллекция кусинского художественного чугунного литья дореволюционного периода представлена скульптурами, выполненными с образцов русских и зарубежных скульпторов А.Л. Обера «Лисица», Н.И. Либериха «Сидящая борзая» и др., а также неизвестных авторов «Богиня плодородия» и др. Особо значима коллекция Екатеринбургского музея изобразительных искусств собранием изделий выпускников Строгановского училища, которые после его окончания работали на Кусинском заводе и сотрудничали с ним.

Четырнадцать художественных изделий заводского скульптора Ф.О. Васенина находятся в коллекции музея. В состав коллекции входят: скульптурная группа «Бабушкины заботы» А.К. Костеркиной, подчасник ажурный «Орёл со змеей» В.В. Гордеева [8, с. 7]. Весной 2025 г. в музее открылась выставка «Неизвестная Куса», демонстрирующая триста художественных изделий Кусы из фондов музеев Урала и частных коллекций.

Коллекция кусинского художественного чугунного литья в Свердловском областном краеведческом музее представлена собранием редких изделий дореволюционного и несколькими изделиями советского периода. Музей проводит периодически выездные выставки кусинского художественного литья. К наиболее ценным образцам относятся художественные изделия, которые представлены только в этом музее: барельеф «Лев Николаевич Толстой», статуэтка «Витязь на коне, левый» и др. Редким уникальным изделием, хранящимся в музее, является пепельница «Друзья» скульптора Кусинского завода Ф.О. Васенина.

В коллекцию Златоустовского музея входят редкие экспонаты дореволюционного периода кусинского художественного литья, а также изделия начала советского периода. Коллекция дореволюционного периода представлена редким собранием бюстов исторических деятелей России: бюст Александра I, М.И. Кутузова и др. [9].

Коллекцию Челябинского музея изобразительных искусств отличает большое собрание художественных изделий дореволюционного и советского периодов, частично представленных в постоянной экспозиции художественных изделий кусинского художественного литья. Коллекция самая крупная среди коллекций музеев России по кусинскому литью. Она насчитывает 166 изделий.

Коллекцию художественных изделий Кусинского завода в Государственном историческом музее Южного Урала отличает многообразие экспонатов дореволюционного, советского и современного периодов, представленных в постоянной экспозиции. Она является одним из самых крупных атрибутированных собраний художественного литья Кусы по сравнению с другими музейными собраниями России. Кусинское художественное чугунное литьё, выполненное в советский период, в Государственном историческом музее Южного Урала представлено довольно широко — состоит из 58 ед. хр. В их числе скульптуры, скульптурные группы, созданные заводскими скульпторами, а также мастерами, сотрудничавшими с Кусинским заводом. В собрании хранятся два редких изделия скульптора Кусинского завода Я.Г. Верича: бюст «Портрет И.В. Мичурина», скульптура «Юный охотник на лыжах». Музей располагает изделиями другого скульптора Кусинского завода — В.П. Киселева, это скульптура «Озорник», скульптурная группа «Хоккеисты», «Рыбак».

Одной из самых маленьких коллекций кусинского художественного литья среди музеев Урала является коллекция Музейно-краеведческого центра города Кусы. Это связано с кражей художественных изделий из музея в 2004 г. Сохранились некоторые атрибутированные изделия. Они сегодня составляют коллекцию и насчитывают 35 ед. хр.

Самое незначительное собрание изделий кусинского художественного литья представлено в фондах Курганского областного художественного музея им. Г.А. Травникова, в коллекции «Декоративно-прикладное искусство» 7 ед. хр. Коллекция художественного литья формировалась в советские годы и представлена изделиями кусинского художественного чугунного литья, выполненными в советский период.

В фондах Курганского областного краеведческого музея хранится 18 предметов кусинского художественного чугунного литья. Коллекция частично атрибутирована: указаны названия, год создания модели, отливки, изложены сведения о закупке предметов.

Коллекция кусинского художественного чугунного литья в Тюменском музейно-просветительском объединении насчитывает 14 ед. хр. художественных изделий Кусинского завода, изготовленных в дореволюционный период и советский периоды. Коллекция представлена собранием изделий утилитарного назначения: пепельницы, пресс-папье, рамки для фотографий, приборы для письма (чернильницы), украшения стенные (полки). Музей проводит периодически выездные выставки кусинского художественного чугунного литья.

Собрание Шадринского краеведческого музея им. В.П. Бирюкова хранит изделие первого скульптора кусинского завода Ф.О. Васенина. Наиболее редким музейным экспонатом является медальон «В память чудесного спасения царского семейства 17 октября 1888 г. на станции Борки по модели 1888 г.».

Музейные коллекции кусинского художественного чугунного литья в Центральном федеральном округе представлены крупными музеями: Государственный исторический музей, Государственный исторический музей-заповедник «Горки Ленинские», Государственный центральный музей современной истории России, Всероссийский музей декоративного и народного искусства, Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник, Музей В.Ю. Орлова.

Музейные коллекции художественных изделий Кусы, представленные в Центральном федеральном округе, являются немногочисленными собраниями. Однако хранящиеся здесь экспонаты редкие, они встречаются в единственном экземпляре, представлены высококачественными изделиями дореволюционного и советского периодов кусинского художественного чугунного литья.

Коллекция кусинского художественного чугунного литья в Государственном историческом музее (г. Москва) составляет 12 ед. хр. дореволюционного и советского периодов. Изделия дореволюционного периода составляют основу коллекции. Дореволюционный период кусинского художественного литья представлен кабинетными скульптурами неизвестных авторов, изделиями утилитарного назначения, а также редким барельефом неизвестного автора «Плакетка с рельефным изображением Николая II». Советский период обозначен двумя кабинетными скульптурами: статуэтка «Интересная книга» (1956) скульптора Я.Г. Верича, статуэтка «Сбор винограда» (1961) по модели челябинского скульптора Геннадия Павловича Панова.

Коллекция кусинского художественного чугунного литья Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника (г. Сергиев Посад) насчитывает 39 ед. хр. дореволюционного периода. Коллекция атрибутирована и опубликована в каталоге [10]. Музей проводит периодически выездные выставки кусинского художественного чугунного литья.

Коллекция государственного исторического музея-заповедника «Горки Ленинские» представлена постоянной экспозицией одного экспоната кусинского художественного чугунного литья. Светильник «Коваль» был выполнен специально для Владимира Ильича Ленина как подарок на день рождения вождя и подарен рабочими Кусинского завода в 1920 г. [11].

Государственный центральный музей современной истории России города Москвы хранит единственное изделие кусинского художественного чугунного литья советского периода — вазу-кубок с изображением В.И. Ленина и И.В. Сталина. Вазу отлили на Кусинском заводе в 1949 г. в качестве подарка И.В. Сталину к 70-летию со дня рождения.

Всероссийский музей декоративного и народного искусства (г. Москва) насчитывает 63 единицы хранения. Изделия кусинского художественного чугунного литья вошли в состав коллекции «Художественный металл в России XVII — начала XX в.». Коллекция кусинского художественного чугунного литья представлена изделиями дореволюционного периода.

Музей В.Ю. Орлова в городе Ярославле хранит 59 изделий кусинского художественного литья. Постоянная экспозиция представлена изделиями дореволюционного и советского периодов. Коллекция частично атрибутирована: указано авторство, названия, дата модели и отливки, размеры. В собрании — редкие предметы кусинского художественного литья: карандашница «Бондарь», статуэтка «Амур с лирой».

Третью группу музейных собраний кусинского художественного литья составляют коллекции Северо-Западного федерального округа: музейная коллекция кусинского художественного чугунного литья в собрании Государ-ственного Эрмитажа содержит 18 ед. хр. В коллекции находятся редкие копийные изделия российских скульпторов: статуэтка «Верблюд на скале», статуэтки «Плюшкин», «Ноздрев» скульптора А.А. Соловьевой. Редкими экспонатами в коллекции Эрмитажа являются барельефы с изображениями членов семьи императора Российской империи.

Одной из самых уникальных коллекций кусинского художественного литья является коллекция учебно-научного подразделения «Горный музей» Санкт-Петербургского горного университета императрицы Екатерины II. Коллекция составляет 21 ед. хр. Постоянная экспозиция кусинского художественного чугунного литья в музее представлена редкими высококачественными изделиями дореволюционного периода. В коллекции музея находится самое крупное и редкое собрание столиков: «Столик высокий с круглой чугунной столешницей», «Столик с круглой столешницей чёрного мрамора», «Столик с квадратной столешницей серого мрамора», «Столик круглый с головами слонов» [3, с. 22, 54].

Четвертая группа относится к Сибирскому федеральному округу и представлена музейной коллекцией Омский областной музей изобразительных искусств имени М.А. Врубеля (г. Омск). Музейные предметы произведений кусинского художественного чугунного литья в собрании музея представлены 14 изделиями. Коллекция атрибутирована и опубликована [12]. В состав коллекции входят художественные изделия утилитарного назначения дореволюционного периода: пепельницы, шкатулки, пресс-папье, подсвечник, медальоны, чернильницы и т. д., а также кабинетные изделия в виде статуэток.

Таким образом, великая роль в сохранении художественного наследия кусинского художественного литья принадлежит музеям России и частным коллекциям. В процессе изучения музейных собраний выявили более половины ассортимента Кусинского завода, выпускаемого за весь период существования производства кусинского художественного литья высокой степени сохранности. Кроме того, некоторые музеи ведут работу по атрибуции художественных изделий Кусы и их популяризации.

Список литературы:

1. Байнов Л.П. Художественный чугун Кусы / Л.П. Байнов. - Челябинск: Рифей, 1998. - 240 с.

2. Багапова Н.В. Стилистические особенности кусинского художественного чугунного литья / Н. В. Багапова // Вестник культуры и искусств. - 2019. - № 4(60). - С. 111-115.

3. Прейскурант на чугунные кабинетные вещи Кусинского Казённого завода. - Уфа: Электрическая типо-литография товарищества Ф.Г. Соловьев и К, 1911. - 50 с.

4. Бакалинский Ю.Д. Как же вернуться от «чугуняк» к искусству / Ю.Д. Бакалинский // Урал. - 1968. - № 12. - С. 3.

5. Багапова Н.В. Влияние профессиональных скульпторов на формирование ассортимента художественного чугунного литья Кусинского завода в дореволюционный период / Н. В. Багапова // Образование и наука в современных реалиях: материалы V Международной научно-практической конференции, Чебоксары, 26 сентября 2018 г. / Редкол.: О.Н. Широков [и др.]. - Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2018. (дата обращения: 15.11.2025).

6. Куликовских С.Н. К вопросу о профессиональной подготовке кадров для Златоустовских горных заводов (конец XIX – начало XX в.) / С.Н. Куликовских // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. - 2007. - № 24 (96). - С. 27-33.

7. Глинкин М.Д. Златоустовская гравюра на стали / М. Д. Глинкин. - Челябинск: Южно-Уральское книжное издательство, 1967. - 92 с.

8. Губкин О.П. Художественное литье в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств: каталог / О. П. Губкин, Г. П. Шайдурова. - Екатеринбург, 2005. - 320 с.

9. Вагапова Н.В. Коллекции кусинского художественного чугунного литья в музеях Урала / Н.В. Вагапова // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. - 2024. - № 55. - С. 249-259.

10. Черкашин Г.П. Художественное литье из чугуна XIX – начала XX в.: из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника: каталог / Г.П. Черкашин. - М.: Подкова, 1998. - 190 с.

11. Кузнецкая Л.И. Кабинет и квартира Владимира Ильича Ленина в Кремле / Л. И. Кузнецкая, К. А. Маштакова, З. А. Субботина. - М.: Московский рабочий, 1969. - 139 с.

12. Царегородцева А.А. Художественное литье из чугуна в коллекции народного искусства Омского музея изобразительных искусств имени М.А. Врубеля / А. А. Царегородцева // Сборник научных трудов Омского музея изобразительных искусств имени М. А. Врубеля. - Омск, 2016. - С. 111.

Н.Ю. КРАСНОСЕЛЬСКАЯ

Кандидат искусствоведения, профессор, кафедра «Реставрация художественного металла» РГХПУ им. С.Г. Строганова

N.Y. KRASNOSELSKAYA

Senior Lecturer of the Department Candidate of art history, professor, department «Restoration of art metal» of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ОБЗОР ЖЕЛЕЗООБРАБАТЫВАЮЩИХ ПРОМЫСЛОВ НИЖЕГОРОДСКОЙ ГУБЕРНИИ, ПРОИЗВОДИВШИХ АРХИТЕКТУРНЫЙ МЕТАЛЛ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА

REVIEW OF THE IRON-WORKING INDUSTRY IN THE NIZHNY NOVGOROD GUBERNIA THAT PRODUCED ARCHITECTURAL METAL IN THE SECOND HALF OF THE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES

Статья посвящена обзору особенностей развития двух железообрабатывающих промыслов в Нижегородской губернии по изготовлению кованого и просечного металла во второй половине XIX – начале XX века. Приводится типология железного металлодекора в описываемых техниках и особенности традиционной народной орнаментики с набором характерных типовых элементов.

The article is devoted to an overview of the features of the development of two ironworking crafts in the Nizhny Novgorod province for the production of forged and sawn metal in the second half of the 19th and early 20th centuries. It provides a typology of iron metal decor in the described techniques and features of traditional folk ornamentation with a set of characteristic typical elements.

Ключевые слова: ковка, железо, мастер-кустарь, промыслы, решетка.

Keywords: forging, iron, craftsman, handicrafts, lattice.

Ни одну русскую деревню до революции невозможно было представить без кузницы. Смекалка, художественные приемы конструирования и декоративной отделки изделий придавали им местный колорит и вариативность орнаментальных композиций. Одним из древних видов художественной обработки металла в народном искусстве Нижегородской губернии была ковка.

Во второй половине XIX века Нижегородская губерния славилась стремительным развитием кустарных промыслов. В отдельных селах губернии изготавливались изделия самого разного предназначения из черного металла. «Кузнецы создавали якоря, якорные цепи, в которых так нуждалось волжское судоходство, по всей России расходились изготовленные здесь весы, весовые коромысла и безмены» [4, с. 122]. Но кроме кузнечных изделий, широко продававшихся на ярмарках, которыми мастера снабжали страну, они изготавливали и изделия для домашнего крестьянского обихода, такие как: святцы и шандалы, дверные петли, сечки, оконные решетки, ограды и другие железные изделия. В Лыскове выполняли шкатулки, окованные металлом, амбарные замки для амбаров и сундуков, в Павлове также изготавливали навесные замки и ножевые изделия. Более крупные изделия, связанные с архитектурой крестьянского дома, производили опытные кузнецы в Нижегородском и Княгининском уездах.

Кованый металл, вышедший из рук мастеров-кустарей, продавался тогда на вес, естественно, чем сложнее и витиеватее был рисунок, тем больше весила решетка и была дороже. «Решетки работают по весу из железа кузнеца, по 4 р. за пуд» [2, с. 218]. Поэтому только зажиточные крестьяне могли позволить себе железную решетку, ставни или двери.

Кроме камерных небольших художественных изделий для крестьянского быта, представляет большой интерес крупный металл в крестьянской и городской архитектуре Нижегородского края, выполненный местными кузнецами, их метод художественного творчества и проектирования, а также две наиболее излюбленные техники обработки черного металла — ковка и просечное железо.

Кованые изделия для крестьянского дома

Исстари в Нижегородском и Княгининском уездах кустарные мастера изготавливали железные решетки для церковных оград и дверей. Кроме того, в местных деревнях у деревянных домов появлялись выразительные архитектурные элементы из кованого металла. Со временем кузнечное кустарное ремесло в этих местах выросло в народный промысел, который привлекал исследователей, среди которых можно выделить Ю.Г. Самойлова. В своих трудах он подробно описывал становление этого самобытного, богатого историей кузнечного промысла, определяя временные границы его существования с 1860 по 1920 год. Но стремительные изменения в образе жизни крестьянства, индустриализация и значительная роль городов повлекли за собой естественное вымирание промысла. «Просуществовав 40–50 лет промысел угас» [6, с. 78].

Крестьянский дом, особенно в среде зажиточного крестьянства, ближе к концу XIX века стал строиться из кирпича и камня с кладовыми и лавками. Крестьянство стремилось к художественному оформлению фасадов дома железными решетками, ставнями, дверями и замками. Такие ажурные двери в кладовых служили для проветривания помещений. То есть художественно оформленные кованые решетки имели необходимое функциональное предназначение, внося тем самым эстетику в крестьянский быт.

В основу орнаментально-композиционной концепции многих изделий нижегородских кузнецов второй половины XIX века легли мотивы церковного металла XVI–XVII веков. Кроме выполнявшихся кузнецами древних и полюбившихся в народной среде типов традиционных русских кованых орнаментов, они занимались смелой кузнечной импровизацией, в связи с тем, что являлись наследниками многих древних приемов металлообработки, и это, несомненно, расширяло спектр технико-технологических операций в художественной работе с черным металлом. Сам рисунок кованых дверей и ставень в каждом изделии представлял собой вариации из типовых кузнечных деталей, но часто с качественной отделкой. Изучая народные традиции кованого металла Нижегородского края, Ю.Г. Самойлов дал характеристику этому самобытному кованому узору: «Он строг, геометрически правилен, уравновешен, то расцветает многочисленными розетками с каскадом спиралевидных завитков и червонок, то, утратив упорядоченность и симметрию, строится из чистых плоскостей и криволинейных элементов» [7, с. 50].

Ю.Г. Самойлов выделил основные композиционные типы этих дверей: с метрическим, центрическим, смешанным и ассиметричным рисунками [6]. Основные конструктивные детали были выполнены из полосового железа, стержней, а также гнутых декоративных элементов из листового металла. Крепкая конструктивная рама была создана из полос металла и прямых стержней и декорирована в пространстве между ними спиралевидными завитками, червонками и розетками. Двери со смешанной композицией отдельных кованых деталей преобладали в архитектуре нижегородских крестьянских домов. Например, верхняя часть решетки могла состоять из крупной центрической композиции с коваными деталями (типа розетки), а нижняя — строиться по принципу метрического ряда повторяющихся элементов.

Встречались такие композиции, где в центре помещалась орнаментальная розетка, которая декорировалась объемным репейком из кровельного железа. Вообще сочетание кованого и кровельного металла было частым в изделиях рассматриваемых промыслов. Решетки и решетчатые двери имели так называемый «купчатый» узор, основанный на повторении элементов, например в виде буквы «S». Этот вид решеток был распространен еще в древнерусской архитектуре для оформления оконных проемов. Ю.Г. Самойлов выделил исходные элементы в кованых композициях: «спиралевидные» (одинарные и двусторонние) и S-образные завитки, волнообразные и растительные односторонние или двусторонние побеги, червонки (сердцевидные фигуры)» [6, с. 76]. Рисунок из этих декоративных элементов проистекал из свойств техники ковки, когда кузнец расщеплял раскаленную полосу и завивал концы, плющил разогретый в горне металл, создавая завитки.

Двери и ставни исполнялись кузнецом в едином стилевом ключе и представляли собой комплект. Ставни имели похожий рисунок кованого металла, как и у дверей кладовых, с метрическими рядами повторяющихся элементов и разными розетками. Характеризуя талант народных кузнецов, Самойлов подчеркивал, что непохожий ни в одном изделии кованый орнамент дверей, ставней и решеток «кузнецы компоновали из сравнительно ограниченного набора исходных элементов» [7, с. 51]. В этом проявлялся как талант мастеров, так и их богатый опыт и виртуозное владение техникой ковки.

Рассматриваемый период в Нижегородском крае интересен тем, что параллельно, почти в одно и то же время, развивались промыслы обработки черного металла: кузнечный и кровельный (в декоративном направлении просечного металла).

Просечное железо

Художественная традиция оформления просечным железом крестьянских домов идет издревле. Еще в XVI–XVII веках этот тип декоративной обработки металла использовался как в зодчестве, так и в декоре сундуков, осветительных приборов, паникадил, замков. Особенная традиция существовала в оформлении кровли крыш русских церквей в виде ажурных просечных подзоров и пышных гребней. Островерхие крыши башен кремлей и монастырей венчались флюгерами из просечного железа. Входные двери в церковь также декорировались решетками из просечного железа.

Большой всплеск интереса к использованию просечного металла в крестьянском доме отмечался специалистами во второй половине XIX века. «Это обстоятельство связано с увеличением выпуска промышленностью кровельного железа, относительным удешевлением его стоимости» [5, с. 105]. Нижегородская губерния, наряду с другими хорошо развитыми ремесленными центрами, восприняла этот процесс с большим энтузиазмом. Кроме того, к концу XIX века в Нижегородской губернии была хорошо развита металлообрабатывающая промышленность, например, на Нижегородской ярмарке продавалось железо местного производства и привозимое с уральских заводов. Большое количество домов, оформленных просечным железом, сохранилось в Нижегородской губернии, в таких городах как Городец, Балахна, Семенове, Лыскове, а также в Павловском и Выксунском районах. Интересно, что процесс декорирования просечным металлом крестьянских и рабочих домов был сопряжен с развитием пропильной резьбы по дереву.

Несмотря на то, что писал А.Е. Горпенко: «Безвозвратно ушли в прошлое, вместе с прежними условиями жизни, самые виды просечных изделий и способов обработки металла» [1, с. 145], можно констатировать, что еще долгое время в провинциальной среде сохранялась любовь к использованию в качестве декора ажурных фрагментов просечного железа. Просечными подзорами, дымниками и другими деталями архитектурного декора было оформлено много частных домовладений и в годы советской власти, сохраняя традиционный народный характер архитектурных украшений в этой технике. Как тут не вспомнить слова А. Зыбина: «Железо, просечное дело на Руси не кануло в Лету с исчезновением его классических опор, а продолжает жить в сегодняшнем незаурядном творчестве мастеров-кровельщиков, украшающих дымовые трубы художественными венцами» [3, с. 27].

Многие декоративные изделия из просечного железа декорировали отдельные части дома, к ним можно отнести украшения: водосточных труб, фронтона дома, крыльца или наличников, гребень кровли дома. Типологически можно выделить отдельные изделия из просечного железа: гребни, подзоры, флюгерные башни с флюгерами, декоративные вазы и ряд других предметов. С.Б. Рождественская провела интересный хронологический анализ отдельных типов этого народного металлодекора. По ее наблюдениям в конце XIX века были распространены навершия дымовых труб, выполненных на небольших столбиках и закрывающих трубу четырехскатной или восьмискатной крышей, украшенной шпилем или цветком. Выразительны были дымники в виде четырехугольных корзин, расширявшихся кверху. «Они венчали окованные железным листом трубы, на каждой грани которых размещены накладные рельефные розетки, которые изображают цветок с симметричными лепестками» [3, с. 28]. Интерес к дымникам со временем прошел, но осталась память об этих художественных доминантах, возвышающихся на кровлях домов, с декоративным эффектом и красивым графическим силуэтом на фоне голубого неба или выходящего из трубы белесого дыма, а также характерными народными мотивами.

Просечной ажурный край имели водосточные трубы во многих народных крестьянских домах в провинции. Одинаковой формы прорези соединялись в ритмичный традиционный народный узор по краю воронки. В этом узоре специалисты находили сходство с орнаментом на дымниках. Место соединения трубы и воронки было оформлено накладками в виде цветочных розеток (роз).

В технике просекания металла в более позднее время выполнялись железные вазы, фланкировавшие углы фасада домов некоторых кустарей села Павлово Нижегородской области, основным видом деятельности которых была металлообработка. Здесь интересен мотив переработки и переосмысления классицистического мотива вазона, или урны народными мастерами и представление его в виде декоративной вазы, наполненной цветами. Такие железные вазы не прижились в народной архитектуре. Так как данный тип изделия был чужеродным по своему художественному образу другим фасадным изделиям просечного металла, не сочетался с ними. Также на многих крестьянских домах использовалась деревянная резьба, называвшаяся «судовой резьбой», что являлось местным промысловым занятием. Согласованность просечного металла с этой резьбой была задачей народных кузнецов исполнителей.

Но есть и другие типы изделий просечного металла, сохранившие глубинно-народный образ русской орнаментики и использовавшиеся долгое время в своих вариативных формах. Например, ряд выразительных фигуративных зубцов оформляли гребни крыш. Часто в просечном орнаменте разных изделий можно было встретить S-образные, волнообразные, треугольные и спиралевидные элементы, образующие орнаментальные ряды железного ажура. Кустарные мастера при изготовлении этих простых на первый взгляд орнаментов использовали материал устойчивой народной традиции: узоры народной вышивки, росписи и резьбы по дереву.

Традиционные узоры в просечном металле демонстрировали при небольшом наборе орнаментальных мотивов фантазию авторов,

например, варианты узора из пересекающихся окружностей, трехлепестковых тюльпанов; растительные узоры исполнялись нижегородскими ремесленниками в виде побегов с симметрично расположенными листьями, плотно композиционно вписанными в форму гребня, часть гребня могла заполняться S-образными элементами, расположенными в виде сердцевидных червонок. Встречаются и другие мотивы. В частности, мастера создавали оригинальные жанровые сцены со сказочными и фантастическими сюжетами.

В начале XX века железные просечные украшения стали активней распространяться наряду с другими видами декоративной отделки домов; изделия просечного металла стали более развитыми по композиции, в них можно увидеть сочетание растительного и геометрического орнамента в виде сложных орнаментальных просечных решеток.

Благодаря активному развитию промышленности и переходу многих крестьян в рабочие, народные традиции крестьянства стали насаждаться в промышленных центрах, а значит, появились характерные крестьянские дома с их неповторимой отделкой деревянной резьбой и металлом. В начале XX века просечной металл стал использоваться преимущественно в декоре домов рабочих с вальмовыми крышами. Отсюда и корректировка формата украшений: просечной орнаментальный гребень на коньке крыши; флюгеры на башенках и дымник печной трубы; выразительные просечные навершия водосточных труб; гребень крыльца; гребень крыши ворот и флюгеры на столбах. Для двускатной кровли дома был характерен свой набор просечных украшений: гребень на фронтоне и коньке. Крыша ворот и фронтон крыльца также имели ажурные железные гребни. В первые десятилетия советской власти набор архитектурных деталей из просечного металла стал сокращаться, он стал украшать водосточные трубы, использовался при создании флюгеров, в ажурных фронтонах крылец. В орнаментике также появилась избирательность, а мастера сосредоточились на отработанных и полюбившихся декоративных мотивах — червонки трехлепесткового тюльпана и других.

Подводя итог развитию железообрабатывающих промыслов Нижегородской губернии, нужно выделить две основных техники, практически хронологически параллельно развивавшихся — ковку и просечной металл. Благодаря популярности этих технологий в народной среде они получили второй виток использования в крестьянской архитектуре во второй половине XIX — начале XX веков. Имея древние корни, мастера за многие поколения накопили опыт и выработали свою характерную манеру исполнения. Особая связь народных орнаментальных мотивов из других областей прикладного искусства Нижегородского края отражена в изделиях кованого и просечного металла. Многие древнерусские элементы орнамента, такие как S-образный завиток, червонка, зубчатый орнамент исполнялись мастерами в двух техниках. Невозможно не подчеркнуть талант мастеров, которые в условиях кустарной кузницы могли изготавливать разнообразные орнаментальные композиции, сочетая простые по исполнению гнутые или кованые элементы, дополняя их объемными акцентами розеток из кровельного железа.

Список литературы:

1. Горпенко А.Е. Русское просечное железо // Сборник трудов НИИХП. - 1966. - № 3.

2. Звездин И.И. Кузнечное производство Нижегородского уезда, Нижегородской губернии // Нижегородский сборник. Т. VII. - Нижний Новгород, 1887.

3. Зыбин А. Дымники // Декоративное искусство СССР. - 1969. - № 2 (135).

4. Канцедикас А.С. Павловский художественный металл // Народные художественные промыслы Горьковской области. - Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1986.

5. Рождественская С.Б. Просечное железо – декоративный элемент жилища рабочих (по материалам Горьковской области) // Советская этнография. - 1970. - № 3.

6. Самойлов Ю.Г. Изделия из кованого железа в архитектуре русского народного жилища. - Б. м., 1975.

7. Самойлов Ю.Г. Двери и ставни из кованого железа // Декоративное искусство СССР. - 1975. - № 11 (216).

К.Н. ПАРШИНА
Куратор, специалист по экспозиционно-выставочной деятельности, Государственный музей-заповедник «Царицыно»

K.N. PARSHINA
Curator, Specialist in Exhibitions and Exhibitor Services, Tsaritsyno State Museum-Reserve

АКТУАЛИЗАЦИЯ ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА В ПРОЕКТНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЕЯ, ПО МАТЕРИАЛАМ ВЫСТАВОЧНЫХ ПРОЕКТОВ ГМЗ «ЦАРИЦЫНО»

ACTUALIZATION OF TRADITIONAL ART IN THE MUSEUM'S PROJECT ACTIVITIES, BASED ON THE MATERIALS OF TSARITSYNO STATE MUSEUM-RESERVE'S EXHIBITION PROJECTS

Серия выставочных проектов Государственного музея-заповедника «Царицыно», которые я веду в качестве куратора, исследует традиционное мусульманское искусство регионов России и ближнего зарубежья. В тексте описываются методы и приемы работы над вовлечением посетителя в музейные проекты и поиска пути пробуждения восприимчивости современного городского жителя к традиционному искусству с помощью работы с современным искусством, экспозиционным приемам, междисциплинарному подходу, мероприятиям в рамках публичной программы.

The series of exhibition projects of the State Museum-Reserve «Tsaritsyno», which I lead as a curator, explores the traditional muslim art of the regions of Russia and neighboring countries. The text describes methods and techniques for involving visitors in museum projects and finding ways to awaken the sensitivity of a modem urban dweller to traditional art through work with contemporary art, expositional techniques, an interdisciplinary approach, and events within the framework of a public program.

Ключевые слова: выставки, междисциплинарность, традиционное искусство, народное искусство, актуализация, современное искусство, экспозиция, архитектура выставки, публичная программа, Царицыно, методическая работа с посетителем.

Keywords: exhibitions, interdisciplinarity, traditional art, folk art, actualization, modem art, exposition, architecture of the exhibition, public program, Tsaritsyno, methodical work with the visitor.

Одной из основных тем научной работы Государственного музея-заповедника «Царицыно» является изучение народного и декоративно-прикладного искусства регионов России и ближнего зарубежья. Музею как институции важно не только сохранять и изучать материальное наследие прошлого народов России и ближнего зарубежья, но и взаимодействовать с контекстом настоящего, исследовать развитие и преломление народного искусства в искусстве современном и вовлекать в эти процессы своего посетителя.

Собрание музея составляют более 60 тысяч предметов народного, декоративно-прикладного и авторского искусства периода XVIII–XXI веков.

Часть музейного хранения составляют предметы мусульманского традиционного искусства. Изучение этой части собрания породило серию выставочных проектов ГМЗ «Царицыно», посвященных культуре и традиционному искусству мусульманских регионов России и ближнего зарубежья, которую я веду в качестве куратора. В 2022 году открылся проект «Путь Патимат. Женский мир в традиционном и современном искусстве Дагестана», в 2024 году состоялся проект «Город и промысел: встреча в Казани. Традиционное искусство поволжских татар». В 2027 году ГМЗ «Царицыно» планирует проект, посвященный культуре шелка в

традиционном искусстве узбекского народа, начата исследовательская работа в рамках проекта. Одной из основных целей данной серии выставок стало исследование ресурсности и перспектив народного искусства в контексте современности, а также поиск путей актуализации традиционного искусства для современного зрителя. Это определило как экспозиционные подходы, так и приемы методической работы в публичных программах проектов. Выводы о продуктивности данных подходов можно строить, опираясь на результаты проектов. Кроме данных статистики проекта, его непосредственной реализации и издания, этими результатами является наработанная связь с аудиторией, опросы и отзывы посетителей, документация процессов и предметы, которые посетители создают в школах ремесел в рамках публичных программ проектов, результаты лабораторий.

Экспозиционные приемы выставок серии — использование междисциплинарного подхода в области формирования концепции и создания





Рис. 1. Выставка «Путь Патимат». Зал Свадьбы. Выстраивание композиции музейных предметов по принципу инсталляции. ГМЗ «Царицыно». 2022

Рис. 2. Выставка «Город и промысел: встреча в Казани». Зал-мастерская. Архитектурное обрамление зала. ГМЗ «Царицыно». 2025

Рис. 3. Выставка «Путь Патимат». Зал глины. Работа современного художника И. Супьянова «Знаки на пруду» в диалоге с традиционной дагестанской керамикой. ГМЗ «Царицыно». 2022

Рис. 4. Выставка «Путь Патимат». Зал-мастерская. Открытая мастерская по ткачеству с Джамилей Азиаловой. ГМЗ «Царицыно». 2022





мультимедийных продуктов проектов; введение в экспозиционный рассказ диалога с современным искусством региона; широкое использование архивных фотоматериалов; тщательная работа с этнографическими и искусствоведческими источниками в процессе создания архитектуры выставок; включение в площадь выставки пространства практического опыта (мастерской); экспозиционные приемы современного искусства, применяемые к предметам традиционного искусства; новые инженерные решения в экспонировании предметов традиционного искусства.

Междисциплинарность в концепциях проектов выражается во введении антропологического и социологического аспекта о контексте традиционного искусства через призму социальной жизни и культуры сообществ, его породивших, и личных историй героев сообществ, включенных в экспозиционный рассказ через контекст музейных предметов. В каждом проекте я провожу предварительную исследовательскую работу в поисках фактов или явлений, которые помогут построить всю экспозицию вокруг рассказа, мифологемы, феномена. В проекте «Путь Патимат. Женский мир в традиционном и современном искусстве Дагестана» был сконструирован образ героини выставки, что создавало большее погружение аудитории в экспозиционный рассказ и поддерживало интерес к традиционному искусству не как к продукту труда анонимного представителя народа, а как к органичной части личной истории героини. Этот прием, как показала обратная связь от посетителей, эмоционально вовлекает посетителя в процесс восприятия традиционного искусства. По итогам 2022 года выставка «Путь Патимат» заняла 14-е место в ежегодном Рейтинге посещаемости российских художественных выставок газеты The Art Newspaper Russia (1).

В проекте «Город и промысел: встреча в Казани. Традиционное искусство поволжских татар» принципиально важно было раскрыть взаимосвязи татарских промыслов и городской жизни, исследовать городскую культуру как феномен татарского народного искусства. История формирования татарского городского сообщества, которая была включена в экспозицию через биографии конкретных людей и семей. Несмотря на то, что в проекте речь идет о социальных изменениях рубежа XIX–XX веков, эти переживания актуальны для современного жителя города, а личные истории героев проекта создали у посетителя отклик на ценность индивидуального опыта в процессе социализации в обществе.

Соседство актуального и традиционного



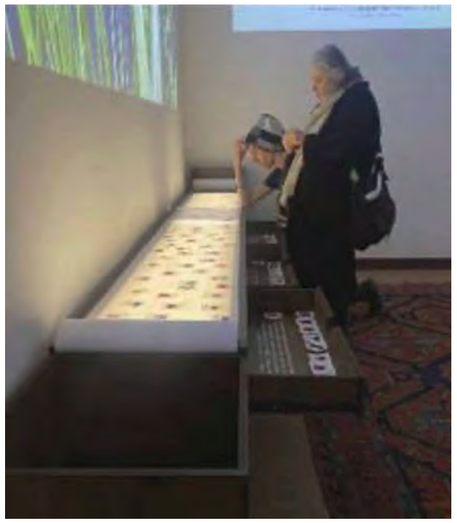


Рис. 5. Выставка «Город и промысел: встреча в Казани». Зал кожаной мозаики. Использование фотоматериала на выставке. ГМЗ «Царицыно». 2025

Рис. 6. Выставка «Город и промысел: встреча в Казани». Зал мультимедийного проекта. Посетители в процессе создания инсталляции «Свитка образов и чувств». ГМЗ «Царицыно». 2025

искусства в выставочных залах создает поле сложного диалога. Предметы из разных эпох, созданные мастером промысла и профессиональным художником, взаимно обогащают друг друга и раскрывают зрителю смыслы, лежащие за пределами внешней копийности или идентичности в технологии. Присутствие предметов современного искусства в проекте об искусстве традиционном демонстрируют посетителю то, что актуализация традиции в искусстве — не искусственно организованное явление, а акт творческой воли для большого художественного сообщества наших современников. Кроме того, в экспозиционном построении предметов в залах использовались приемы показа современного искусства, например, композиции традиционных предметов отстраивались по принципу инсталляций. Опыт выставок показал, что подобная практика «осовременивает» традиционное искусство в глазах посетителя, даёт ему привычный визуальный код актуального для личного переживания традиционного.

Для того чтобы каждая выставка была событием в культурной жизни и всколыхивала интерес к традиции, куратор и команда проекта должны глубоко изучать и опираться на работу исследователя и ученого, и широко использовать эти материалы в визуальном и смысловом обрамлении музейных предметов. Каждый зал в проектах был орнаментально оформлен архитектором с помощью мотивов, взятых из этнографических зарисовок архитектурного убранства традиционных строений каждого народа. Цветовое решение залов опиралось на колористику костюмных комплексов, предметов промыслов народов.

Мультимедийные работы для проектов также создавались с учетом междисциплинарного подхода. В татарском проекте для мультимедийной работы была выбрана тема песенного фольклора поволжских татар. ГМЗ «Царицыно» организовало антропологическую лабораторию с казанскими подростками, которая исследовала образность в традиционной татарской поэзии и музыкальном фольклоре, как основу для выражения чувств и эмоций современных горожан. По результатам лаборатории в отдельном зале выставки было создано пространство с визуальным рядом и текстами на русском и татарском языках, через которые зритель мог погрузиться в образы старинной поэзии и музыки, а также поучаствовать в создании инсталляции «свитка образов и чувств». Работа получила живой отклик молодых посетителей проекта, а команда проекта получила сорок погонных метров обратной связи от посетителей. Этот опыт еще в процессе изучения, но уже можно сказать о проявлении собственной идентичности через текст: постепенно в надписях увеличивалась составляющая текстов на родных языках посетителей.

Кроме экспозиционных приемов, в работе по поиску путей актуализации традиционного искусства для современного зрителя был изменен подход к методической работе в публичных программах проектов. В каждой выставке серии присутствовал зал-мастерская. В этих залах посетителю предлагалось испытать практический опыт знакомства с традиционным искусством, как через простые и быстрые задачи (тактильные модели, фроттаж с деревянных орнаментированных досок, раскраски — все с возможностью демонстрировать свои работы в зале), так и через двух-, трехдневные программы мастерских традиционного и современного искусства регионов. Мастерские вели художники и мастера промыслов, раскрывали технологию работы, орнаментику и ее смыслы, в практической части мастерской участники создавали предмет искусства. Результатом мастерских стало то, что посетитель готов возвращаться в музей каждый день ради возможности погружения в ручной творческий труд и способ общения с мастерами, а также ради поиска единомышленников. Посетители из этих групп посещали большую часть всех остальных мероприятий публичных программ.

Примечание:

1. Смолев Д. Рейтинг посещаемости российских художественных выставок за 2022 год: топ-50 [электронный ресурс] // The Art Newspaper Russia. 2023. № 111. - URL: https://www.theartnewspaper.ru/posts/20230504-zuee/ (дата обращения: 20.11.2025).

Список литературы:

1. Царицынская иллюстрированная энциклопедия. Т. 1. Александр I – Кухонный корпус. – М.: Буки Веди, 2018 (2019). - 384 с.

2. Ичиг, калфак, шамаиль: Традиционное искусство поволжских татар / Сост. К.Н. Паршина, Л.Р. Хафизова. - М.: Государственный музей-заповедник «Царицыно», 2025. - 384 с.

3. Путь Патимат. Женский мир в традиционном и современном искусстве Дагестана / Сост. К.Н. Паршина, Л.Р. Хафизова. - М.: Государственный музей-заповедник «Царицыно», 2023. - 480 с.

4. Бирюкова М.В. Философия кураторства. - СПб.: Издательство Дмитрий Буланин, 2018. - 336 с.

5. Обрист Х.У. Пути кураторства. - М.: Гараж, 2016. - 160 с.

6. Канцедикас А.С. Искусство и ремесло: к вопросу о природе народного искусства. - М.: Изобразительное искусство, 1977. - 120 с.

В.Ф. ШИШЕНИН

Зав. отделом Музея истории русского платка и шали, Павловский Посад

V.F. SHISHENIN

Head of the Department of the Museum of the History of the Russian Handkerchief and Shawl, Pavlovsky Posad

ПАВЛОВОПОСАДСКИЕ ПЛАТКИ И ШАЛИ, ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА

PAVLOVSKY POSAD HANDKERCHIEFS AND SHAWLS, THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

На примере коллекции Музея истории русского плакат и шали анализируется история Павловопосадской мануфактуры по производству платков и шалей, типы тканей и узоров, их происхождение и наиболее характерные варианты.

The article analyzes the history of the Pavlovsky Posad manufactory for the production of headscarfs and shawls, the types of fabrics and patterns, their origin, and the most characteristic variations, using the collection of the Museum of the History of the Russian Headscarf and Shawl as an example.

Ключевые слова: Павловопосадская платочная мануфактура, платки, шали, декоративные узоры.

Keywords: Pavlovsky Posad Manufactory, headscarfs, shawls, decorative patterns.



Рис. 1. Шаль № 50. 1880. Ткань смесовая, ручная набойка. Рисунок восточный (турецкий). Грунт красный, средник и кайма черные

Во второй половине XIX века платки и шали с набивным узором производились на многих мануфактурах Москвы: Смирнова, Гучкова, Бутикова. В Калужской губернии — мануфактура братьев Александровых. В Павловском Посаде находилось несколько мануфактур: Лабзина-Грязнова, Штефко, Абрамовых, Кудиных и др. К сожалению, большинство предприятий до нашего времени не сохранились. Сохранилась только фабрика ОАО «Павловопосадская Платочная мануфактура», ранее мануфактура Лабзина и Грязнова. Основал мануфактуру в 1795 году крестьянин села Павлово Иван Дмитриевич Лабзин. Производство набивных шерстяных шалей, получивших большую известность, было освоено с 1860-х годов правнуком основателя мануфактуры Яковом Ивановичем Лабзиным, работавшим с компаньоном Василием Ивановичем Грязновым. Принадлежность платка или шали к той или иной мануфактуре определялась клеймом мануфактуры. В XIX — начале XX века клейма на шалях ставились на основании закона 1830 года. Наиболее полное собрание клеймёных павловопосадских шалей хранится в Сергиево-Посадском музее-заповеднике. В нашей коллекции хранится не менее значимое собрание клейменых павловопосадских шалей XIX–XX веков. До настоящего времени эта коллекция не введена в научный оборот.

Печать клейм на шали мануфактуры Лабзина-Грязнова производили к концу 1860-х годов, когда производство и торговля приняли большие масштабы, а продукция получила высокую оценку на торгово-промышленных выставках.

Выпускаемые платки и шали Лабзина и Грязнова очень разнообразны, но имеют некоторые общие черты с платками и шалями других мануфактур. В основе материала, на котором печатались шали — смесовая ткань,

хлопчатобумажная основа и шерстяной уток. Для шалей Лабзина и Грязнова закрепилась характерная для русских платков квадратная форма с симметричной композицией рисунка, которая делится на кайму и средник с акцентом на углах, где располагаются основные орнаментальные формы. Первые шали приходили в Россию с Востока с конца XVII века по Великому шелковому пути: Индия – Китай – Персия – Каспийское море – Волга – города Поволжья, Ярославль и Кострома. Привозные шали были тканные «ковровые» с типичным восточным рисунком. Восточные шали приобрели большую популярность, пик моды на эти шали в России пришелся на первую половину XIX века. Приняв эту моду в платочных узорах, в павловопосадских шалях использовались восточные орнаментальные мотивы. Восточные узоры композиционно заполняли всю поверхность шали, оставляя лишь небольшую крестообразную или звездчатую середину.

Переплетение восточных мотивов (огурцы, бобы) с растительными орнаментами (разнообразие цветов) характерно для шалей мануфактуры Лабзина-Грязнова XIX — начала XX века. Представленная коллекция даёт представление о развитии платочных рисунков по трем направлениям, которые охарактеризовали Толстухина Наталия Владимировна и Полосинова Татьяна Александровна (авторы издания «Павловопосадские шали и платки в собрании Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника»).

Одно из направлений — платки, шали, декорированные восточным или «турецким» орнаментом. В тот период 1870–1900-е годы шали декорированы перевивающимися фестончатыми лентами, разнообразными завитками, различными медальонами и вытянутых переплетающихся «огурцов». «Огурцы» настолько вжились в образ русской шали, что до настоящего времени остаются популярными (Рис. 1–2).

Второй стилистический тип шали сложился в 1870–1890-х годах, его можно назвать «демократический». Для шалей этой группы характерно сочетание (переплетение) «турецкого» узора с цветочно-растительным орнаментом. Для таких шалей характерно полное орнаментальное заполнение поля шали. Колорит шалей строился на сочетании ярких красок, в который включалось несколько оттенков розового, зеленого, синего, но доминировал красный цвет. Орнаментальные розы имеют несколько оттенков красного. По своему художественному образу подобные шали были особенно близки русскому национальному восприятию красоты. Яркие, гармоничные с преобладанием любимого в народе красивого красного цвета — цвета защиты и оберега (Рис. 3–4).

Третий тип шалей имеет «элитарную», более демократическую направленность. Шали декорированы в основном цветочным орнаментом, расположенном на красном, черном, кремовых или разнообразных цветовых тонах. Композиция строилась свободной: средник заполняли мелким ритмичным орнаментом (цветы, огурчики), крупными цветами по углам и гирляндами букетов по кайме (Рис. 5–7).

И последнее время самой известной стала шаль «Подкова». Ее автор — Нил Степанович Постигов. Шаль получила очень большую популярность в народе, начиная с конца XIX века до нашего времени. Автор шали в композиционном решении соединил три символа: фон шали красного цвета — цвет оберега, по углам композиционные акценты: три розы — символ православия, орнамент в виде подковы имеет свою символику, как оберег или символ благополучия. Соединение трех символов сделало шаль «Подкову» такой популярной (Рис. 8).















Рис. 2. Шаль № 63. 1901. Ткань смесовая, ручная набойка. Рисунок восточный орнаментальный (турецкий). Грунт красный, средник и кайма черные

Рис. 3. Шаль № 65. 1872. Ткань смесовая, ручная набойка. Рисунок орнаментально-цветочный, декорирован «турецким» узором

Рис. 4. Шаль № 47. 1890. Рисунок орнаментально-цветочный, декорирован «турецким» узором

Рис. 5. Шаль № 24. 1875. Основной рисунок по кайме, цветочно-орнаментальный. Центр – ритмические мелкие огурцы. Грунт темно-коричневый

Рис. 6. Шаль № 17. 1870-е гг. Рисунок по кайме растительно-орнаментальный. Декоративная полоса по кайме украшена колосьями. Кайма украшена цветочным орнаментом. Грунт черный. Шаль с крайне редким, не типичным изводом орнаментального решения

Рис. 7. Шаль № 49. 1881. Шерсть смесовая, ручная набойка. Рисунок орнаментальные полосы декорированные цветами идут по кайме. По углам средника декоративные букеты. Средник орнаментирован ритмичными, мелким цветами

Рис. 8. Шаль № 43. Конец XIX в. Рисунок орнаментально-цветочный, декорирован «турецким» узором. Колорит шалей строится на сочетании ярких красок. Грунт красный. Автор – Нил Степанович Постигов

И.А. ХУЗИНА
Преподаватель высшей квалификационной категории Абрамцевского художественно-промышленного колледжа имени В.М. Васнецова (филиал) РГХПУ им. С.Г. Строганова

I.A. KHUZINA
Lecturer of the highest qualification category of the V.M. Vasnetsov Abramtsevo College of Art and Industry (branch) of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ПЕДАГОГИКА МУЗЕЙНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ОБЛАСТИ ПОДГОТОВКИ МАСТЕРОВ ДПИ И НП, ЖИВОПИСЦЕВ И ДИЗАЙНЕРОВ СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

PEDAGOGY OF MUSEUM ACTIVITIES IN THE FIELD OF TRAINING MASTERS OF DPI AND NP, PAINTERS AND DESIGNERS OF SECONDARY VOCATIONAL EDUCATION

В настоящее время реализуется ряд интересных проектов, направленных на сохранение культурного наследия. Анализ опыта их реализации позволяет в полной мере констатировать развитие музейной педагогики, которая направлена на использование музейных коллекций, как ресурса для обучения. Это удовлетворяет потребность общества в культурном и традиционном раз-витии, формирует гармоничную, творческую личность с высоким потенциа-лом нравственных ценностей России.

A number of interesting projects aimed at preserving cultural heritage are being implemented in the modern world. An analysis of their implementation experience allows us to fully acknowledge the development of museum pedagogy, which is fo-cused on using museum collections as a resource for learning. This satisfies society's need for cultural and traditional development and fosters harmonious, creative indi-viduals with a high potential for Russian moral values.

Ключевые слова: культурное наследие, музейная педагогика, направле-ния музейной педагогики, декоративно-прикладное и народное искусство, интерактивное обучение, развитие аналитико-критического мышления и креа-тивности, практическая связь музеев и образования.

Keywords: cultural heritage, museum pedagogy, museum pedagogy trends, decorative and applied arts and folk art, interactive learning, development of analyti-cal and critical thinking and creativity, practical connections between museums and education.

Введение

Сегодня как никогда остро стоит вопрос о сохранении целостности, как русского народа, так и малых этносов, образующих российское государство. Ведь для нас, переживших за последнее столетие принципиальные изменения духовных и социально-экономических основ, вопрос духовности и нравственности встал особенно остро во всех сферах жизни. Президент России В.В. Путин поставил перед Правительством задачу — «воспитание гармонично развитой и социально ответственной личности на основе духовно-нравственных ценностей народов Российской Федерации, исторических и национально-культурных традиций» [1].

В настоящее время полностью признано, что культурное наследие играет центральную роль в создании чувства единства внутри и за пределами нацио-нальных границ, а также в содействии взаимопониманию и сохранению об-щих ценностей. Поэтому забота о культурном наследии растет во многих странах. Все больше ученых в разных странах мира рассуждают о растущем интересе и о более широком понимании самого понятия «культурное насле-дие». Появляются интересные современные проекты («eTwinning», «Школы ЮНЕСКО», «Наследники традиций»), позволяющие использовать культурное наследие в учебной среде, главным образом для того, чтобы привлечь внимание как можно большего числа обучающихся и таким образом обогатить со-держание образования [2].

Современное образование в области декоративно-прикладного искусства (ДПИ), живописи и дизайна в связи с поставленными задачами требует инно-вационных подходов и использования различных методов обучения. Одним из таких методов является музейная педагогика, которая стала важным ин-струментом в подготовке квалифицированных специалистов и социально-ответственной личности. В данной статье рассматривается роль музейной пе-дагогики в формировании профессионального мышления у студентов, их по-гружении в профессию и развитии креативных навыков.

Определение музейной педагогики

Музейная педагогика — это область, изучающая способы взаимодействия между музеями и обучающимися. Она основывается на использовании музей-ных коллекций и экспозиций для образовательных целей. Музеи становятся не только хранилищами культурного наследия, но и активными участниками об-разовательного процесса, предоставляя студентам возможность исследовать, анализировать и критически воспринимать искусство и дизайн.

Особенность понятия «Педагогика художественного музея» заключается в том, что музей через разнообразные формы работы со студенческой аудитори-ей «образует» — воспитывает и совершенствует человека через постижение им воплощенного в произведении искусства художественного образа.

«Педагогика художественного музея» — это междисциплинарная об-ласть научного знания, формирующегося на пересечении музееведения, педаго-гики, психологии и искусствоведения, и построенная на его основе специфиче-ская практическая деятельность, ориентированная на передачу художе-ственного опыта в условиях музейной среды [3].

Роль музеев в образовательной деятельности

Музеи играют ключевую роль в образовательной деятельности, предо-ставляя доступ к уникальным коллекциям и экспонатам. Для студентов ДПИ, художников — живописцев и дизайнеров музеи служат источником познания истории культуры, развития национальной культурной идентичности, вдохно-вения и изучения различных стилей, материалов и технологий, изучения осо-бенностей развития декоративно-прикладного искусства и народных промыс-лов. Визиты в музей помогают студентам лучше понимать контекст своих ра-бот и развивать свою индивидуальность как творцов.

Основные направления образовательной деятельности музея

Познавательный, гуманитарно-междисциплинарный, социальный и твор-ческий аспекты образовательной деятельности художественного музея реали-зуются в нескольких исторически сложившихся направлениях:

Эстетическое (развитие художественного восприятия и творческих начал).

В рамках данного направления особо выделяется исследование проблем молодежного творчества. Коллекционируя, экспонируя и эмпирически изучая творчество, музей интегрирует подходы и выводы, имеющиеся в возрастной психологии.

Историко-художественное (изучение истории искусства).

В этом направлении выделим школьно-студенческое образование и обра-зование взрослых. В связи с созданием и реализацией в образовательной ор-ганизации музейно-педагогических программ, ориентированных на взаимо-действие преподавателя и музейного специалиста, появилась необходимость в организации на базе музея курсов для педагогов по освоению и внедрению этих программ. Возникла и проблема обучения будущих педагогов — студен-тов педагогических вузов с целью подготовки их к работе, как в образова-тельной организации, так и в условиях музейной экспозиции.

Таким образом, художественный музей в современных условиях приобре-тает и функцию особого рода «университета», все более активно включаясь в процесс образования в самом широком смысле этого слова.

Преподаватель, как и сотрудник образовательной службы музея, должен разбираться не только в истории искусства, но и иметь представление об осо-бенностях художественного восприятия, а также о методике приобщения мо-лодежи к искусству и художественному творчеству. Особое значение здесь приобретает способность работать с музейным подлинником.

Гуманитарно-междисциплинарное (связи изобразительного искусства с другими дисциплинами).

Вопрос взаимоотношений изобразительного искусства с литературой, му-зыкой, театром, математикой занимает важное место в исследованиях предста-вителей гуманитарного и естественнонаучного знания (Ю.Б. Борев, В.В. Ванслов, Л.С. Жегин, М.С. Каган, В.В. Налимов, Б. П. Юсов и др.). В рамках данного направления представляется важным выделить используемые в музейном образовании современные информационные технологии. Приме-нение в музее программ, в которых задействованы эти технологии, активизи-рует процессы восприятия и понимания у студентов и облегчает изучение му-зейных ценностей в широком историко-художественном и гуманитарном кон-тексте. Возможности, предоставляемые виртуальной реальностью, обеспечи-вают диалог художественных образов на новом уровне визуализации и помо-гают сильнее и глубже воспринимать, переживать и осмыслять явления и про-цессы в мире искусства. При этом музейному педагогу необходимо знать свойства и

закономерности визуального мышления, в том числе специфику восприятия неподвижных эстетических объектов (произведений изобрази-тельного искусства) и движущихся видеоизображений. Органично включить видеокомпьютерные программы в пространство экспозиций позволяет созда-ние в музее специальной среды, сочетающей в себе демонстрацию традицион-ных художественных ценностей и использование информационных технологий.

Социально-ориентационное (искусство как средство социальной адаптации человека)

В музее происходит социальная адаптация молодежи средствами различ-ных видов искусства на основе двух форм эстетической деятельности человека: восприятия искусства и создания художественно-творческого продукта. В свя-зи с тем, что подростковый возраст является кризисным периодом, проблема социальной адаптации проявляется в этом возрасте особенно ост-ро: подростки находятся в поиске самих себя, смысла жизни, испытывают острую потребность в самовыражении. С другой стороны, у подростков проявляются некоторые коммуникативные затруднения, они не всегда могут приспособиться к условиям социальной среды в колледже, не владеют средствами и способами позитивного самовыражения. На основе ана-лиза возрастных проблем социальной адаптации подростков определен ряд за-дач, которые необходимо решить преподавателю при работе с таки-ми подростками: задача самопознания, самоутверждения и самовыражения. Все эти задачи, возможно, реализовать средствами искусства [3].

Особенности понятия «педагогика художественного музея»

Выделение «педагогики художественного музея» в особую отрасль музей-но-педагогического знания — закономерный процесс и актуальная потреб-ность нашего времени. Именно в музеях изобразительного искусства в наибо-лее полной мере могут быть реализованы рассмотренные выше направления образовательной деятельности, поскольку здесь собраны материальные свиде-тельства художественно-творческой деятельности человека, аккумулировавшие его духовный опыт. В уникальном художественно-временном пространстве экспозиции зритель через общение с образами искусства «погружается» в культуру прошлого и, вступая в диалог с нею, воспринимает ее ценности и сопоставляет их с ценностями текущего исторического периода. Находясь в этом пространстве, можно не только испытать душевно-эмоциональный подъ-ем, внутреннее очищение, но и, прикоснувшись к минувшим эпохам, почув-ствовать свое место в истории, чего не могут дать другие образовательные ин-ституты. Тем самым именно художественный музей нацелен на формирование личности и развитие ее способностей художественного и эстетического вос-приятия, переживания и оценки.

Являясь идеальной средой для эстетического воспитания, художественный музей через разнообразные формы работы со студенческой аудиторией «обра-зует» — воспитывает и совершенствует человека через постижение им во-площенного в произведении искусства художественного образа. Постижение художественного образа, включающее несколько фаз — от понимания замысла произведения до сотворческого зрительского восприятия, — как нельзя лучше способствует гармоничному становлению личности. Однако специфика педа-гогической деятельности в художественном музее в том, что она может вклю-чать в себя не только изобразительный, но и музыкальный, театральный и дру-гие креативные компоненты.

Образовательная деятельность в художественном музее реализуется через совокупность определенных педагогических действий, направленных на ре-шение широкого спектра задач — от информирования об искусстве до форми-рования художественного восприятия и творческой сферы личности. Научные исследования в этой области, начатые еще в начале XX века А. Лихтварком, А.В. Бакушинским, В.Д. Амико и другими пионерами музейной педагогики, и опыт практической работы в течение нескольких десятилетий позволили определить фундаментальные принципы педагогической деятельности художе-ственных музеев:

- Непрерывность и преемственность в процессе эстетического
и художественного воспитания.
- Утверждение самоценности художественного произведения
(занятия по искусству не являются формальным дополнением к
урокам литературы, истории и т. д.).
- Отбор высокохудожественных произведений для каждого занятия (работа с подлинником). Качественный иллюстративный (визуальный) материал (диапозитивы, репродукции и проч.) для подготовки встречи с подлинником — незаменимые условия успешной работы.

Педагогика художественного музея является теоретическим фундаментом целостного музейно-педагогического процесса, который представляет собой взаимодействие музейного педагога и учащегося.

Методы обучения студентов посредством музейных технологий

ФГОС СПО специальностей 54.02.02, 54.02.05 определяет профессио-нальные компетенции: собирать, анализировать, систематизировать подгото-вительный материал при проектировании изделий ДПИ; копировать бытовые изделия традиционного прикладного искусства; варьировать изделия декора-тивно-прикладного и народного искусства новыми технологическими колори-стическими решениями [10].

Эти компетенции, в том числе разумно развивать и осваивать в стенах исторических, краеведческих и художественных музеев.

Отметим, что музейная педагогика также сосредоточена на формирова-нии нравственных ценностей и патриотического сознания у молодежи, что рассматривается как долгосрочная задача. Педагоги, интегрируя музейные ре-сурсы в учебный процесс, углубляют у студентов понимание культурного наследия и его значимости в современном мире. Таким образом, взаимодей-ствие с культурными ресурсами начинает являться неотъемлемой частью под-готовки будущих дизайнеров, мастеров декоративно-прикладного искусства и живописцев.

Интерактивные методы обучения

Современные подходы в музейной педагогике активно используют ин-терактивные методы обучения. Это включает в себя мастер-классы, лекции, в том числе с использованием цифровых технологий, экскурсии, творческие за-дания, помощь в организации проектов, цифровые выставки. Все это способ-ствует активному вовлечению студентов. Кроме этого, музеи организуют спе-циальные программы, где студенты могут не только наблюдать за произведе-ниями искусства, но и создавать собственные изделия, новые дизайнерские проекты на базе музейных коллекций.

Погружение в профессию

Погружение в профессию через музейную деятельность предоставляет студентам возможность получить практический опыт и увидеть, как теорети-ческие знания применяются в реальной практике. Это может включать работу над проектами реставрации, курирование выставок или участие в создании новых экспозиций. Такой опыт, особенно практической деятельности, способ-ствует формированию профессиональной идентичности и повышает готов-ность студентов к будущей трудовой деятельности.

Кросс-культурные и междисциплинарные связи

Музейная педагогика также позволяет устанавливать кросс-культурные и междисциплинарные связи. Изучение международных коллекций способству-ет расширению кругозора студентов, помогает им понимать разнообразие культурных контекстов и применять полученные знания в своих работах. Это особенно актуально для дизайнеров, которые должны учитывать культурные различия в своих проектах.

Развитие критического мышления и креативности

Работа с музейными коллекциями активно развивает критическое мыш-ление и креативность студентов. Анализ произведений искусства, участие в обсуждениях и интерпретации помогают студентам формулировать собствен-ные мнения и идеи. Умение критически мыслить и подходить к творческим задачам является важным навыком для будущих специалистов.

Сотрудничество с музеями

Постепенно устанавливается более тесное сотрудничество между образо-вательными учреждениями и музеями. Это позволяет использовать ресурсы музеев для повышения качества образования, реализации совместных проек-тов и создания уникальных программ подготовки, прохождения практики. Та-кие инициативы укрепляют связь между теорией и практикой, открывают но-вые горизонты для профориентации и самостоятельных исследований, что особенно важно на этапе выбора карьерного пути для будущих мастеров ДПИ и дизайнеров.

Отметим также, что интеграция помогает развивать не только профессио-нальные навыки, но и личностные качества, такие как умение работать в ко-манде, инициативность и креативность. Студенты, вовлеченные в музейную деятельность, получают ценное представление о взаимосвязи между историей, культурой и современным дизайном, что формирует их как полноценных спе-циалистов [12].

Актуальные вызовы и перспективы

Несмотря на множество преимуществ, сотрудничество между колледжами и музеями сталкивается с некоторыми проблемами. Это может быть обуслов-лено отсутствием совместных инициатив или недостаточным пониманием ценности музейной педагогики. В то же время существует множество пер-спектив для расширения такого сотрудничества, включая внедрение новых технологий и методов обучения.

Примеры успешной практики

Успешная практика сотрудничества музея с образовательными организа-циями включает проекты, которые расширяют учебный материал за счет му-зейного контента, формируют у обучающихся потребность посещать музеи и культуру посещения музеев. Такие взаимодействия могут быть в разных фор-мах: от совместных проектов до научно-исследовательской работы.

Примеры.

Сотрудничество Елецкого государственного колледжа искусств им. Т.Н. Хренникова и Елецкого городского краеведческого музея.

Наличие большого количества образовательных программ Русского музея в Санкт-Петербурге.

Совместный проект Городского университета Нью-Йорка (Колледж Баруха) и Художественного музея Рубина. Студенты первокурсники участвуют в экс-курсии по музею, которую для них проводят студенты-наставники, ранее по-лучившие подробную информацию об экспозициях музея и его образователь-ных проектах.

Всероссийский музей декоративного искусства реализует дополнительные профессиональные программы по декоративно-прикладному искусству, тема-тические экскурсии детям, мастер-классы, ярмарки, встречи с мастерами.

Другие успешные примеры сотрудничества образовательных учреждений и музеев включают

организации выставок студенческих работ, совместные экскурсии и мастер-классы, а также научные проекты, связанные с исследова-нием музейных коллекций. Такие инициативы обогащают учебный процесс и создают уникальные возможности для профессионального роста студентов.

Заключение

Музейная педагогика представляет собой мощный инструмент, способ-ствующий углублению знаний студентов, развитию их творческих и аналити-ческих способностей, «воспитанию гармонично развитой и социально ответ-ственной личности на основе духовно-нравственных ценностей народов Рос-сийской Федерации, исторических и национально-культурных традиций» [1].

В данной статье показано, что музейная педагогика предоставляет уни-кальные возможности для формирования таких навыков. Она имеет важное значение в подготовке мастеров ДПИ, живописцев и дизайнеров среднего профессионального образования, способствует развитию критического мыш-ления, креативности и профессиональной идентичности у студентов, форми-руя новое поколение творцов с крепкой гражданской позицией. Укрепление сотрудничества между колледжами и музеями открывает новые горизонты для обучения и профессионального роста, создавая более глубокую связь между искусством и образованием. Важно продолжать развивать и внедрять музей-ную педагогическую практику, чтобы обеспечить эффективность образова-тельного процесса и соответствие его требованиям современного мира.

Список литературы:

1. Указ Президента РФ «О национальных целях и стратеги-ческих за-дачах развития Российской Федерации на период до 2030 года и на перспективу до 2036 года». - URL: http://kremlin.ru/events/president/news/57425

2. Михайлова Н.Н. Педагогика музейной деятельности в об-ласти тра-диционного прикладного искусства. - URL: https://dpio.ru/stat/2019_3/2019-03-17.pdf?ysclid=mn0b6j0uc1444188454 (дата обращения 18.05.2024).

3. Столяров Б.А. Музейная педагогика. История, теория, практика: Учеб. пособие. - М.: Высшая школа, 2004. - 216 с.

4. «Искусство помогает быть понятым»: как развить в ре-бенке... - URL: [Электронный ресурс] // mel.fm - Режим доступа: https://mel.fm/blog/anastasiya-andreyeva5/84520-iskusstvo-pomogayet-byt-ponyatym-kak-razvit-v-rebenke-kreativnostkriticheskoye-myshleniye-i-emotsionalny-intellekt, свободный. - Загл. с экрана.

5. Курс «Критическое мышление через искусство». Что это такое? [Электронный ресурс] // vk.com - Режим доступа: https://vk.com/wall-207146770_7, свободный. - Загл. с экрана.

6. Материалы Всероссийской научно-практической конфе-ренции [Электронный ресурс] // irorb.ru - Режим доступа: https://irorb.ru/wp-content/uploads/2024/01/sbornik-vnpk-8.12.23.pdf, свободный. - Загл. с экрана.

7. Музейная педагогика – Википедия [Электронный ресурс] // ru.wikipedia.org Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/музей-ная_педагогика, свободный. - Загл. с экрана.

8. Шушара Татьяна Викторовна, Ридченко Галина Викторов-на. Музейная педагогика как современная инновационная педа-гогическая технология // Гуманитарные науки. - 2016. - № 3 (35). - URL: https://cyberleninka.ru/article/n/muzeynaya-pedagogika-kak-sovremennaya-innovatsionnaya-pedagogicheskaya-tehnologiya.

9. Музейная педагогика – Рувики: Интернет-энциклопедия. [Электронный ресурс] // ru.ruwiki.ru - Режим доступа: https://ru.ruwiki.ru/wiki/ музейная_педагогика, свободный. - Загл. с экра-на.

10. Федеральный государственный образовательный стан-дарт среднего профессионального образования по специально-сти Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы (по видам). [Электронный ресурс]

11. Федеральный государственный образовательный стан-дарт среднего профессионального образования по специально-сти «Живопись» (по видам). [Электронный ресурс]

12. Стратегия развития деятельности музеев в Российской Федерации на период до 2030 года. Сайт www.souzmuseum.ru . - Загл. с экрана.

О.В. БЕССОНОВ
Преподаватель Красносельского училища художественной обработки металлов, филиал РГХПУ им. С.Г. Строганова

O.V. BESSONOV
Teacher of the Krasnoselsk School of Artistic Metalworking, a branch of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

РОЛЬ МУЗЕЕВ И ВЫСТАВОК В СОБИРАНИИ И ДЕМОНСТРАЦИИ УНИКАЛЬНЫХ ОБРАЗЦОВ ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА В ВЫРАБОТКЕ НОВЫХ ФОРМ РАБОТЫ С НАСЕЛЕНИЕМ

THE ROLE OF MUSEUMS AND EXHIBITIONS IN COLLECTING AND DISPLAYING UNIQUE EXAMPLES OF TRADITIONAL ART IN DEVELOPING NEW FORMS OF WORK WITH THE PUBLIC

Автор представляет деятельность музеев, создание выставок и экспозиций на самых разных уровнях и платформах как инструментов приобщения к эстетике и художественному творчеству в области декоративного искусства, раскрыть связь произведений декоративного искусства с философией повседневной жизни.

The author attempts to present the activities of museums, the creation of exhibitions and displays at various levels and platforms as tools for introducing aesthetics and artistic creativity in the field of decorative art, and to reveal the connection between works of decorative art and the philosophy of everyday life.

Ключевые слова: музейно-выставочная деятельность, публичные экспозиции, традиции, культурные тренды, красносельские музеи, преемственность поколений мастеров.

Keywords: museum and exhibition activities, public displays, traditions, cultural trends, krasnoselsky museums, continuity of generations of masters.

Исторически, на этапе выхода изобразительного искусства из культовой сферы в автономное явление, возникла потребность в путях его реализации как средства общей «эстетизации жизни». Если музеи несли в себе научную и идеологическую нагрузку, то салоны и выставки художников преследовали как идейные, так и коммерческие цели. Выставки и совместные экспозиции изначально мыслились как средства представления и поддержки новых имён, но в идеале большинство художников ориентировались на золотую середину, где свежие творческие явления сопутствовали их рентабельности.

В мире декоративно-художественной обработки материалов и росписей идеологическая основа имела свои особенности. С одной стороны, бытовая жизнь, подчас монотонная и нелёгкая, требовала «украшения действительности». Но с другой стороны, согласно древним поверьям, орнаментика неким таинственным образом влияла и на здоровье, и даже на саму судьбу...

В любом случае для пытливых ценителей находки ушедших поколений всегда были не мимолётным впечатлением, но источником глубокой мысли. Оставаясь органичной частью национального духовного кода, они становились толчком для размышлений и исследований философов, этнографов, историков, художников и дизайнеров. Это, в свою очередь, выявляло пути и формы художественных ассимиляций в современную дизайн-среду, устанавливало межотраслевые связи в промышленном производстве посуды, тканей, отделочных материалов, декоративных украшений.

Другими словами, помимо желания простого «преображения природы», сфера декоративно-прикладного искусства подспудно стремилась



Рис. 1. Мастерские Красносельского училища художественной обработки металлов

Рис. 2. Музей Красносельского училища художественной обработки металлов



перенести и отразить поэзию линии, формы и цвета в утилитарно-бытовые аспекты жизни как современников, так и будущих поколений.

Сфера искусства является частью эстетики. Эстетика, в свою очередь, является частью философии мировосприятия общности, племени, народа, нации. Утончённость и точность восприятия порождается глубинным духовным содержанием этой нации или общности. Утончённость требует гармонизации всех деталей и в художественных решениях любого направления.

Для проведения качественного отбора образцов, по примеру учебных заведений, создавались оценочные экспертные комиссии (художественные советы), где коллегиальным способом определялся уровень представленных работ. В Совет художников входят, как правило, опытные деятели со стажем и педагоги, а в торгово-промышленной сфере помимо экспертов-художников в комиссию входят представители производств, экономисты. Широта мнений профессионалов позволяет точнее определять дальнейшие шаги по развитию сотрудничества (включая международный уровень) производств и реализации выпускаемой продукции.

Исключительную культурологическую значимость в сфере сохранения и развития искусств приобретает публичная выставочная деятельность. Выставки могут быть отчётно-персональные, персональные, тематические, совместные, международные, региональные, коллективные, стационарные и передвижные. Именно выставки вскрывают внутреннюю «творческую кухню» в реальном времени, тенденции развития и вероятную эволюцию прогнозируемых изменений (как прогрессивных, так и регрессивных). Экспозиции способны формировать течения и объединения в художественной жизни, а также оказывать эффект взаимовлияний в творческой среде. Знакомство с произведениями диагностирует степень «идейной свежести» и новизны в искусстве, иногда порождая межвидовой трансфер с театром, музыкой, кинематографом, хореографией и т. д.

Выставочная деятельность мастеров народных искусств и ремёсел не менее многогранна по смысловому наполнению. В СССР в целях сохранения этого наследия на областном уровне создавались Дома народного творчества под административным началом Отделов (департаментов) культуры. Руководство страны осознавало народное искусство и ремесла стратегическим звеном в политике сохранения национальной идентичности. Сотрудники этих структур занимались собиранием и систематизацией явлений народного творчества своего региона.

В наши дни открытого противостояния с идеологией глобализма (с его «стиранием границ») сохранение

народного культурного наследия приобретает степень особой важности. Либеральная идеология предполагает коммерциализацию с одновременной ассимиляцией всех традиций в общемировую культурную среду, с характерной «потерей узнавания», где каждая национальная единица растворяется, превращаясь в достояние всего мира. Этим «бульоном культур», соответственно, легче управлять и корректировать наднациональными структурами.

К сожалению, сегодня прежняя политика по сохранению народного искусства претерпевает тот «крен к рентабельности», в котором коммерческий компонент диктует «актуальные условия». В этих реалиях выставки самобытных мастеров вновь приобретают особую ценность.

Есть разница между корневой самобытностью и её дальнейшими реминисценциями. Можно даже констатировать, что между этими понятиями лежит изначальный антагонизм.

У человека в любой социальной реальности происходит естественный процесс философского само-опознания и обоснования. Это жизненно необходимый процесс, помогающий установить смысловой фундамент ко всем сторонам бытия.

Нужда в обосновании образа жизни происходит от древнего деревенского уклада до современной комфортной городской среды. Если в деревне ищет своего оправдания ежедневный и монотонный труд ради простого физического выживания, то в городе — «комфортабельное однообразие» в системе «дом-работа».

Деревенская близость к природе уходит в понятие жизни «в самой природе». Это видно на примере живописного жанра, возникшего уже в недрах урбанизирующегося мировосприятия, как «тоска по утраченному». Но жизнь в лоне природы (когда и в каждом окне твоего дома — готовый пейзаж) наделяет состоянием её органичной части, сопричастности с ней. Вначале происходит, пусть и интровертное, но оживотворение сознания тем окружением, из которого человек когда-то и вышел. Природная среда дарит богатейший материал для медитативно-философского осмысления и претворения в столь же богатый мир художественных решений.

Рождение образа есть синтез и взаимодействие разных отзвуков в наблюдаемой природе. И тот, кто любит её, воспринимает и передаёт все оттенки цельно и сгармонизированно. Воспитание такой наблюдательностью с самого рождения некогда породило «чистое искусство» древности, на базе которого выстраивались последующие каноны, шаблоны и аксиомы обучения целых эпох.



Рис. 3. Экспонат музея Красносельского училища художественной обработки металлов



Рис. 4. В музее Красносельского училища художественной обработки металлов

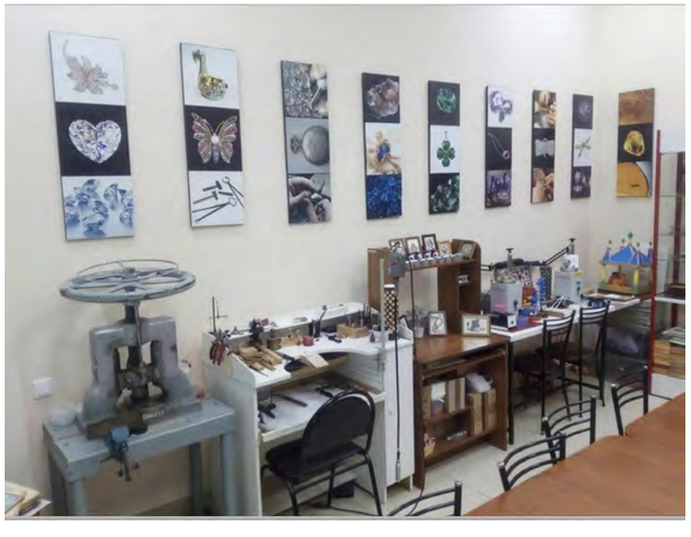
Рис. 5. Учебная мастерская Красносельского училища художественной обработки металлов

Таким образом, ценностное начало жанра — не только в потребительском социальном заказе, но и в самодостаточной генерации идей, где художник — проводник учительства от природы. С этого момента можно наблюдать принадлежность каждого из них своей природной стихии, либо синтезу стихий, либо вскрытие невосприятия ни одной из них.

Эти и другие стороны жизни творческой становятся предметом анализа и осмысления через выставочную деятельность, где восприятие работ и художественных экспериментов объективизируются (особенно на выставках совместных). И чем выше ранг выставки, чем шире географический ореол форума, тем честнее взгляд на представленное зрителю.

Так в судьбе общества искусство разделяется в самом себе на две ветви: одна ведёт к внешнему украшению жизни, другая уводит во внутреннее постижение мира умозрительных идей. И если первая приводит к «адаптации прекрасного» в цивилизационную среду, то вторая отправляется на поиски в том «Царствии Божием, что внутри вас есть» (от Луки, 17:21).

Органичное сочетание описываемых векторов в искусстве несут в себе традиции декоративно-прикладного искусства и, в частности, художественной обработки металлов. Сами характеристики металла как материала преподносят обширнейший выбор пластических и фактурных решений. Они же, в свою очередь, интуитивно привязаны к моменту «покорения материала». Как известно, металл обрабатывается и через ковку, и через плавление, чеканку, сварку, резку, гравировку, чернение, через развальцовку, вытягивание, скручивание и т. д. Иными словами, металл несёт в себе уникальный набор средств выражения творческих идей. Он требует уже синтетического свойства «ощущать материал». Но способы выраженности материала зависят от художественного решения ваятеля. Это тем более непростая задача, если с металлом взаимодействуют сопутствующие материалы: камни, древесина, ткань, полимеры или кожа. «Примирить» эти разнохарактерные явления в одном изделии и заставить их сообща работать на задуманную концепцию, на образ человека — цель и задача художника-композитора.



В этих и сопутствующих вопросах — обоснованность выставок мастеров, где наглядный ряд призван сопровождаться и смысловой информацией. В этом случае такого визуально-информационного соработничества экспозиции приобретают силу к преумножению имеющегося и достигнутого.

К сказанному стоит упомянуть Красносельский музей декоративно-прикладного искусства, Музей Красносельского филиала РГХПУ им. С.Г. Строганова и Красносельский интерактивный музей ювелирного искусства.

В Красносельском музее декоративно-прикладного искусства выстроена постоянная экспозиция предметов из археологических раскопок IX–X веков, домашняя утварь и инструменты кустарей, кустарная ювелирная продукция из серебра, медное культовое литье Красносельской волости середины XIX — начала XX века — всё это можно увидеть в зале музея, посвященном истории красносельского ювелирного промысла, то есть в музее последовательно выстроена историческая линия промысла и ретроспектива развития его художественной мысли.

Уникальной особенностью музея является коллекция сканных изделий, собранная из лучших работ художников и мастеров Красносельского ювелирного завода 70–80-х годов XX века — периода расцвета и мировой славы красносельской скани. Эта коллекция с каждым годом приобретает всё большую значимость и ценность из-за резкого сокращения сканного производства после реформ конца 90-х годов XX века. В экспозиции можно увидеть самые разнообразные виды сканной продукции: украшения, кубки, шкатулки, вазы, пудреницы, винные наборы, сувениры и многое другое — всё то, что выпускалось на Красносельском ювелирном заводе в 70–80-х годах XX века.

Музей Красносельского филиала РГХПУ им. С.Г. Строганова примечателен не только старинными образцами, но и бережным сохранением и экспонированием итоговых работ выпускников учебного заведения. Стоит отметить, что уникальность изделий не только в их художественной ценности, но и в внеконъюктурности и эксклюзивности оригинальных композиций.

Красносельский интерактивный музей ювелирного искусства можно считать позитивным и уникальным новообразованием в современной культурной среде. Там можно познакомиться с самим процессом изготовления ювелирных изделий, а также принять участие в различных интерактивных программах, почувствовать себя в роли ювелира. Гостям предлагается интересный рассказ о возникновении ювелирного промысла, о развитии национальных традиций, о некоторых секретах современного производства. Своими глазами можно увидеть процесс изготовления изделия и даже лично поучаствовать в наборе сканного рисунка, в изготовлении штампованного сувенира или восковой модели, протянуть проволоку, проложить холодную эмаль, познакомиться с полированием изделия, пайкой, набором скани.

Не меньший интерес вызовет рабочее место, оборудование и инструмент ювелира.

Заключение

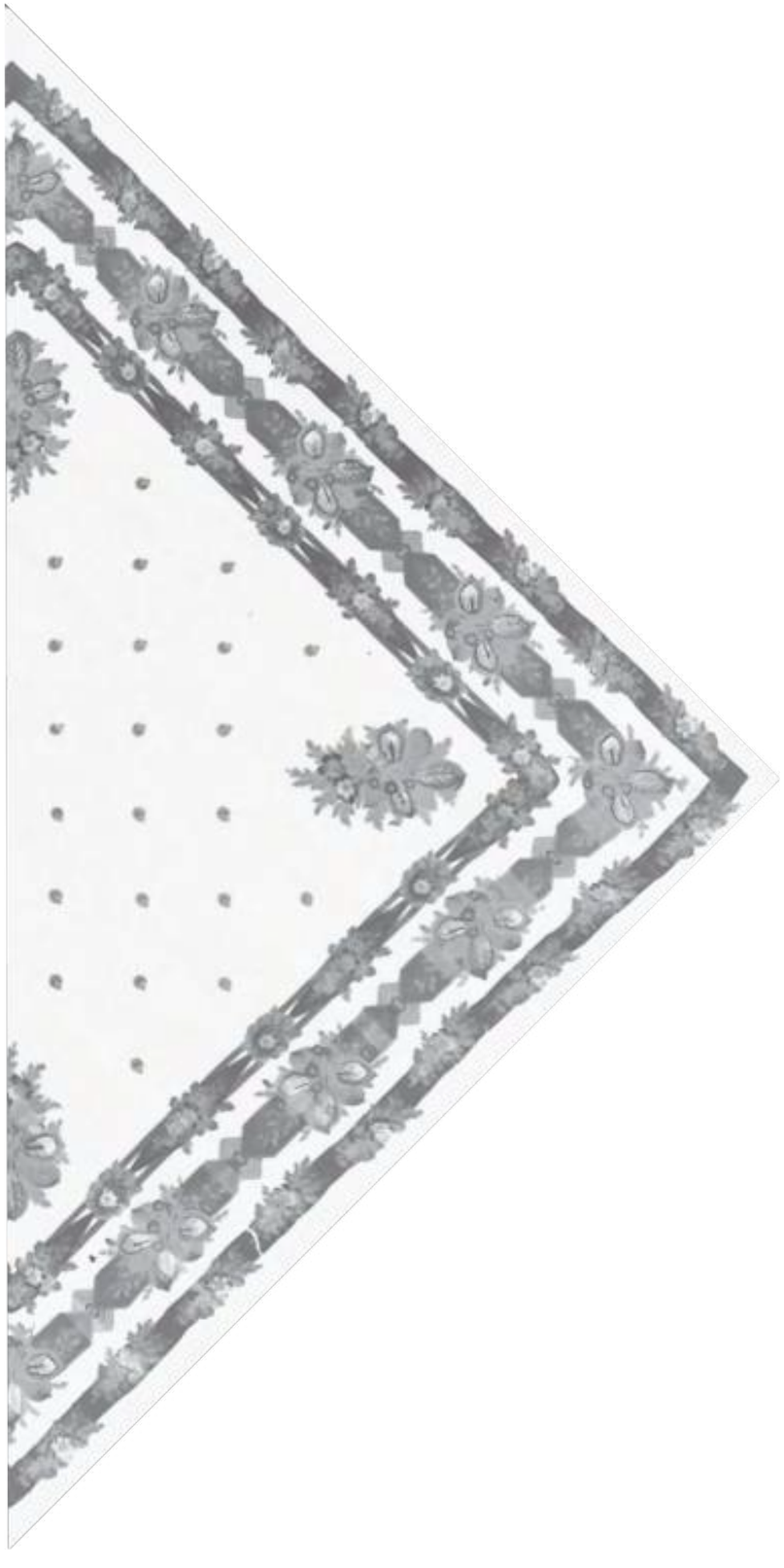
Находясь на стыке цивилизаций и исторических эпох, наш народ продолжает аккумулировать свои природные таланты, из них возможно всё то, что потом двигает и развивает общество. Урбанизированная среда со временем ощущает недостаток художественных идей. Разрыв живой связи с природным первоисточником заставляет искать пути восполнения творческих сил. Потому издательская и выставочная сферы остаются для художников площадками обмена и взаимовлияний, а музейные экспонаты — артефактами не только историко-археологической, но и идейно-художественной ценности. В этом скрытый от массового зрителя первичный смысл и значение работы музеев, экспозиционных центров и выставочных площадок. Не менее важна и актуальна издательская работа и каталогизация (включая электронную) по сохранению наследия ушедших поколений и новые, современные средства коммуникаций.

Список литературы:

1. Курдюков В.Н. Красноселие. – Вологда, 2001.
2. Красносельская старина: Альманах. – Красное-на-Волге, 1994.
3. Бузин С.И. Красносельские художники-ювелиры. – Кострома, 1997.
4. Назарецкий В. Красносельские кустарные промыслы. – Кострома, 1924.
5. Постникова-Лосева М.М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера. – М.: Наука, 1974.

Интернет-ресурсы:

1. https://kosmuseum.ru/filials/krasnoselskiv-muzey-vuvelimogo-i-narodno- prikladnogo-iskusstva/;
2. https://krinmus.kst.muzkult.ru/news/114047612;
3. https://kyxom.ru/index.php/muzej



часть **4**

Проблемы сохранения и развития искусства и народных художественных промыслов в контексте художественного образования и передачи профессионального мастерства

Т.Л. АСТРАХАНЦЕВА
Доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ

T.L. ASTRAKHANTSEVA
Doctor of History of Arts, Academician of the Russian Academy of Arts, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts

НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ РОССИИ. К ИСТОРИИ СЛОЖЕНИЯ СИСТЕМЫ ОБРАЗОВАНИЯ

FOLK ART CRAFTS OF RUSSIA. ON THE HISTORY OF THE FORMATION OF THE EDUCATION SYSTEM

В статье рассматривается история формирования и специфика художественного образования в народных художественных промыслах.

The article examines the history of formation and the specifics of art education in folk art crafts.

Ключевые слова: художественно-промышленное образование, народные промыслы.

Keywords: art and industrial education, folk crafts.

Художественное образования в народных промыслах имеет свою специфику. Ее главная особенность в том, что в рамках учебного процесса закладывается первичный ценностный ряд, базовая, «корневая» основа, которая формирует глубинное пластическое мировоззрение народного мастера-художника. Причем в каждом конкретном случае оно привязано к определенной «земле», задающей четкий технологический, пластический и образный формат, не позволяющий искусству выродиться в приторную монотонную стилизацию условной «гжели» или «хохломы», что сейчас является в лучшем случае объектом для постмодернистской иронии (работы дизайнера Дениса Симачева), а в худшем — для псевдофольклорных спекуляций всевозможных «национальных шоу России».

Это образование изначально являлось составной частью во все программы художественно-промышленных школ, что было логично, учитывая неизменно народную основу народного и декоративно-прикладного искусства как такового. Мало того за последние два десятилетия появились новые формы в виде высшего образования.

При создании художественно-ремесленных школ на рубеже XIX–XX веков решалась достаточно четко и проблема преемственности. Уже тогда не стоял вопрос, что важнее: отдавать ребенка потомственному мастеру, в общении с которым он постигает ремесло и традиционную образную систему, или учить его в профессиональном училище — естественно, выбиралось второе. Другой вопрос, как сохранить при новых формах обучения связь с ведущими мастерами промысла, то есть сохранить традиционную форму производственного обучения — передачу мастерства от мастера к ученику, «инициацию», в массовом порядке невозможную. Поэтому к школьным программам появляется требование: наряду с преподавателями-профессионалами, с выпускниками учебных высших и средних заведений должны работать высокопрофессиональные мастера местного промысла — токари, формовщики, точильщики, «писарихи» и пр., имеющее право набирать двух-трех и более учеников. По сути, в этом компромиссе и был главный смысл всего российского образования в народных промыслах. Если заведение этому правилу следовало, на промысле сохранялась школа и подлинное народное искусство. Если же нет, то молодежь, оканчивая школу, быстро покидала родные края и искала себе прибыльное дело в городе — как правило, в сфере художественного ширпотреба [2, с. 105]. К тому же, если в школе преподавали только академический рисунок, местные жители неохотно отдавали туда своих детей, но когда вводились дисциплины практического назначения (производственное обучение), конкурс возрастал. Так, в начале XX века в Красносельской школе на Волге перестали привлекать в качестве педагогов местных мастеров — в итоге из 264 учившихся после окончания обучения осталось только 62. Уточним, сегодня на промыслах после учебы остаются в среднем от 30 %.

Что касается самих академических дисциплин, то они входили в программы художественно-промышленных школ уже на заре существования и внесли свой вклад (положительный и отрицательный) в развитие народных промыслов.

Созданию художественного образования на промыслах во многом способствовали правительственные реформы, проведенные в России во второй половине XIX века. Огромную роль играли и инициативы представителей передовой художественной интеллигенции, художников, меценатов, владельцев богатейших коллекций народного искусства, опирающихся на национальные и народные традиции. Народное искусство было объектом внимания и покровительства царственных и других влиятельных высоких особ. Не менее важную методическую роль в становлении образования сыграли художественно-промышленные и кустарные музеи (с 1885 года во главе с Кустарным музеем), создававшиеся тогда по всей России. Идея совместного сотрудничества музея, обладающего коллекциями народного искусства, с учебными заведениями была плодотворна и верна для русских промыслов. Музей являлся для последних великолепной учебной базой.

Эту практику сотрудничества промыслы продолжали на протяжении всего XX столетия. Сегодня в учебной программе многих учебных заведений это один из важнейших этапов постижения традиции. Так, Гжельский государственный университет сотрудничает с Егорьевским историко-художественным музеем, где на подлинниках майолики XVIII века студенты, создавая копии и делая обмеры, познают свою местную традицию. Холмогоры связаны с Архангельским художественным музеем, Абрамцевский художественно-промышленный колледж изучает фонды Сергиево-Посадского историко-художественного музея-заповедника. Это справедливо и в случае со многими другими учебными заведениями.

Одной из первых национальных школ с уклоном в народное искусство было Московское Строгановское художественно-промышленное училище. Позже такие учебно-методические заведения появятся в Петербурге, Екатеринбурге и других крупных городах России.

В программе Строгановского училища (1-я ступень обучения) было прописано одно важное правило, указывающее на приоритеты отечественного образования и принципы преподавания главных предметов, таких как, например, стили: их надо изучать уже в первых двух классах и, главное, начинать с «изучения русского родного стиля. <...> Естественно, что в русской школе изучения родной истории (а в случае с художественными училищами, изучение своей художественной старины) должны быть поставлены впереди изучения истории искусства чужих народов, и надо думать, что <...> формы национального искусства навсегда останутся незыблемым фундаментом, на котором впоследствии взойдут новые формы» [4, с. 44].

Не случайно, что именно Строгановское училище и, в частности, его директор Н.В. Глоба, станут главными действующими лицами в программе развития национального «русского» стиля и народного искусства в России. В самом же училище директор будет давать образование, доступное «всем слоям населения», а само «корневое» творчество в училище он поднимет на небывалую высоту [1, с. 252].

Организацией учебного процесса в промыслах и составлением программ с учетом их специфики занимались не только в департаменте торговли и мануфактур при министерстве финансов, курировавшего кустарную промышленность (особое отношение данного ведомства к «народникам» — тема отдельного исследования), о ней говорили и обсуждали на съездах русских художников. Так, выпускник Строгановского училища и преподаватель филиального отделения в селе Красном Костромской губернии В.А. Апухтин был участником 3-го Всероссийского съезда художников (1911, С.-Петербург) и выступал в прениях к докладам с симптоматичными с точки зрения темы нашего исследования названиями: «О кустарном промысле, как хранителе народной самобытности» (М.Н. Дитрих), «О степени вмешательства интеллигентных художников в народное творчество» (Е.Н. Половцева). В решении этого съезда были прописаны (кстати, этих установок Союз художников России придерживается до сих пор) ключевые моменты развития промысла и образования на нем: первое — «все усилия в восстановлении деятельности промысла надо прилагать “непременно в строгом местном характере”; и второе — работа кустарей по образцам, даже выполненная талантливо,

губительна для судеб народного творчества» [5].

XX советский век — это череда разрушений, революций и войн, это время возрождения народного искусства, уничтоженного, умершего или забытого (ярким примером является гжельский художественный промысел, восстановленный после Великой Отечественной войны). Важно, что здоровая природа народного искусства, потребность в праздничном, радостном, непосредственном творчестве не давали процессу забвения принять необратимый характер. В этом весь смысл народного творчества, в том числе желания ему учиться, и поэтому историю современных художественных школ в промыслах нужно рассматривать именно в этом контексте.

Первые два советских десятилетия — это время активного сложения новых профессиональных школ (1920-е), училищ и техникумов (1930-е), а также реорганизации старых заведений, существовавших до революции, что отвечало всеобщей тенденции — страна освобождалась от безграмотности, стремилась к знаниям во всех областях.

В 1920-е годы в основном действовали школы 1-й ступени — ремесленно-художественные, в 1930-е они перерастали в более высокую ступень, становились среднеспециальными училищами и техникумами (имевшими часто статус высшего учебного заведения) (1).

В годы первых пятилеток (1930-е гг.), с ведением всеобщего начального и семилетнего образования, на крупных промыслах стало утрачиваться начальное звено традиционной формы ученичества — обучение азам ремесла в семье с детского возраста. Одна из главных причин этого в том, что на этот период пришелся самый трагический момент в истории народных промыслов и образования в XX веке — истребление крестьянина-собственника, кулака, кустаря. «Куда угодно, только не в керамику», — говорили в Гжели родители своим детям до 1960—1970-х годов.

По воспоминаниям Анны Иосифовны Цветковой из села Полховский Майдан на юге Нижегородской области, она начинала пробовать красить «тарарушки» уже в 6—7 лет, но украдкой от взрослых, так как они элементарно боялись за дитя. Только к концу 1930-х годов ситуация стала выправляться, однако война опять все нарушила.

К 1930-м годам начинается движение от ремесла к академическому искусству, что в глазах новой идеологической власти должно было дать возможность делать тематические, наполненные «правильным» нарративом композиции в столь «бессодержательном» жанре, как народное искусство. Соответственно, промыслы стали работать по утвержденным эталонам и образцам, но требование определенной литературной тематики не всегда убивало живое творчество и фантазию, они сохранялись в Палехе, Мстере, Холуе и в такой обстановке (1937 — год юбилея смерти А.С. Пушкина, дал массу подтверждающих это произведений).

В первые послевоенные годы на промыслах почти некому было учить, выпуски были ускоренные, однако первые группы окончивших профтехшколы стали приходить в промыслы уже в 1946 году. Многие из выпускников не выдерживали испытаний, продукция выпускалась низкого качества. В Гжели с титаническими усилиями Александр Борисович Салтыков и Наталья Ивановна Бессарабова бок о бок с местными «писарихами» восстанавливали культуру гжельской росписи, учили азбуке мазка. Подобно коренным наследным мастерам, Наталья Ивановна в буквальном смысле водила рукой гжельских мастериц, учила их ими же забытым орнаментальным мотивам.

К концу сороковых годов большинство школ профессионального обучения было восстановлено.

Новые проблемы и трудности в образовании начались с укрупнения артелей в большие предприятия и последовавшего за этим строительства огромных, не соразмерных с жизнью промысла, производственных корпусов. Эпоха пресловутого вала и промышленного потока и образца привели к тому, что сокращалось число художников, их деятельность строилась по типу работы на предприятии художественной промышленности. Просуществовав всего четыре года, в Гжели был упразднен открывшийся в 1958 году факультет художественной керамики, в 1962 году он был переведен в Абрамцевское училище. Но даже тот единственный полноценный выпуск художников (защита дипломов проходила уже в Абрамцеве) обеспечил Гжели начавшийся в 1960-е годы расцвет промысла.

В какой-то степени проблемы образования народного искусства в 1960–1970-е годы стали решать высшие учебные заведения, такие как Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское) и Московский Технологический институт, способствовавшие тому, что в конце 1970-х — начале 1980-х годов на промыслы пришли многие талантливые художники (2). Немало способных художников для всей России выпустило Абрамцевское художественно-промышленное училище.

Многие заведения из узкопрофессиональных становились многопрофильными, включали в свои программы, помимо исконно местных дисциплин и материала, новые виды творчества (3).

Обобщая исторический опыт и учитывая актуальность вопроса выбора путей развития образования на промыслах, предложим примерную классификацию образовательных школ в системе народных промыслов.

1-я ступень. Профессионально-технические училища и школы.

Их на сегодняшний день явно не хватает (не более двадцати), и в тех, что остались в большинстве случаев, утрачена самая важная часть — художественная. В обучении осталось чисто техническое, механистичное исполнение, которое не способствует к занятию творчеством (4). Эту ступень, как важный начальный этап, сегодня необходимо возродить.

2-я ступень — это техникумы и колледжи, средние специальные учебные заведения, готовящие художников-мастеров (специальность 0515 «декоративно-прикладное искусство и народные промыслы»), их более шестидесяти. Можно сказать, что это самая распространенная и самая оптимальная форма, доказательством чему может служить хотя бы тот факт, что их выпускники составляют основное ядро художников, работающих на промыслах. К основным известным универсальным учебным заведениям, таким как Московское художественное училище прикладного искусства (б. Калининское), Абрамцевское художественно-промышленное училище им. В.М. Васнецова, Гжельский художественно-промышленный колледж, художественные училища Палеха, Холуя, Мстеры, Федоскина, Кунгура, Красносельское училище, добавились заведения, в которых открылись отделения НХП (училища культпросвета, академические художественные училища). Они существуют почти в каждом регионе, включая национальные республики, крайне заинтересованные в подъеме своего национального искусства (Дагестан, Карачаево-Черкессия, Карелия, Мордовия).

3-я ступень — высшее звено. В 1994 году были утверждены Государственные образовательные стандарты специальности 05.30.00 — Народное художественное творчество для высших учебных заведений и № 052300 — «декоративно-прикладное искусство и народные промыслы». Таких учебных заведений — более тридцати. Эта специальность введена во всех вузах культуры и искусства Российской Федерации, а также в ряде республиканских университетов и педагогических институтов. В этот список вошли и такие старейшие учебные заведения, как Российский художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, академия Штиглица. Высшее образование по народному искусству сегодня можно получить и в Гжели (Гжельском государственном университете).

В работе педагогических институтов масса положительного опыта, но и немало отрицательных, тревожных моментов. Прежде всего, имеется в виду всеядность в изучении видов народного искусства — здесь готовятся «мастера на все руки» в отрицательном смысле слова. Неслучайно с приходом таких выпускников в заведения дополнительного образования, в места нетрадиционного бытования промысла, стало появляться немало продукции с гжельской синетравной росписью, сделанных под «золотую» «хохлому», «палех» и пр., которую нельзя квалифицировать иначе, как подделка и низкокачественный сувенир (5).

О положительном опыте новых учебных заведений высшего звена (типа СПШНИ) говорить сложно, хотя бы ввиду практического отсутствия у данного типа вузов какой-либо истории. Но проявляющаяся уже сейчас в подобных институтах претензия на «элитарность», свойственная академическим художественным учреждениям, мало соответствует коллективному духу промыслов, что, в свою очередь, ведет к отрыву от исконно народных понятий: простоты, демократичности, доступности, открытости. В подобных высших учебных заведениях обостряется проблема распределения и трудоустройства выпускников, почти никто не хочет идти работать на промыслы.

Если говорить о контурах «идеального учебного заведения» в сфере народного искусства, то они в новом времени начинают только прорисовываться. Можно предложить как вариант гжельскую модель, предложенную промыслом в начале 1980-х. Художественное образование здесь начали давать с детского сада, далее в школе — либо общеобразовательной с художественным уклоном в местную традицию, либо в художественной. Это уже была не прежняя система (в два этапа), а более развернутая, непрерывная, в несколько этапов, завершающаяся образованием в высшем учебном заведении, в данном случае в Гжельском художественно-промышленном институте (6). Положительный опыт современному образованию могут также дать Вологодское училище № 15, школа Бурчевского в Архангельске, Шуйский педагогический институт и многие другие.

В заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть, что понятие «школа народного искусства» — емкое и широкое, это может быть национальная, региональная, краевая школа, школа отдельных промыслов. Главное — в них действуют свои законы, а образование имеет свою специфику и методики [3, с. 25]. При этом нужно исходить из принципиального положения о целостности системы школ, о том, что обучение здесь осуществляется на основе стилистической народной традиции, на основе преемственности и коллективности и во всех школах народного мастерства важным является, прежде всего, производственное обучение и народный мастер как носитель народного опыта.

Примечания:

1. После революции 1917 года и лихолетья Гражданской войны профтехшколы первой ступени восстанавливались с огромным трудом. Так Гжельская керамическая школа начала работать в 1921 году. Сюда приезжает работать вместе с сыном Харлампием, окончившим Строгановское училище, Г.В. Монахов. С ним еще несколько преподавателей. С 1931 года в Гжели создан силикатно-керамический техникум. В Абрамцеве с 1924 года существует Абрамцевская художественная школа, с 1928 года – в Вологде профессиональное училище (ныне Профессиональное училище народных промыслов № 15), с 1931 – в Федоскино (четырехгодичная профессионально-техническая школа), с 1936 – в Кунгуре камнерезная школа), с 1938 года – в Москве, Московская школа художественных ремесел).

2. В одной только Гжели стали работать, органично вписавшиеся в многовековой контекст, художники-профессионалы: В. и Н. Бидаки, Г. Московская, В. Неплюев, Ю. Петлина, О. Талагаева, Ю. Гаранин, Т. Федоровская, Н. Некрасова, П. Гордеев и др.; большинство из них стали прекрасными педагогами. То же самое происходило в Скопине, Павлово-Посаде и др. Специальные дисциплины на факультетах МВХПУ (б. Строгановское) вводились таким образом, что студенты с первого курса изучали базовый промысел, обмеры, составление массы, работу в материале. К этому добавлялась и история прикладного и народного искусства, причем ему отдавалась половина всех часов. В Технологическом институте на академический рисунок выделялось 600-800 часов (вместо 1000), на живопись – 500-7000. На скульптуру – 380 часов. Зато больше внимания уделялось декоративным дисциплинам. Тщательно изучались основы народного искусства, занятия проходили на предприятиях, музеях, выставках.

3. Кунгурский художественно-промышленный колледж. В 1965 году он был переименован в профессионально-техническое училище № 58. В 1991-м училище было реорганизовано в лицей. В 2002 году лицей преобразован в Кунгурский художественно-промышленный колледж, в котором уже появились такие специальности, как художественная керамика, финифть, филигрань, ковроткачество, роспись по дереву.

4. Вологодские профессиональные училища: в Вологде, Торжке, Семенове, Ломоносове, Кирове, Северодвинске, Бийске и Казани и др.

5. Форма дополнительного образования хорошо работает там, где оно (образование) происходит на местах исконного промысла, как оно существует в Архангельске, например, в школе Бурчевского, и в Государственном образовательном учреждении дополнительного профессионального образования «Рязанский областной институт развития образования».

6. У ее истоков стояла последовательница опыта Н.И. Бессарабовой, заслуженный художник России, лауреат Государственной премии России, художник с высшим образованием – Наталья Трофимовна Бидак. Ее опыт занятий сначала с детьми, а затем со студентами Гжельского института бесценен. Сама превосходная «писариха», она смогла обучить тончайшему искусству и красоте написания гжельских роз и розанов, гжельскому традиционному орнаменту и композиции многих учеников.

Список литературы:

1. Астраханцева Т.Л. Н.В. Глоба, Г.В. Монахов и русская керамика конца XIX – начала XX века. Из истории Строгановского художественно-промышленного училища // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Восьмой вып.; Ред.-сост. И.В. Рязанцев. - М., 2004. - С. 252.

2. Масленицын С.И. Ученичество в народном искусстве // Проблемы народного искусства. Под ред. М.А. Некрасовой и К.А. Макарова. - М., 1982. - С. 105.

3. Некрасова М.А. Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального, традиции и новизны // Проблемы народного искусства. Под ред. М.А. Некрасовой и К.А. Макарова. - М., 1982. - С. 25.

4. Программа Училища // Отчет Императорского Строгановского Центрального художественно-промышленного училища за 1913-1916 учеб. гг. - М., 1916. - С. 44.

5. Труды Всероссийского съезда художников. Т. 2. - СПб., 1911-1912. - С. 212, 243, 257.

В.Г. ДОЛГОВ
Председатель правления НО «Национальный союз народных художественных промыслов», почетный член Российской академии художеств

V.G. DOLGOV
Chairman of the Board of the National Union of Folk Art Crafts, Honorary Member of the Russian Academy of Arts

КЛЮЧЕВЫЕ ЭТАПЫ И СОБЫТИЯ В РАЗВИТИИ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ РОССИИ

KEY STAGES AND EVENTS IN THE DEVELOPMENT OF FOLK ART CRAFTS IN RUSSIA

Рассматриваются исторические этапы и события, которые оказали существенное влияние на развитие народного искусства России и народных художественных промыслов за период с конца XIX века до наших дней.

The article examines the historical stages and events that had a significant impact on the development of Russian folk art and folk crafts from the late 19th century to the present day.

Ключевые слова: народное искусство, народные художественные промыслы, художники, периоды.

Keywords: folk art, folk crafts, artists, periods.

Народные художественные промыслы — это составная часть народного искусства России. И потому развитие народных промыслов неотделимо от этапов развития самого народного искусства.

Этапы и события, которые являются ключевыми для развития народных художественных промыслов, приводятся мною на основе трудов академика Российской академии художеств Некрасовой Марии Александровны.

Выделяем четыре периода истории народного искусства — период Серебряного века до революции 1917 года, а затем три периода советского времени.

Серебряный век в царской, дореволюционной России, по сути, открыл народное искусство как духовно-художественную культуру с ее непреходящими ценностями и великими художественными достижениям. В них воплотилась живая сущность традиции, глубинно связанная с национальной и этнической культурой.

К концу XIX века мир ускоренно менялся: геополитически, социально-экономически, климатически, и это проявлялось во всех сферах жизни России. В экономике возрастала сила буржуазии. Рушился уклад жизни крестьянской общины и дворянских усадеб. С развитием промышленности рос рабочий класс.

Менялось мировоззрение людей, усиливая в обществе чувство тревоги, с одной стороны, а с другой, создавая духовное напряжение, собирающее народные силы, что выражалось в росте национального самосознания. Оно проявлялось в религиозных исканиях времени, охвативших все слои общества и выразившихся в искусстве. Художники стремились познать народное искусство. Воодушевленные этим, Нестеров, Врубель, Серов, Васнецов и другие художники устремились на Русский Север с горячим желанием прикоснуться к родовой сущности народного искусства. Им удалось сделать немало художественных открытий.

В этот период было велико стремление человека понять себя и ощутить себя народом в истории, что породило повышенный интерес к прошлому, к культуре во всех сферах художественной деятельности. В историю вошли такие яркие явления, как произведения «Могучей кучки» в музыке, так и художественная деятельность «Абрамцевского кружка», созданного Саввой Ивановичем Мамонтовым, и подобного в селе Талашкине — княгиней Марией Клавдиевной Тенишевой.

Это было движение глубоких духовных поисков своих истоков в национальных и народных традициях. И этим Россия в то время уже отличалась от Европы, которая также обратилась к национальному прошлому. Но в отличие от России в Европе произошло бурное развитие технической революции, которая принесла стандартизацию и механизацию промышленного производства с вытеснением ручного труда. И там народному искусству было противопоставлено творчество индивидуальных мастеров.

В этой ситуации российские художники стремились найти путь дальнейшего развития народного искусства и отделить творческие силы от их поглощения быстро развивающейся промышленностью. С этой целью создавались мастерские в Москве, Абрамцеве, Талашкине, их возглавляли ведущие русские художники Серов, Врубель, Васнецов, Поленов, Коровин, Малютин и др. Они стремились свои идеи воплотить в делах, в возрождении народных традиций. В мастерские, ставшие центрами духовной культуры, в качестве учеников набирали крестьянских детей из окрестных деревень. Две тысячи крестьян работали на дому. Собранные в экспедициях предметы народного искусства составили коллекцию, на основе которой был открыт музей «Русская старина» в Смоленске.

Художники стремились соединить красоту и пользу для того, чтобы художественно обогатить предметно-пространственную среду человека, помочь ему возвыситься над повседневностью.

Все это определяло народное искусство России в его уникальности как духовной культуры, в противостоянии массовости. И этот период национальная культура восстановилась после двухвекового разрыва в своем единстве народного искусства и искусства профессионально-художественного.

Итак, в период Серебряного века началось движение к раскрытию, постижению и возрождению духовных ценностей народного искусства.

Следующий период в развитии народного искусства **начинается после октября 1917 года.** Происходит революционная ломка всех основ жизни страны, в том числе и борьба с религией. И был нанесен сокрушительный удар по традиционной культуре.

И именно в эти жесточайшие 1920-е годы просияло как чудо, рождение искусства Палеха — лаковой миниатюры. Древнерусская традиция была воспринята через призму поэтики народного искусства, в началах мифологического, космического и природного. Голиковские битвы, хороводы выплескивались на поверхность небольших предметов, и это было органично для народного искусства.

И тот же Иван Голиков, создавая уникальные иллюстрации к «Слову о полку Игореве» в 1930-х годах, поднялся до художественной разработки замысла. Живописным языком он воссоздал ценности «Слова» в единственности образа. Всадник — образ-идея сакрального значения в крестьянском искусстве, разворачивается талантом Голикова в многозначности смыслов, которые выражает «Слово о полку Игореве». В сравнении с крестьянским это было новым в народном искусстве. Новым было и развитие личностного начала, воплотившего диалектику взаимодействия индивидуального и коллективно-соборного начала.

И это тоже был новый этап в развитии народного искусства. К своему замыслу мастер теперь собирает материал, чего не было в крестьянском искусстве. Историчность как категория образа народного искусства становится содержанием этого образа. И это тоже ново и значимо для будущего, его можно определить как синтез фольклорного метода и метода художественного. Тем не менее при всем этом новом, народное искусство остается народным, сохраняет свою художественную целостность в **канонической культуре**, где **канон** дает общую установку для творчества всех мастеров промысла, и это не исключает, а наоборот, стимулирует выражение индивидуально особенного.

Итак, искусством Палеха в 1920-х годах до середины 1930-х был не только открыт, но и предначертан путь традиционных промыслов в будущее.

Но в условиях революционной классовой борьбы, острейшего противостояния нового и традиционного, все новые достижения народного искусства в лице Палеха обернулись в прямо противоположном содержании.

На промыслах в качестве руководителя и учителя народного мастера был назначен профессиональный художник, который посредством создаваемых образцов направлял творчество мастера в общее русло со всем советским искусством — в соцреализм. На этом пути искусство народных промыслов катастрофически теряло и свою народность, и свою художественность, разрушалось мастерство.

Второй советский период наиболее ярко проявился в факте **возрожденной Гжели**.

Некогда цветущий очаг народной духовной культуры пережил гибельные, революционные разорения — в период коллективизации керамические производства были остановлены. Но в атмосфере победно завершаемой Великой Отечественной войны силами ученого Салтыкова Александра Борисовича и художницы Бессарабовой Наталии Ивановны возрождается сине-голубая, с символом розы, растительная роспись кобальтовыми красками на белом фарфоре, что было органично воспринято мастерами этого промысла.

Третий период в первой половине 1960-х годов — совсем неожиданное явление самоутверждения традиции народного искусства, даже вопреки происходящему в то время. Это открывается событийно, нежданно и не в искусстве народных промыслов организованных производств, а в творчестве мастеров деревень. Оно предстало в преемственности мастерства уникальности школ, древнейших традиций. Это было время экологического кризиса и быстро набиравшего силу технического прогресса, поставившего под угрозу природу и народное искусство. На страницах печати разворачивались одна за другой дискуссии. Входил в жизнь дизайн, и многим казалось, что он **входит на смену народному искусству**. Декоративное искусство начинало утверждаться в художественной самоценности, когда ниспровергались традиции, а народному искусству провозглашался конец.

В обстановке начавшегося экологического движения, экологии культуры, спасения рек от проекта их поворота история культуры повторилась. Как и в Серебряном веке, художники в поисках родных корней устремляются на Север, в глубины России, вдохновляются в своем творчестве древнерусской архитектурой, природой, самобытной жизнью деревень. И не только художники, но и люди других профессий: писатели, врачи, физики и математики из разных городов открывали очаги народного искусства, помогали их возрождению, поддерживая творчество народных мастеров. **Это было воистине всенародное движение**. Оно привело к тому, что при Союзе художников образовалась Комиссия народного искусства, работающая с мастерами. Их творчество на выставках открывалось для зрителя всего мира. И взору публики предстали тогда невиданные ранее очаги русской народной глиняной игрушки — Каргопольской, Филимоновской, Абашевской и многих других, а также деревянная расписная игрушка — Федосеевская, Городецкая. На тех же выставках открытием стало народное искусство малых народов России, сохранившее этническую культурную среду Дальнего Востока, Крайнего Севера, Сибири, Тувы, Дагестана. Во всем этом и была победа народного искусства над быстротечным временем, народное искусство показало свою нужность в современности.

Происходящее радовало, удивляло неискушенного зрителя на выставках, заставляло специалистов, искусствоведов по-новому увидеть народное искусство, отойти от стереотипов, навязанных в предшествующее время марксисткой наукой, научно осмыслить происходящее.

В то время к концу 1980-х годов в неугасающих дискуссиях, несмотря на очевидность живой традиции, возрождающихся очагов народного искусства, историчности его развития, пытались само народное искусство свести к понятиям то «примитива», то «анахронизма прошлого», «безличности» и к «бессознательному» творчеству, или «подражательному», в конце были выдвинуты понятия **«самодеятельного искусства»** и **«народное творчество»** в содержании первого. К чему решением Министерства культуры отнесли и традиционное народное искусство деревень, мастера которых, отделенные от организованного промысла, попадали в систему работы Дома творчества как самодеятельные мастера.

Парадокс в том, что народное искусство, переносящее бесконечные беды, оказавшись в фарватере борьбы нового и старого, новизны с традициями, и именно в советское время утверждало себя как духовная культура! И в этом статусе народное искусство своими достижениями открыло новую эру в своей истории, обозначив путь в будущее, и вошло в Новую Россию.

После развала СССР, в тяжелые для народа и государства 1990-е годы был неожиданный подъем творчества. Рушилась промышленность, закрывались производства, а традиционные промыслы, как и в 1920-е годы, показали расцвет народного искусства.

Мосты традиции в четырех периодах истории народного искусства, несмотря на беды, подготовили этот расцвет. Но состоялся он по двум причинам.

Первая — пал запрет на религию. Возрождение Русской Православной церкви широко и глубоко отозвалось в искусстве. Задавленное религиозное чувство в переживании образа, присущее народному искусству, выплеснулось в творчестве на религиозные темы. Это проявилось не только в художественных достижениях отдельных художников и мастеров, но и в формировании целостных направлений в искусстве промыслов — пейзажа в миниатюре Федоскино, исторического и религиозного направлений в миниатюре Палеха, Мстеры, в ростовской финифти, в богородской резьбе по дереву. Возродилась гжельская майолика, открывшая путь развития традиции, что было отмечено Государственной премией.

В те же 1990-е годы ярким событием стало восстановление производства узорных шалей Павловского Посада. Промысел не только возродил свои традиции, но и достиг целостного развития в образности художественного языка.

Положительная энергетика изделий традиционных промыслов неизменно отмечается

зрителем и потребителем. На многолюдной выставке Палеха в Амстердаме прозвучал вопрос: «Что же это за народ, который способен создавать в наше время искусство столь высокой духовности?»

В свете этого, актуальна **вторая причина** расцвета и стремительного развития искусства промыслов в 1990-е годы — свобода. Свобода от промышленного роста и промышленного управления.

Мы рассмотрели с конца XIX века более ста лет истории народного искусства, его спадов и подъемов.

И в начале XXI века народное искусство начало утверждаться в статусе «духовная культура». Все это позволяет подтвердить **закономерную** связь между возрождением традиции и восстановлением народного искусства в своей целостности и эпохами подъема народного сознания и самосознания творческого. Такое самосознание Некрасова М.А. определила, как **экоэтнорелигиозное**, дающее художнику, **мастеру чувствовать** свою связь с Родной землей, с ее природой, историей и культурой народа. Это сознание — созидательное, его заряд передается через искусство, формируя духовное пространство нашей жизни.

Список литературы:

1. Некрасова М.А. Народное искусство – духовная культура! // Проблема ключевых понятий в государственной стратегии развития народных художественных промыслов. Доклад на конференции в Российской Академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова. - М., 2019.

2. Некрасова М.А. Народное искусство. Русская традиционная культура и православие. XVIII-XXI вв. - М., 2013.

М.А. НЕГЛИНСКАЯ
Доктор искусствоведения, зав. отделом восточного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств

M.A. NEGLINSKAYA
Doctor of Art History, Head Department of Oriental Art of the Scientific Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts

ИМИТАЦИЯ КАК СПОСОБ ОБНОВЛЕНИЯ ВИДОВ КИТАЙСКОГО РЕМЕСЛА XIV – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

IMITATION AS A WAY OF UPDATING THE TYPES OF CHINESE HANDICRAFTS OF THE 14TH – EARLY 20TH CENTURIES

Одна из целей конгресса – изучение художественных практик близких России стран. Среди сопредельных государств Китай (КНР) играет заметную роль; его искусство непрерывно развивалось от неолита до наших дней. Ряд китайских художественных практик, распространённых с XIV до начала XX века, в период династий Мин (1368-1644) и Цин (1644-1911), связан с ремёслами, освоенными в древности – керамикой, текстилем, лаком и металлообработкой. Каждое из этих национальных ремёсел имело свои преобладающие декоративные принципы. В данном докладе рассматриваются исключения из этого правила, когда одно традиционное китайское ремесло намеренно копировало декоративную систему другого.

One of the congress goals is to study the artistic practices of a near to Russia countries. Among the neighboring countries, China (PRC) plays a prominent role; its art has developed continuously from the Neolithic to the present day. A number of Chinese artistic practices, prevalent from the 14th to the early 20th centuries, during the Ming (1368-1644) and Qing (1644-1911) dynasties, are linked to crafts mastered in ancient times – ceramics, textiles, lacquer, and metalwork. Each of these national crafts had its own predominant decorative principles. This lecture explores exceptions to this rule, where one traditional Chinese craft deliberately imitated the decorative system of another.

Ключевые слова: китайское ремесло, имитация принципов декора, эклектика, сохранение художественной традиции.

Keywords: Chinese crafts, imitation of decorative principles, eclecticism, preservation of artistic tradition.

Основой китайского искусства веками оставалась национальная традиция. Она определяла общность форм, колористических решений, изобразительных мотивов и их символики [4, т. 6, с. 30], что не исключает главенства особенностей материалов и техник в эстетике того или иного вида традиционного ремесла классических эпох. Возникает вопрос: какую роль в сохранении китайской традиции играет практикуемая иногда имитация декоративной системы одного ремесла в другом, например, фарфора в художественных эмалях на металле?

Рождение на рубеже VII–VIII вв. китайского фарфора, визуально отличавшегося от керамики белизной и тонкостью черепка, стало важным результатом эволюции традиционного керамического производства. В годы правления династии Мин (1368–1644) белая поверхность фарфора использовалась как идеальный материал для создания росписей. Преобладали появившиеся на исходе периода Юнь (1279–1368) изделия с одноцветной орнаментальной или сюжетной росписью синим кобальтом, преломившие опыт местных керамических вещей VII–IX вв., подражавших персидским прототипам.

Расписанный кобальтом фарфор не смогли полностью вытеснить распространившиеся с XV столетия произведения с полихромным трехцветным и пятицветным рисунком [4, т. 6, с. 262–273]. Примеры подражания раннему «сине-белому» фарфору существуют как в позднем китайском керамическом производстве XIX — начала XX вв. [13, с. 78, ил. 11], так и в клуазоне [10, с. 112, кат. № 52–54; 14, № 335]. Создание подобных имитаций в период кризиса империи Цин (1644–1911) обозначило актуальность возрождения национальных традиций.

Необычным способом отделки керамики в период Мин признана подражавшая перегородчатым эмалям техника фахуа, при которой цветные глазури заполняли в вещи из керамической массы «все пространство между рельефными контурами» [2, с. 68]. Эта практика, вероятно, вызвана небывалым прежде расцветом китайских клуазоне с полихромным декором на синем или бирюзовом фоне, составивших серьезную конкуренцию производству минского фарфора.

Повышение статуса декоративно-прикладного искусства в Китае эпох Мин и особенно Цин согласуется с ростом городов, расцветом городской культуры и художественного рынка. К 1670-м годам были восстановлены печи главного центра изготовления китайского фарфора г. Цзиндэчжэнь (пров. Цзянси), разрушенные во время войн и крестьянских восстаний, сопровождавших смену династий. С начала XVIII столетия в Поднебесной развивается производство живописных (так называемых «кантонских») эмалей, адаптированных при участии европейских миссионеров в мастерских южного портового города Гуанчжоу (Кантон) и Северной столицы Китая Пекине [9]. Эта новация оказалась плодотворной и для китайского фарфора: принятая в 1720–1730-е гг. живопись эмалевыми красками нежных оттенков (фэнь-цай) в гамме розового семейства, с использованием европейского розового красителя на основе химического соединения золота и олова, не имела визуальных отличий в изделиях из фарфора и металла (например: [1, с. 215, № 131, ил. 79; 8, с. 42, № 37]).

Интенсивная внешняя торговля предметами художественного ремесла вызвала формирование в Китае «экспортного искусства», ориентированного на вкусы иностранных заказчиков, прежде всего европейцев. Наряду с фарфором западная аристократия охотно приобретала созданные в Китае коромандельские лаки XVII–XVIII вв., получившие свое название от побережья на юго-востоке Индии, откуда эти изделия попадали в Европу [16, S. 102–104]. Собрания западных и отечественных музеев, включая Государственный Эрмитаж (Санкт-Петербург), хранят отделанную в этой технике мебель из дерева с полихромным лаковым декором на темнокоричневом или черном фоне [8, с. 150–161]. Пример тому — 12-створчатая эрмитажная ширма XVII в., одна из сторон которой украшена изображениями дворцовых сцен (жэнь-у), другая — композициями в жанре цветов и птиц (хуа-няо). Декоративный эффект коромандельских лаков имитирует представленная в Государственном музее Востока (Москва) тарелка рубежа XIX–XX вв., украшенная в технике клуазоне изображением маков и бабочек на черном фоне [10, с. 64, 69, № 99].

Проникновение европейских влияний в цинское искусство не отменяло доминирующего положения в нем китайской традиции, что объясняется существованием государственного ритуала и сохранением потребности в утвари архаичных форм [12, с. 357–368]. Создававшиеся с эпохи Мин из фарфора алтарные сосуды для храмов государственного значения окрашивались монохромной глазурью определенного цвета: синей, желтой, красной и белой для жертвенников Неба, Земли, Солнца и Луны соответственно [13, с. 77]. Эстетическими достоинствами фарфора как материала в этом случае пренебрегали ради соответствия символической системе, связанной с ритуальной сферой. Однако подобная фарфоровая утварь характеризуется отменным качеством. Ее декор в определенном смысле имел прецеденты в селадонах — керамике с монохромной глазурью неярких тонов, производство которой существует в Китае с X в. [2, 2008, с. 67].

Косвенным образом с ритуальной сферой связана практика подражания в фарфоре древней бронзе. Ей следует ваза в форме архаичного бронзового кубка гу, созданная в пекинских дворцовых мастерских периода Цяньлун (1636–1795). По указу Цяньлуна проводилась каталогизация огромного собрания древней ритуальной бронзы в разных императорских резиденциях, включая Запретный город Цзыцзиньчэн (ныне Дворцовый музей Гугун, Пекин). Как указано в каталожном описании вазы, такие фарфоровые «сосуды подвергались предварительному обжигу при высокой температуре (более тысячи градусов. — М.Н.) до тех пор, пока глазурь не приобретала чайный оттенок, затем покрывались золотой и зеленой красками для достижения эффекта бронзовой патины и, наконец, проходили повторный двойной обжиг при низкой температуре (менее тысячи градусов. — М.Н.). Описанная технология, позволявшая достичь сходства керамического изделия с древними бронзовыми прототипами, требовала высокого уровня мастерства» [6, с. 112, № 35]. Эта имитация выглядит как эстетическая игра, отличающая стиль придворного искусства эры Цяньлун в целом. Вместе с тем вероятно и другое объяснение. Расточительность Цяньлуна обернулась в конце XVIII в. дефицитом меди, вызвавшим, в частности, сокращение придворных эмалевых мастерских [12, с. 301; 15, с. 15]. Аналогичная ситуация сложилась тысячелетием ранее, при династии Тан (618–907), когда запреты (713, 723 гг.) на экспорт медных денег и производство бронзовых изделий привели к расцвету керамического искусства и изобретению фарфора [2, с. 64].

Эклектичный по своей сути стиль периода Цяньлун доминировал в китайском ремесле следующего, XIX столетия; вариации стиля представляет декор фарфоровых чаш, которые в трудах западных исследователей именуются «пекинскими». Основа каждой вещи, «бельё», изготавливалась на казенном заводе в г. Цзиндэчжэнь, там же наносилась подглазурная роспись синим кобальтом, тогда как надглазурную живопись эмалевыми красками выполняли придворные художники в Пекине. Утрату «чистоты стиля» пекинских чаш определяют, по резонному замечанию И.Г. Яковлевой, «нетипичные соединения на одном предмете разнородных элементов», к которым относятся ярко-красный с многоцветным орнаментом фон, сочетаемый с подглазурной гравировкой и полихромной росписью в белых резервах. Одна из чаш, расписанная узором «золотая парча» на монохромном красном фоне, заимствует декор современной ей парчовой ткани; расположенный изнутри краевой узор в гамме зеленого семейства считался архаичным уже в XVIII столетии [13, с. 73–74].

В китайском ремесле XIX в., особенно в фарфоре, проявилось желание сохранить декоративные схемы и техники прошлых эпох, благодаря чему эклектика утвердилась в китайском искусстве «как творческий метод» [13, с. 74]. Эта тенденция усилилась во второй половине столетия, когда разрушенные при Тайпинском восстании фарфоровые мастерские Цзиндэчжэня после десяти лет запустения были восстановлены в 1864 г. Возрождение стилей, образующих структуру национальной художественной традиции, стало частью государственной политики [13, с. 78].

Автономные изображения в резервах используются как в позднем полихромном фарфоре, так и в перегородчатых эмалях XIX в., причем фарфор с росписью в стиле клуазоне визуально неотличим от подлинных изделий из металла с перегородчатой эмалью; общим для двух ремесел был также полихромный тканевой узор множество цветов (см., например: [10, с. 67, № 31, с. 99, № 29; 13, с. 79, ил. 14, 15]).

Демократизация жизни в Поднебесной накануне падения империи обусловила обращение мастеров клуазоне к мотивам народного лубка. Сосуд для мытья кистей заимствует из лубочной картины изображение мальчика, обхватившего руками огромного карпа, среди листьев и семенных коробочек лотоса [10, с. 61, № 122]. Образ рыбы карпа, который, по преданию, может превратиться в дракона, стал символом служебной карьеры. Подобный мотив на предмете для кабинета ученого следует трактовать как пожелание прибавления сыновей, способных сделать карьеру и прославить свою семью [7, с. 118, № 81].

Важным источником для китайских эмалей и фарфора разных династий оставалась национальная живопись. Тематика росписей на фарфоре с XIV до начала XX в. в целом отражает характерное для живописного искусства с периода Тан деление на жанры: цветов и птиц (хуа-няо), людей и сюжетных сцен с их участием (жэнь-у), пейзажей (шань-шуй). По справедливой оценке отечественных ученых, «китайское искусство в целом трудно отделить от ремесла», не случайно сам термин «искусство» (и-шу) состоит из двух знаков: первый (и) указывает на теоретические основы любого творчества, второй (шу) ассоциируется с ремесленными навыками в самом широком контексте [4, т. 6, с. 20]. Роспись на фарфоровой вазе рубежа XIX–XX вв. выдает желание анонимного китайского художника подражать естественности изображений кистью на бумаге, мастерской передаче оттенков цвета, объема и ракурсов объекта. Однако эту композицию в виде цикады на ветке невозможно спроецировать на двухмерный бумажный лист: она учитывает форму округлой вазы и фактически неотделима от нее [13, с. 75, ил. 6]. Датирующийся началом XXI в. декоративный фарфоровый сосуд из Музея провинции Цзянси расписал профессиональный живописец Чжан Цзинхуй [3, с. 78, № 84]. Изображенные им в технике полихромней подглазурной росписи на белом фоне ветки с плодами персика (тао) по-своему цитируют поздние работы тушью китайского мастера гохуа конца XIX— середины XX вв. Ци Байши (1864–1957) [5, с. 99–119, табл. 3, 66, 68]. Черная тушь, одно из главных выразительных средств национальной живописи Китая, корректно заменена в этом случае кобальтом — основой росписи традиционного «сине-белого» фарфора.

Подведем итоги: на каждом этапе эволюции виды китайского ремесла характеризуются стремлением к техническому и эстетическому совершенству, позволяющему компенсировать дискретность в работе мастерских, неизбежную при сменах исторических династий, агрессивных внешних воздействиях и других социальных катаклизмах.

Непрерывность развития китайского искусства и установка на сохранение национальной культуры обусловили поиск новых художественных решений в русле традиции, богатство которой позволяет выстраивать продуктивный диалог между разными видами ремесла, имитируя в одном ремесле визуальные особенности другого, эклектически смешивая в произведении разновременные стили.

Вместе с тем сама устойчивость автохтонной традиции, с одной стороны, и «беспрецедентный объем художественного наследия» [4, т. 6, с. 30], с другой, стимулировали сознательную игру китайских художников «с ожиданиями и стереотипами зрительского восприятия в целях обновления эстетического чувства носителей традиции» [12, с. 61].

Список литературы:

1. Арапова Т.Б. Китайские расписные эмали. Собрание Государственного Эрмитажа. - М.: Искусство, 1988.

2. Арапова Т.Б. Фарфор и керамика Китая // Горный журнал. Специальный выпуск-2008 (Природные ресурсы Китая и произведения художников). - М., 2008. - С. 64-71.

3. Белое золото. Классика и современность китайского фарфора. Каталог выставки. - СПб.: АО «Славия», 2007.

4. Духовная культура Китая. Энциклопедия в 5-ти т. и т. 6 дополнительный. - М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2006-2010.

5. Завадская Е.В. Ци Бай-ши. - М.: Искусство, 1982.

6. Запретный город. Сокровища китайских императоров. Каталог выставки в ГИКМЗ «Московский Кремль» 26 марта – 3 июня 2007 г. - М.: Художник и книга, 2007.

7. Китайская народная картина няньхуа из собрания Государственного Эрмитажа: Каталог выставки в Государственном Эрмитаже, 23 декабря 2003 – 28 февраля 2004 гг. / Авторы статей и аннотаций М.Л. Рудова, Н.Г. Пчелин. – СПб.: Государственный Эрмитаж / АО «Славия», 2003.

8. Китайское экспортное искусство из собрания Эрмитажа. Конец XVI-XIX вв.: Каталог выставки в Государственном Эрмитаже с 10 октября 2003 г. - СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа / АО «Славия», 2003.

9. Неглинская М.А. Китайские расписные эмали в коллекции Государственного музея искусства народов Востока. Научный каталог. - М.: ГМИНВ/ Издательство «Галарт», 1995.

10. Неглинская М.А. Китайские перегородчатые эмали XV-XX века. Собрание Государственного музея Востока. - М.: ИД «Любимая книга», 2006.

12. Неглинская М.А. Шинуазри в Китае: цинский стиль в китайском искусстве периода трех великих правлений (1662-1795). - М.: «Спутник+», 2012.

13. Яковлева И.Г. Китайский фарфор эпохи поздней Цин (1796-1911) в системе национальной культуры // Специальный выпуск – 2008 (Природные ресурсы Китая и произведения художников). - 2008. - С. 72-80.

14. Brinker H., Lutz A. Chinese Cloisonne. The Pierre Uldry Collection. - London: Bamboo Publishing Ltd., 1989.

15. Chang Lin-sheng. Introduction to the historical Development of Ch'ing dynasty painted enamelware // National palace museum bulletin, 1990. vol. XXV, № 4-5.

16. Hornby Joan. Koromandellack //Europa und die Kaiser von China. - Frankfurt am Main: Insel Verlag / Berliner Festspiele GmbH, 1985. - S. 102–104.

С.В. ГОРОЖАНИНА
Кандидат искусствоведения, заведующий научно-фондовым отделом «Народное и декоративно-прикладное искусство XVIII-XXI веков», Сергиево-Посадский музей-заповедник

S.V. GOROZHANINA
Candidate of Art History, Head of the Research and Collections Department of Folk and Decorative Arts of the 18th-21st Centuries, Sergiev Posad Museum-Reserve

МАСТЕРСКАЯ «ДЕТСКОЕ ВОСПИТАНИЕ». К ИСТОРИИ ЭТНОКУЛЬТУРНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ КОНЦА XIX ВЕКА

THE WORKSHOP «CHILDHOOD EDUCATION». ON THE HISTORY OF ETHNIC AND CULTURAL EDUCATION OF CHILDREN IN THE LATE 19TH CENTURY

Целью работы является освещение основных аспектов деятельности Анатолия Ивановича и Марии Александровны Мамонтовых, владельцев московской мастерской «Детское Воспитание» (1883-1917), касающейся проблем этнокультурного воспитания и образования детей младшего и подросткового возраста, поиска новых форм преемственности национальных традиций в декоративно-прикладном искусстве конца XIX века.

The purpose of this work is to highlight the main aspects of the activities of Anatoly Ivanovich and Maria Alexandrovna Mamontov, the owners of the Moscow workshop «Children's Education» (1883-1917), regarding the problems of ethno-cultural education and upbringing of young and adolescent children, and the search for new forms of continuity of national traditions in the decorative and applied arts of the late 19th century.

Ключевые слова: Анатолий Мамонтов, Мария Мамонтова, игрушки, матрешка, народные традиции, декоративно-прикладное искусство.

Keywords: Anatoly Mamontov, Maria Mamontov, toys, nesting doll, matryoshka, national traditions, decorative and applied art.

Во второй половине XIX столетия в России наблюдался живой интерес общества к национальному наследию, поддержке традиционных промыслов и ремесел, в том числе угасающему производству рукотворной народной игрушки. В ряде городов страны были открыты художественно-промышленные музеи, созданы различные общества, мастерские, которые занимались изучением и пропагандой народной культуры.

Одним из первых примеров подобной плодотворной деятельности стала мастерская при магазине «Детское Воспитание» Анатолия Ивановича Мамонтова (1839–1905) и его жены Марии Александровны, в девичестве Лялиной (1840 (?)–1904), разносторонне одаренных людей, преданных делу этнокультурного воспитания и образования детей, творческого развития народных традиций в современной художественной культуре.

Семья Мамонтовых занимает особо значимое место в истории русского искусства. Анатолий Иванович приходился старшим братом Савве Ивановичу Мамонтову (1841–1918), промышленнику, меценату, владельцу знаменитой усадьбы Абрамцево, где он совместно с женой Елизаветой Григорьевной Мамонтовой (1847–1908) создали художественный кружок, сыгравший большую роль в деле возрождения интереса к национальному искусству. В усадьбе работали художественные мастерские и один из первых в России музеев народного искусства. Анатолий Иванович, как и его брат, являлся крупным промышленником, совладельцем Невского механического завода в Петербурге, одним из директоров Московско-Ярославской и Московско-

Курской железных дорог, соучредителей Восточно-Сибирских чугуноплавильных заводов, а также переводчиком, коллекционером предметов искусства, известным книгоиздателем.

Мария Александровна Мамонтова, в прошлом певица, заведовала магазином и мастерской «Детское Воспитание», пробовала силы в разработке образцов игрушек, была редактором литературного журнала для детей «Детский отдых» (1881–1907), издавала сборники песен и игр для детей, в числе которых «Детские песни на русские и малороссийские напевы, с аккомпанементом фортепьяно» под редакцией П.И. Чайковского [1, с. 143–145; 2, с. 14–15].

Важной стороной жизни многодетной семьи Мамонтовых являлась забота о сохранении роли народной культуры, традиционных ценностей в воспитании детей. В 1869 г., в числе первых в России, они организовали «Детский Сад». Учебное и воспитательное заведение для детей дошкольного возраста было создано в Германии в 1840 г. педагогом Фридрихом Вильгельмом Августом Фрёбелем (1782–1852), который опубликовал несколько книг, методических пособий по воспитанию и творческому развитию детей в детских садах. В программы включались подвижные игры, беседы, песни, чтение книг, рисование, лепка, развивающие наглядные пособия — кубики, конструкторы и многое другое. Вскоре «Детские Сады» были открыты во многих странах, в том числе в России [3, с. 46; 4]. Сады были платными, создавались владельцами на собственные средства и работали по методическим материалам Ф. Фрёбеля. Постепенно характер программ в русских детских садах менялся в соответствии с идейными исканиями и вкусовыми пристрастиями общества той поры. Особую роль в этом процессе сыграла деятельность типографии и мастерской «Детское Воспитание» А.И. и М.А. Мамонтовых. В качестве иллюстраторов книг и авторов образцов игрушек с ними сотрудничали такие известные русские художники, как В.М. Васнецов, В.А. Серов, С.В. Малютин, Н.Я. Давыдова и другие.

Судя по редким экземплярам торговых каталогов магазина «Детское Воспитание» 1876–1903 гг. в нем продавалась методическая литература для детских садов Ф. Фрёбеля и известных отечественных педагогов, дорогие и дешевые издания русских народных сказок, литературные произведения отечественных и европейских классиков. Мария Мамонтова подготовила пособия «Цветник без рисунков» и «Общедоступный огородник» (1876), знакомивших детей с устройством русских садов и огородов. В магазине можно было купить разнообразные дидактические материалы «по системе Ф. Фребеля»: «коробки с картонными и деревянными квадратами и треугольниками для складывания из них фигур», варианты кубов, разделенных на кубики, треугольники, цилиндры и призмы, кирпичики для различных «построек и фигур», а также образцы для «плетения из разноцветной бумаги», «лепки из глины» и другое, здесь также продавались игрушки разных отечественных и заграничных фирм [5; 6].

Своя производственная мастерская при магазине «Детское Воспитание» находилась в Москве, в Леонтьевском переулке, с филиалами в разные годы на Арбате и в Неглинном переулке. В ней работали токари, столяры, игрушечники разных специальностей, с мастерской сотрудничали профессиональные художники и любители. Наряду с развивающими играми «по системе Ф. Фребеля» они создавали игрушки и игры на основе национальных традиций художественной обработки дерева и текстиля, которые отличала новизна художественного языка, соответствие современным эстетическим воззрениям и вкусам общества. Основная часть образцов изделий имела учебно-познавательное значение и была предназначена для детских садов и школ. Скорее всего, мастерская «Детское Воспитание» была открыта в 1883 г., о чем сообщает каталог Всемирной Колумбовой выставки в Чикаго. Масштабный выставочный проект 1893 г. приурочили к 400-летию открытия Америки Христофором Колумбом. Мастерская представила на выставку товары для детей «до семилетнего возраста, как-то: белье и предметы одеяния, детскую мебель, детские экипажи, велосипеды, куклы, игры, занятия и гимназические принадлежности...». В разделе учебных пособий экспонировались ее «историко-этнографические» куклы в стилизованных национальных костюмах: «боярыни, боярышни, странник, тульский крестьянин, крестьянка с ребенком...», которые знакомили посетителей с историей народов России. Живой интерес к игрушкам, одежде в «русском стиле», в том числе детской, определялся эстетическими запросами общества. В магазине Мамонтовых, помимо образцов кукол в условных крестьянских и боярских костюмах, продавались многопредметные наборы с куклами, дававшие представление о быте русского и украинского народов. Занимательные деревянные наборные столярные и токарные игрушки знакомили детей с устройством средневекового города («Городок», автор Н.Я. Давыдова), традиционным порядком жизни русской деревни («Скотный двор», «Внутренность крестьянской избы с утварью» и другие). Сохранились сведения, что самой М.А. Мамонтовой был создан образец подобной игрушки «Бабье дело» [7, с. 298–299; 8, с. 369–371; 9, с. 15].

Значимое место в ассортименте токарных изделий мастерской занимали вкладные предметы, учившие детей распознавать величину, цвета и формы, вырабатывать глазомер и пространственные представления: 12- и 24-местные коробки «одна в одну, деревянные точеные разноцветные «12 яиц разного дерева одно в одно», «репка точеная, 9 штук одна в одну, с цветами» и другие.

Появление в стенах мастерской токарных кукол-матрешек в виде вкладных фигурок в образах крестьян и представителей средневековой знати органично вытекала из программной деятельности Мамонтовых. Вероятно, матрешка была создана в 1897 — начале 1898 г. Подтверждением служит ценная информация, содержащаяся в письме от 11 сентября 1898 г. Марии Мамонтовой к своей дочери Татьяне: «Сегодня Миша (Михаил Анатольевич (1865–1920), сын М.А. и А.И. Мамонтовых. — Авт.) привезет мне култышку, Турка, написанных двоюроднымъ брат[ом] Алексеем студент[ом]. Миша находит превосходно, лучше всем [всех?] художниковъ. Матрешки продолжаютъ доставлять мне доходъ, вчера одинъ господинъ купилъ 11 ш[тук]. Приходится много отдавать худ [ожнику? художникам?] — за новые экземпляры по 3 руб. ш[тука] и не всегда удачные. Это не выгодно. Маша снова желает получить побольше работъ. Она с М.И. останется в Песках».

В следующем письме Марии Мамонтовой к дочери Татьяне от 28–29 ноября 1898 г. говорится: «Если бы вы знали, как я люблю Матрешки, благодаря им я и папу (Анатолия Ивановича Мамонтова. — Авт.) выручаю в тяжёлые минуты. Вчера у меня была Ван Занд... Купила несколько матрешек, попугая, сову, точеные... чтоб послать в Америку и Париж» [10].

Из писем М.А. Мамонтовой следует, что в 1898 г. изготовление матрешек имело массовый характер и приносило семье доход. Строки «Маша снова желает получить побольше работъ» находят следующее объяснение: Маша, вероятно, Мария Федоровна Якунчикова (1863–1952), которая принимала деятельное участие в работе Абрамцевской художественно-столярной мастерской. В 1890 г. она совместно с Е.Г. Мамонтовой открыла в Москве «Магазин русских изделий», где, наряду с другими работами, продавались игрушки мастерской-магазина «Детское Воспитание». Таким образом, из письма становится понятно, что в 1898 г. матрешки, помимо магазина «Детское Воспитание», с успехом продавались и в «Магазине русских изделий».

Сокращенные слова «Ван Занд» в письме М.А. Мамонтовой относятся к Марии Ван-Зандт (1858–1919) — американской оперной певице. Во второй половине 1880-х гг. она гастролировала в России, в том числе выступала на сцене Частной оперы С.И. Мамонтова. В 1898 г. М. Ван-Зандт вышла замуж за графа Михаила Чичеринова и вместе с мужем уехала в Париж. Перед отъездом она посетила мастерскую-магазин «Детское Воспитание», где приобрела «несколько матрешек ... чтоб послать в Америку и Париж». Следовательно, первые образцы матрешек могли появиться за границей уже в конце 1898 г.

По заказам мастерской свои силы в создании образцов форм и эскизов росписи матрешек пробовало несколько художников-профессионалов и любителей. Михаил Мамонтов, будучи художником-пейзажистом, учась в Московском училище живописи ваяния и зодчества, имел широкий круг знакомых в творческой среде. Одним их тех, кого он привлек к разработке образцов, был его двоюродный (троюродный?) брат Алексей. Скорее всего, он приходится сыном Николая Николаевича Мамонтова (1836–1896), двоюродного брата А.И. Мамонтова. О судьбе Алексея Николаевича Мамонтова (? –1906), предполагаемого автора образцов култышки и Турка, почти не сохранилось сведений [12, с. 21–22].

Вопрос об авторе первого образца матрешки остается открытым. Одним из художников, кому приписывают замысел матрешки, является Валентин Александровича Серов (1865–1911). Он был ровесником и близким другом Михаила Мамонтова, сотрудничал с типографией Анатолия Мамонтова в качестве иллюстратора книг, а также, возможно, и автора образцов игрушек. В воспоминаниях заведующей магазином московского Торгово-промышленного музея кустарных изделий (далее Кустарный музей) Фелицаты Николаевны Суховой говорится, что однажды В.А. Серов, «разбирая 6-местное яйцо, сказал, что вместо яйца можно сделать и куколку, нарисовал ее в русском вкусе и назвал ее матрешкой, потом сделал дедку с репкой и т. д. ...» [13]. О причастности В.А. Серова к разработке образца матрешки вспоминают художники Евгений Григорьевич Теляковский (1887–1976) и Татьяна Николаевна Грушевская (1885–1976). «Токарные игрушки, — пишет Т.Н. Грушевская, — поставлялись (в Кустарный музей. — Авт.) также из мастерской “Детского Воспитания”, в которой работали художники: Коровин, Серов и Врубель. Мастерской “Детского Воспитания” была выпущена Матрешка. Впервые она была выполнена художником В.А. Серовым, которому под руки попались яйца с вкладышами. Он на том яйце изобразил матрешку. Позже яйцо было заменено ставшей впоследствии обычной формой матрешки». Принять версию о создании матрешки В.А. Серовым можно с оговоркой, так как Ф.Н. Сухова, Е.Г. Теляковский и Т.Н. Грушевская не работали в магазине «Детское Воспитание». Их воспоминания записаны в 1940-е гг. и связаны с Кустарным музеем [14, с. 38, 15].

Нельзя не согласиться с мнением большинства исследователей, что авторство матрешки «Девушка с петухом» (ХПМИ имени Н.Д. Бартрама), имеющей на донышке штамп мастерской «Детское Воспитание», принадлежит яркому художнику неорусского стиля Сергею Васильевичу Малютину (1859–1937). В 1890-е гг. он сотрудничал с семьей Мамонтовых в качестве автора книжных иллюстраций и декораций. Очевидна близость рисунков Малютина к «Сказке о царе Салтане» 1898 г. и сказочно-поэтичной трактовке синтетически завершенных национальных фольклорных образов не только матрешки «Девушки с петухом», но, на наш взгляд, и образцов матрешек «Боярин» и «Боярыня» (ХПМИ имени Н.Д. Бартрама, СПМЗ).

Важными источниками, отчасти восполняющими пробел информации о происхождении матрешки, являются торговые каталоги магазина «Детское Воспитание». В ассортименте изделий каталога 1896 г. матрешка не значится, каталоги 1897 и 1898 годов пока не обнаружены. Из каталога 1899 г. следует, что магазин продает образцы вкладных 8-местных кукол: «матрешки и разные характерные фигуры — 8 деревянных точеных раскрашенных кукол одна в другую», которые продавались по высокой цене от 2 рублей 50 копеек до 4 рублей. В 1903 г. к данному ассортименту добавляется матрешка стоимостью 6 рублей и впервые печатаются изображения образцов: матрешки-крестьянки, состоящей из фигурок в стилизованных народных костюмах и кукол, именуемых «разными характерными фигурами», в образах боярина и боярыни, старухи в платке, а также наборная игрушка

— шар «Ваньки-встаньки» стоимостью 5 и 10 рублей с уложенными в него неваляшками.

Игрушки мастерской «Детское Воспитание» экспонировались на Всемирной художественно-промышленной выставке в Париже в 1900 г., где М.А. Мамонтову единолично наградили за изделия мастерской бронзовой медалью. О том, что в числе игрушек находилась матрешка, свидетельствуют материалы Отчета международного жюри выставки: «Несколько предметов, выточенных из дерева, представляют собой прекрасную завершенную работу. Это мать-кормилица из дерева, покрытого лаком: внешняя фигура — устойчивая дородная кукла без рук, в фартуке с нагрудником и в расписном платке; она раскладывается на две части и появляется вторая дама такой же формы, которая напоминает бутылку, расписанную под образ; форма полая, она вмещает еще семь похожих кукол, вложенных одна в другую и уменьшающихся в размере до последней крохотной куколки» [15, с. 35, 312].

После смерти М.А. и А.И. Мамонтовых в 1904–1905 гг. мастерская и магазин перешли в собственность Марии Михайловны Городецкой, второй жены А.И. Мамонтова, под руководством которой они работали вплоть до начала октябрьских революционных событий [16, с. 15].

В 1904 г. образцы матрешек и ряд других игрушек мастерской «Детское Воспитание» были выкуплены для тиражирования в «Учебной игрушечной мастерской Московского губернского земства в Сергиевском посаде» (1891–1913), которой руководил Кустарный музей [17].

Сравнительный анализ игрушечного товара торговых прейскурантов московского Кустарного музея (1898) и магазина «Детское Воспитание» (1896–1903) свидетельствует о значительном разнообразии, богатстве образного содержания, художественных решений игрушек последнего [18]. Необходимо отметить, что образцы игрушек и игр в «русском стиле» мастерской Мамонтовых во многом обогатили ассортимент изделий земской мастерской, в первую очередь, учебной, дидактической направленности, повлияли на развитие традиций художественной обработки дерева в игрушечном промысле Сергиево-Посадского района.

Таким образом, на рубеже XIX–XX столетий владельцы мастерской «Детское Воспитание» внесли значительный вклад в решение актуальных для страны вопросов этнокультурного воспитания и образования детей, поисков форм преемственности национальных традиций в создании новых образцов игрушек и игр.

Список литературы:

1. Горожанина С.В. К истории мастерской «Детское Воспитание» // Музей-заповедник Абрамцево». Материалы и исследования 2025/17. - Абрамцево, 2025. - С. 39-48; Горожанина С.В. К истории происхождения матрешки // Искусство и традиции народов России. К 85-летию Отдела народного искусства Русского музея. ГРМ. - СПб., 2023. - С. 143-152; Горожанина С.В. Матрешка Сергиева Посада: живое дыхание традиции: Монография. - М., 2024. -160 с.

2. Арзуманова О.И. Савва Иванович Мамонтов. Его предки и потомки. - Сергиев Посад. - 2002. - С. 14-15.

3. Указатель Всероссийской промышленно-художественной выставки 1882 года в Москве. - М., 1882. - С. 46.

4. Первый Детский Сад в России открылся в 1859 г. в Гельсингфорсе (ныне Хельсинки) и в 1863 г. – в Петербурге, организованный теоретиком дошкольного воспитания Аделаидой Семеновной Симонович (1844-1933) для детей «без различия их сословий, религии и пола».

5. Каталог книг магазина «Детское Воспитание» М.А. Мамонтовой. - М., 1876. - 9 с.; Каталог магазина «Детское Воспитание» в Москве. Учебный отдел. - М., 1878. - 68 с.; Каталог изданий и изделий магазина «Детское Воспитание». - М., 1896. - 39 с.; 1899. - 32 с.; 1900. - 32 с.; 1903. - 24 с.

6. Каталог магазина «Детское Воспитание» в Москве. Учебный отдел. - М., 1878. - С. 1-6.

7. Всемирная Колумбова выставка 1893 года в Чикаго: Указатель Русского отдела. - СПб., 1893. - С. 298-299.

8. Горожанина С.В. К истории «этнографических» кукол конца XIX века // Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии: Материалы XVI Международной научной конференции. Санкт-Петербург 24-27 мая 2023 г. - СПб., 2023. - С. 369-374.

9. Арзуманова О.И. Указ. соч. С. 15.

10. РГАЛИ. Ф. 427. Оп. 1. Д. 3134. Л. 24, 29-29 (об.).

11. РГАЛИ. Ф. 427. Оп. 1. Д. 3120. Л. 1-4 (об.).

12. Городнянский А.В., Некрасов М.А. Михаил Мамонтов. Забытый художник. - М., 2018. - С. 21-22.

13. Цит. по: Атюшева Т.Н. «Сергиевская» коллекция в музее игрушки // Дайн Г.Л. Книги из серии «Игрушка в культуре России»: Сергиев Посад – столица русской игрушки. Кн. 2. - Хотьково, Сергиев Посад, 2011. - С. 38.

14. Частный архив. Шульгина Е.Н. Новая русская игрушка на рубеже XIX-XX веков. Машинопись. 1945 г. Л. 166; НА СПМЗ-8. Л. 43. Т.Н. Грушевская. Народная резная игрушка д. Богородское Загорского района Московской области (материалы к докладу). 1941 г.

15. Отчет Главного Комитета по устройству Отдела кустарных изделий и рукоделий России на Всемирной выставке 1900 года в Париже о деятельности его в период времени с 8 января 1899 года по 12 марта 1901 года. - М., 1901. -С. 35; Rapport du jury international. Groupe XV, Industries diverses. Deuxième partie. Classe 98 à 100, Ministère du commerce, de l'industrie, des postes et des télégraphes (France). - Paris, 1902. - R. 312.

16. Арзуманова О.И. Указ. соч. С. 15.

17. Горожанина С.В. К истории художественных мастерских Московского губернского земства в Сергиевском Посаде. 1891-1917 // Пространство культуры. Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова». - М., 2009. - С. 144-161.

18. Иллюстрированный прейскурант Торгово-промышленного музея кустарных изделий Московского губернского земства. - М., 1898. - 133 с.; Каталоги изданий и изделий магазина «Детское Воспитание». - М., 1896; 1899; 1900; 1903.

Список сокращений:

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства

СПМЗ – Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник

ХПМИ имени Н.Д. Бартрама – Художественно-педагогический музей игрушки имени Н.Д. Бартрама (Сергиев Посад)

И.В. КОРШУНОВА
Кандидат педагогических наук, доцент кафедры изобразительного искусства и народной художественной культуры, Гжельский государственный университет

I.V. KORSHUNOVA
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Fine Arts and Folk Art Culture, Gzhel State University

СОХРАНЕНИЕ И ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ТРАДИЦИЙ ИСКУССТВА КЕРАМИКИ ГЖЕЛИ В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ-МАСТЕРОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ В ФГБОУ ВО «ГЖЕЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

PRESERVATION AND CONTINUITY OF THE TRADITIONS OF GZHEL CERAMICS ART IN THE SYSTEM OF TRAINING ARTISTS-MASTERS OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS AND FOLK ART CRAFTS AT THE «GZHEL STATE UNIVERSITY»

Целью работы является освещение основных аспектов деятельности Анатолия Ивановича и Марии Александровны Мамонтовых, владельцев московской мастерской «Детское Воспитание» (1883-1917), касающейся проблем этнокультурного воспитания и образования детей младшего и подросткового возраста, поиска новых форм преемственности национальных традиций в декоративно-прикладном искусстве конца XIX века.

The purpose of this work is to highlight the main aspects of the activities of Anatoly Ivanovich and Maria Alexandrovna Mamontov, the owners of the Moscow workshop «Children's Education» (1883-1917), regarding the problems of ethno-cultural education and upbringing of young and adolescent children, and the search for new forms of continuity of national traditions in the decorative and applied arts of the late 19th century.

Ключевые слова: Анатолий Мамонтов, Мария Мамонтова, игрушки, матрешка, народные традиции, декоративно-прикладное искусство.

Keywords: Anatoly Mamontov, Maria Mamontov, toys, nesting doll, matryoshka, national traditions, decorative and applied art.

В настоящее время в эпоху наступающей глобализации сохранение культурного наследия и традиций народных художественных промыслов России и, в частности, гжельского промысла, является одной из приоритетных и актуальных государственных задач. Гжельский государственный университет играет большую роль в решении этих задач, осуществляя подготовку квалифицированных кадров для сферы декоративно-прикладного искусства и народных промыслов.

Основополагающие подходы в художественном образовании в Гжели были заложены в 1899 году преподавателями Императорского Строгановского училища в рисовальных классах, открытых по инициативе Николая Васильевича Глобы. Но фундаментальные основы были определены Александром Борисовичем Салтыковым и Натальей Ивановной Бессарабовой в конце 1940-х — начале 1950-х годов в период возрождения традиционного искусства Гжели и, наконец, утверждены и установлены в Гжельском университете в середине 80-х годов, когда в 1982 году, после двадцатилетнего перерыва, по инициативе генерального директора Производственного объединения «Гжель» Виктора Михайловича Логинова было вновь открыто отделение «Художественная керамика».

В учебный план новой специальности вошли следующие художественные дисциплины: рисунок, скульптура, живопись, история изобразительного и прикладного искусства,

история народных художественных промыслов, основы архитектуры, изучение шрифтов, композиция и народный орнамент. Рабочие программы художественных дисциплин разрабатывались талантливыми молодыми преподавателями Татьяной Леонидовной Астраханцевой и Галиной Петровной Московской. Акцент в обучении был сделан на получении студентами глубоких академических знаний в области изобразительного искусства и керамики. Это был качественно новый этап в истории художественного образования в Гжельском университете. Особенное внимание уделялось изучению отечественного культурного наследия, традиций народного искусства и непосредственно искусства керамики Гжели. Для закрепления содержательного теоретического материала студентами выполнялись на бумаге копии разнообразных классических орнаментов Древнего Египта, Древней Греции и др. Значительная часть учебного времени была посвящена постоянному и основательному изучению наследия гжельских мастеров-керамистов XVIII–XX веков. Постижению сущности гжельского искусства керамики и народного искусства в целом способствовали также непосредственный живой диалог с художниками промысла и с произведениями народных мастеров в художественных музеях в открытых экспозициях и музейных фондах г. Москвы.

В годы становления направления к обучению студентов по дисциплинам, связанных с практическим освоением керамического материала, были привлечены многие выдающиеся и молодые художники гжельского промысла: Владимир Степанович Бидак, Александр Николаевич Федотов, Виктор Вячеславович Неплюев, Юрий Николаевич Гаранин, Александр Валерьевич Царегородцев, Николай Борисович Туркин, Виктор Николаевич Хазов и др.

Взаимодействие Производственного объединения «Гжель» и Гжельского силикатно-керамического техникума (с 2015 г. — ФБГОУ ВО «ГГУ») осуществлялось в соответствии с реализацией целостной системы непрерывного эстетического воспитания и художественного образования в Гжельском регионе, разработанной В.М. Логиновым и А.А. Андреевой. В настоящее время студенты художественных направлений проходят практическое обучение в художественно-производственных мастерских Гжельского государственного университета. Часть студентов-бакалавров, обучающихся по направлению «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», получают и оттачивают навыки производственного мастерства в ООО «Объединение «Гжель» в рамках дисциплины «Основы производственного мастерства».

Число теоретических и практических дисциплин, связанных с изучением истории изобразительного искусства и народных промыслов, в течение последних четырёх десятилетий развития художественного образования и совершенствования системы подготовки художников-мастеров в Гжельском государственном университете, неуклонно росло. Так, например, в учебный план направления «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» (профиль «художественная керамика») включены следующие дисциплины: «История стилей и орнаментов», «История керамики», «Декорирование керамики», «Архитектурная керамика», «Проектирование изделий художественной керамики», «Тематическая композиция в художественной керамике», «Основы научных исследований в области художественной культуры и декоративно-прикладного искусства», «Цветоведение и колористика», «Традиции и инновации гжельской росписи» и др. Дисциплина «Традиции и инновации гжельской росписи» также включена в учебные планы специальности «Живопись» и направления «Народная художественная культура» (бакалавриат).

Таким образом, уровень подготовки мастеров-керамистов, выпускников Гжельского государственного университета традиционно высок. Они очень востребованы и реализуют свой творческий потенциал, сохраняя культурное наследие гжельского промысла и развивая искусство гжельской керамики, не только на таких керамических производствах Гжели, как ООО «Объединение Гжель», АО «Гжельский фарфоровый завод», ООО «Галактика и Компания», ООО «Гжельский завод художественной росписи», мануфактура фарфора «Терра-керамос», ООО «Звезда Гжели» и др., но и организуют собственные керамические производства, например, «Исаев и К°», «Гжельская гончарня» и др.

Д.М. ЧАВУШЬЯН
Кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «Реставрация художественного металла» РГХПУ им. С.Г. Строганова

D.M. CHAVUSHYAN
Candidate of art history, professor, Head of the department of restoration of art metal of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ЭКСПЕРМЕНТАЛЬНО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ИЗУЧЕНИЮ ТРАДИЦИОННОЙ СОВЕТСКОЙ СКАНИ НАРОДНЫХ ПРОМЫСЛОВ НА КАФЕДРЕ «РЕСТАВРАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТАЛЛА» РГХПУ ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА

AN EXPERIMENTAL AND TECHNOLOGICAL APPROACH TO THE STUDY OF TRADITIONAL SOVIET SCANNING OF FOLK CRAFTS AT THE DEPARTMENT OF RESTORATION OF ARTISTIC METAL OF THE RUSSIAN STATE STROGANOV UNIVERSITY OF DESIGN AND APPLIED ARTS

В статье рассматриваются особенности советской промышленной скани и художественно-технологической базы предприятий народных художественных промыслов в послевоенное время. Методика лаборатории технико-технологических экспериментов кафедры «Реставрации художественного металла» РГХПУ им. С.Г. Строганова через обучение студентов магистратуры позволяет знакомить молодое поколение специалистов со сканным делом народных промыслов и возрождать традиционное искусство. Данная работа стала возможной только благодаря научно-экспериментальной работе всех членов кафедры «Реставрации художественного металла».

The article discusses the features of Soviet industrial filigree and the artistic and technological base of folk art enterprises in the post-war period. The laboratory's method of technical and technological experiments at the Department of Art Metal Restoration at the Stroganov Russian State University of Art and Industry allows students to learn about the filigree art of folk crafts and revive traditional art. This work was made possible through the scientific and experimental efforts of all members of the Department of Art Metal Restoration.

Ключевые слова: техника скани, проект, эксперимент, лаборатория, предприятие НХП.

Keywords: filigree technique, project, experiment, laboratory, NHP enterprise.

Искусство скани советского времени открыло новую страницу этого вида ювелирного творчества, развитие которого продолжилось в лоне народных промыслов. Исторически сложившаяся техника ажурной скани имеет древние корни и в дореволюционное время использовалась исключительно для изготовления произведений золотого и серебряного дела. Изменившаяся политическая ситуация дала возможность стать этой технике народной, приобщить ее к богатому художественному наследию русских народных промыслов. Нет сомнения, что накопленный опыт старых виртуозных мастеров сканного дела послужил передаче лучших технических навыков молодым мастерам-сканщикам после революции.

Основы становления сканного дела после революции, поиск новых путей развития и форм изделий в ювелирных артелях в первые десятилетия был еще очень робким. Многие исследователи этого вида ювелирного искусства отзывались об этом его этапе с долей критики. М.М. Постникова-Лосева писала о ранней советской скани: «однообразная, скучная сканная решетка или же трудночитаемый, спутанный густой орнамент» [4, с. 57]. Сильное изменение в этой области декоративно-прикладного искусства произошли после Великой Отечественной войны. Марина Михайловна точно определила период, после которого началось стремительное развитие этого вида народного искусства: «В годы

после Великой Отечественной войны разными мастерами были сделаны попытки выйти из этой рутины, найти новые, более правильные решения в сканных изделиях и мотивах их узоров» [4, с. 58].

С большим энтузиазмом советские граждане восстанавливали не только страну, но и свое национальное искусство, к которому в полной мере относилась русская скань. Несмотря на то, что многие мастера погибли во время войны, появлялись новые таланты — наследники этой традиционно русской ювелирной техники. Профтехучилище Красного села на Волге в то время выпускало профессиональные кадры ювелиров, включая сканных дел мастеров. Фактически благодаря образовательной составляющей в подготовке кадров для народных промыслов был создан сканно-ювелирный промысел.

При поддержке партии и правительства стремительно развивались артели, превращаясь в крупные предприятия народных промыслов. Появляются не только выставочные образцы сканных изделий, но и предметы, нацеленные на украшение быта советских граждан. При поиске художественного образа изделий художники обратились к национальной теме, мотивам русской природы, народных символов. Сканные изделия стали подразделяться на выставочные произведения и предметы массового производства, так называемую промышленную скань.

Большой интерес представляет промышленная скань 1960–1970-х годов, ведь именно в этот период появились убедительные наработки в сканных изделиях, изготовленных серийно на ювелирных фабриках промыслов. В это время стала применяться малая механизация для сучения скани с помощью электромоторов и пайка партий изделий в специальных печах, а также ряд других операций, облегчающих работу мастеров. Наглядно картину изготовления сканной проволоки в цехе фабрики «Мастерский ювелир» описал в своих очерках Герман Георгиевич Валиков: «Здесь [в заготовительном цехе] через всю комнату тянутся тончайшие медные нити, с трех катушек они идут на машину, которая свивает их в скань» [2, с. 57]. Поэтому к изучению промышленной скани нужно отнестись внимательно, и выработать системный подход. Это же время принесло появление новой сканной орнаментации в изделиях промыслов. Начало этому творческому поиску сканных орнаментов в народном стиле было положено в Красном селе на Волге и селе Казаково. Хочется привести наблюдение, сделанное М.М. Постниковой-Лосевой: «Так было и раньше, в годы расцвета сканного искусства, но теперь изменились мотивы орнамента и форма предметов» [4, с. 59].

В основу промышленной скани был положен системный принцип изготовления сканного ажурного изделия с выразительным рядом ритмически повторяющихся сканных деталей. Несложные, изготовленные с применением шаблонов мастерами-наборщиками, детали составили каркасную и орнаментальную основу сувенирных изделий и украшений. В сканном деле важно было учитывать все: толщину проволоки, прочность пайки деталей из разных металлов, точную «подгонку» (стыковку) деталей. Например, свитая провальцованная проволока имела тонкое рубчатое ребро, рисунок которого мог быть разным и зависел от того, во сколько нитей была свита сканная проволока, а также от плотности ее скрутки. В промышленной скани обязательно учитывались эти художественно-технологические приемы, отвечавшие за итоговый художественный образ выполненного на производстве изделия.

Интерес к ажурным сканным изделиям промышленного выпуска, несомненно, должен быть подкреплен возрождением той производственной базы и приемов изготовления изделий, которая была в советское время. В связи с поставленной проблемой по возрождению этого направления народных художественных промыслов кафедра «Реставрации художественного металла» РГХПУ им. С.Г. Строганова занимается реконструкцией советского сканного производства, изучая его техническую и художественную основу.

В лаборатории технико-технологических экспериментов кафедры была разработана методика изучения сканных технологий. Это опыт был применен в исследовании советских сканных изделий. Данная работа проводится под руководством заведующего кафедрой, ведущих преподавателей и мастеров.

В проведенных на кафедре исследованиях сканных изделий, выполненных на производствах Красного села на Волге, села Казаково, поселка Мстера, были выделены особенности как сканной орнаментики, так и художественно-технологической базы предприятий. Процесс проектирования сканных изделий для изготовления на фабрике был многоэтапным. Производство предметов в технике скани было связано с утверждением на художественном совете образцов и разработкой технических условий реализации проекта на предприятии. Интересным профессиональным опытом стала организация экспериментальных лабораторий в цехах фабрик на советских ювелирных промыслах, где велась работа, как над ассортиментом, так и над станками и оборудованием.

Основным методом в исследовании советской техники скани на кафедре стал технико-технологический эксперимент. Благодаря существующей в литературе производственной базе предприятий по средствам реконструкции производственных процессов, инструментов и приспособлений были выделены способы изготовления тех или иных типовых орнаментальных приемов, характерных для разных художественных центров. Особенно нужно отметить грамотный подход к процессу малой механизации советских ювелирных фабрик, в частности сканного дела. Шаблонный принцип изготовления отдельных сканных элементов орнамента, так же как и объемных сувенирных форм изделий был воссоздан на практике в лаборатории кафедры. Студенты с увлечением восстановили по отдельным публикациям и редким фотографиям разновидности шаблонов. Студенты магистратуры Савкина Кристина Алексеевна, Гревцева Анастасия Андреевна, Смирнова Мария Денисовна и др. приняли активное участие в эксперименте, в ходе которого реконструировались шаблоны для сканных элементов и самих изделий.

Процесс пайки ажурных сканных предметов партиями в паяльном цехе советского производства был рассчитан на работу в специальных крупных муфельных печах. На фабрике сложность и одновременно отличная организация данного процесса состояла в четких действиях ювелира-монтировщика и стандартизации приемов пайки. Восстановить этот нелегкий процесс пайки изделий в печи с использованием железных (из декопира) форм удалось в ходе экспериментов, в котором приняла участие студентка магистратуры Логинова Анастасия Владимировна. Как и в фабричном цехе, в ходе экспериментов была произведена пайка сканных изделий из меди и мельхиора с помощью специализированных припоев, с подробной реконструкцией всего процесса работ. В экспериментах подобного рода невозможно обойтись без точного анализа сплава металла, поэтому лабораторные опыты по первичной расчистке поверхности металла на советских сканных изделиях проводятся с применением рентгено-флуоресцентного анализатора. Художественная продукция в технике скани на окончательном этапе изготовления подвергалась отделке в гальваническом цехе. В лаборатории кафедры был восстановлен процесс патинирования сканных изделий доработанных полировкой отдельных деталей, что на контрасте давало красивый декоративный эффект.

Много споров в советское время вызывали приемы имитации скани на фабриках народных художественных промыслов. Данный процесс не был случайным, промышленно детально разработанным и обоснованным, впоследствии включенным в производственный процесс ювелирных предприятий. Штампованные детали в сочетании с ажурным сканным узором или целиком изделие производились серийно и вошли в практику фабрик народных промыслов. Конечно, при внимательном осмотре предмета специалистом можно увидеть отличия штампованной от сканной веревочки, но сама вещь, украшенная эмалями, смотрится детально проработанной и завершенной. В сувенирных изделиях и посудных формах данный прием с успехом применялся и был широко распространен. Технико-технологический эксперимент по созданию штампа для имитации орнамента солонки «Рябинка» фабрики «Мстерский ювелир» был выполнен в лаборатории кафедры «Реставрации художественного металла» при участии студентки Труновой Ульяны Юрьевны. Создание качественного штампа позволяло советским мастерам изготавливать тонкие перегородки, напоминающие сканную проволоку, что было подтверждено в ходе эксперимента.

Кафедра сохраняет традиции возрождения сканного искусства советского периода, которое базировалось на профессиональном обучении мастеров в профтехучилищах. Процесс художественного образования в настоящее время необходимо ориентировать на вектор народного искусства, в связи с усилением роли воспитания в отношении молодого поколения к своим национальным традициям. Усилия, которые прилагаются всеми членами кафедры, включая студентов, в реконструкции техники советской скани отражены в итогах работы лаборатории технико-технологических экспериментов. Курсовые научно-исследовательские работы студентов магистратуры, выполненные в лаборатории, с успехом демонстрируют результаты научно-экспериментальной деятельности кафедры на ректорских просмотрах. В процессе обучения технико-технологическая база лаборатории знакомит будущих специалистов с традиционной техникой скани советского времени, историческим импульсом к ее возрождению и насаждению на промыслах, а также с организацией ювелирных предприятий промыслов, а самое главное, методикой экспериментально-творческой работы, с успехом применявшейся мастерами и художниками советских лет и ставшей основой для научной работы на кафедре «Реставрации художественного металла».

И сегодня этот процесс не останавливается. У нас уже есть группа увлеченных народным искусством скани студентов, готовых работать в этом направлении в будущем. Это отличный импульс для творческого и научного развития.

Список литературы:

1. Бузин А.И. Красносельские художники-ювелиры. – Кострома, 1997.

2. Великов Г.Г. Краски Мстеры. – М.: КОИЗ, 1959.

3. Канцедикас А.С. Казаковские ювелирные изделия // Народные художественные промыслы Горьковской области. – Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1986.

4. Постникова-Лосева М.М. Русская золотая и серебряная скань. – М.: Искусство, 1981.

5. Флеров А.В. Художественная обработка металлов. – М., 1976.

Е.В. ТИХОНОВА
Магистрант кафедры «Дизайн текстиля» РГХПУ им. С.Г. Строганова

E.V. TIKHONOVA
Master's student of the Department of Textile Design at the Stroganov Russian State Pedagogical University

РЕСТАВРАЦИЯ ТЕКСТИЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ РОССИИ: ПРЕОДОЛЕНИЕ РАЗРЫВА МЕЖДУ ТЕОРИЕЙ И ПРАКТИКОЙ ЧЕРЕЗ СОЗДАНИЕ НОВОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ МОДЕЛИ

RESTORATION OF THE TEXTILE HERITAGE OF RUSSIAN FOLK ART CRAFTS: BRIDGING THE GAP BETWEEN THEORY AND PRACTICE THROUGH THE CREATION OF A NEW EDUCATIONAL MODEL

В статье рассматривается проблема подготовки кадров в сфере реставрации текстиля, которая в настоящее время осуществляется несистемно, как правило, в музейных реставрационных центрах или на краткосрочных курсах. Это способствует появлению узкопрофильных специалистов, не имеющих глубоких знаний в области традиционных технологий и историко-культурного контекста. Автор определяет существующие проблемы в методологии и предлагает концепцию создания междисциплинарной программы «Реставрация текстиля» на базе РГХПУ им. С.Г. Строганова для комплексного обучения специалистов в области реставрации текстиля и развития партнерства с музеями и центрами НХП.

The article addresses the problem of training specialists in the field of textile restoration, which is currently carried out unsystematically, typically within museum restoration centers or through short-term courses. This approach leads to the training of narrowly specialized professionals who lack deep knowledge of traditional technologies and historical-cultural context. The author identifies existing methodological problems and proposes a concept for creating an interdisciplinary «Textile Restoration» program at the Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University). This program aims to provide comprehensive training for textile restoration specialists and develop partnerships with museums and Folk Art Craft centers.

Ключевые слова: народные художественные промыслы (НХП), текстильное наследие, реставрация текстиля, сохранение культурного наследия, художественное образование, междисциплинарный подход, образовательная модель, кадровая подготовка, РГХПУ им. С.Г. Строганова, национальный культурный код.

Keywords: folk art crafts, textile heritage, textile restoration, preservation of cultural heritage, art education, interdisciplinary approach, educational model, personnel training, Stroganov University, national cultural code.

Актуальность сохранения текстильного наследия народных художественных промыслов России неоспорима — благодаря особенностям самих текстильных объектов, их органическому происхождению и производству, а также современному состоянию системы их изучения и консервации. Текстиль составляет значительный пласт материальной культуры, который ярко отражает региональные особенности и историческое развитие художественных традиций. При этом предметы текстиля особенно уязвимы к воздействию времени и окружающей среды. Сейчас в сфере сохранения текстильного наследия существует ряд значительных противоречий.

Художественные образовательные учреждения готовят специалистов в сфере создания и развития традиций народных художественных промыслов, которые имеют глубокие знания в области технологии, но не имеют подготовки для проведения комплексных мероприятий по консервации и реставрации исторических текстильных памятников. Так в настоящее время программы подготовки реставраторов текстиля реализуются только в нескольких вузах страны: в Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица (программа бакалавриата «Реставрация произведений декоративно-прикладного искусства» без выделения реставрации текстиля, но с обозначением этого направления в описании программы [3]), в Российском государственном университете им. А.Н. Косыгина (программа магистратуры «Реставрация художественного текстиля» [5]). При этом практическое обучение реставрации текстиля сконцентрировано, как правило, в музейных и специализированных реставрационных центрах, или программы обучения существуют как краткосрочные курсы, что также влечет за собой пробел в знаниях по общегуманитарным дисциплинами, специфичным для художественного образования.

Специалисты в итоге умеют проводить реставрационные работы, не понимая всей технологии создания предмета и не изучив его на практике. Это приводит к тому, что подходы, применяемые к процессам реставрирования и атрибутирования памятников искусства в разных структурах, различаются по причине отсутствия общей методологии. Кроме того, в виду большого разнообразия техник создания текстильных предметов, каждый центр адаптирует свои подходы под определенные виды текстиля. Например, приоритетным направлением работы мастерской текстиля ВХНРЦ им. И.Э. Грабаря по-прежнему остается реставрация древнерусского лицевого шитья [4].

По сути, сейчас существуют два мира: мир художественных вузов, где глубоко изучаются технология, орнаментика, семантика и художественные приемы НХП, и мир музейных реставрационных мастерских, где специалист виртуозно владеет методами укрепления, очистки и дублирования ткани, но может не иметь глубоких знаний о региональной специфике промысла, что порой приводит к утрате аутентичности при реставрации. При этом выпускник-художник прекрасно понимает, как создавался предмет НХП, но не обладает компетенциями, чтобы определить степень его разрушения и выбрать методику консервации. Этот разрыв приводит к кадровому вакууму в нише, где требуются специалисты-универсалы. При отсутствии системного подхода к обучению специалистов реставрации текстиля наблюдается острая нехватка мастеров, обладающих фундаментальными знаниями как в сфере традиционных технологий, так и современных научных методов работы. Так, по мнению О.В. Яхонта, «специалистов, имеющих высшую квалификацию в разных областях реставрации и работающих в музеях страны, — небольшое число (около ста человек). Если иметь в виду, что сейчас в России около двух тысяч музеев и в каждом из них за последнее десятилетие отреставрировано хотя бы одно произведение, то можно представить себе общий объем реставрационных работ» [6].

Проведя анализ теоретических и методологических аспектов развития образовательного направления «Реставрация текстиля» в РГХПУ им. С.Г. Строганова, можно выявить специфику реставрации текстиля НХП как междисциплинарной области знания, рассмотреть методологические проблемы становления данной дисциплины и определить перспективные направления ее развития. Характер российского текстильного наследия представляет большую сложность в адаптации существующих программ обучения специалистов по реставрации. Обилие техник и технологий создания предметов текстильных народных промыслов требует специализированного подхода к их консервации и реставрации. Поэтому большое значение имеет разработка не универсальных, а узкоспециализированных программ. Будущий реставратор должен обладать широким спектром знаний, потому что объекты его работы, как правило, подвержены большому разнообразию различных разрушающих факторов. Текстиль разрушается при физическом воздействии, химическом, биологическом, при предыдущих реставрациях и вмешательствах. Каждый из этих типов повреждений требует специфического подхода, основанного на понимании как природы самого материала, так и истории его бытования.

Для создания у студентов целостного представления о предмете изучения видится правильным совмещать обучение по практическим и теоретическим дисциплинам. Это позволит преодолеть традиционное противопоставление гуманитарного и естественнонаучного знания. Работа реставратора носит практический характер, но очень важно специалисту обладать глубокими знаниями теории, чтобы гибко разрабатывать индивидуальные подходы к каждому конкретному объекту. Кроме того, необходимо минимизировать риски при работе с подлинными объектами культурного наследия, для этого важно поэтапно формировать профессиональные компетенции.

РГХПУ им. С.Г. Строганова как ведущий вуз в сфере декоративно-прикладного искусства и дизайна обладает уникальным потенциалом для запуска программы «Реставрация и консервация текстиля». Концепция программы может основываться на принципе междисциплинарного синтеза и полностью соответствовать направлению интеграции науки, искусства и технологий. Предлагается включить в программу обучения следующие ключевые модули: изучение исторических техник (ткачество, вышивка, набойка), волокон и красителей, используемых в российских НХП, освоение современных методов исследования для атрибуции предметов и разработки

индивидуальной реставрационной стратегии, непосредственное выполнение реставрационных мероприятий на подлинных объектах из фондов университета и музеев-партнеров. Это обеспечит единство теоретического знания и практического навыка, изучение региональных особенностей. Междисциплинарность, характерная для реставрационной деятельности, тем не менее не должна стать просто суммой знаний входящих в нее дисциплин. Требуется сформировать такой подход, при котором методы разных наук будут интегрированы в единую стратегию. Важно учесть не просто изучение, например, истории костюма, но и способы его использования в обрядах и повседневной жизни, чтобы комплексно подходить к изучению объекта реставрации. Необходимо понимать, как окружающая среда влияет на материалы, как стареют красители, разрушаются полимеры, и уметь прогнозировать изменение состояния объектов при различных условиях хранения.

Существенной проблемой является баланс между универсальными принципами реставрации и спецификой работы именно с текстильным наследием НХП. Если к настоящему времени общие подходы к консервации музейных предметов достаточно разработаны и закреплены в «Венецианской хартии» 1864 года [2], то единая методология реставрации текстильных предметов с учетом их технологических особенностей пока не выработана. Также по мнению исследователя Ю.Г. Боброва «в последние годы выявились и некоторые новые аспекты теоретического осмысления реставрационной деятельности. Это в первую очередь мысль о необходимости определения критериев качества реставрационных операций, внимание к проблеме профессиональной этики...» [1]. Необходимо разработать систему оценки качества реставрации, потому что успех реставрационной деятельности часто определяется совокупностью факторов. Также необходимо выработать систему в области терминологии. До сих пор не существует единого понятийного аппарата, который принимается всем профессиональным сообществом, а существуют различные понимания основных понятий. Разработка специализированного понятийного аппарата представляется перспективным направлением, потому что его появление сможет стать связующим звеном между различными дисциплинами.

Также особенность материалов и технологий в сфере текстильного направления может послужить причиной для пересмотра основ этики реставрации в данном направлении и ее специфической интерпретации. Широта применяемых техник ставит вопрос об освоении узкоспециализированных навыков, что в целом может решиться подготовкой узкопрофильных специалистов в конкретной сфере и построением индивидуальных программ благодаря сотрудничеству с музейными специалистами и конкретными проектами. При разработке программы представляется верным подход, учитывающий как специфику отечественной традиции, так и международный опыт, что, конечно, потребует дополнительных исследований и изучения методик для дальнейшей переработки в соответствии с особенностями российского культурного контекста.

Особое внимание следует уделить широте междисциплинарных знаний. При подготовке реставратора невозможно сформировать специалистов с глубокими знаниями в каждой из наук, но важно уделить должное внимание обучению взаимодействию с другими экспертами, чтобы иметь возможность критически оценивать предлагаемые решения. Реставрационные проекты выполняются путем слаженной работы специалистов разного профиля. Этот подход ведущих реставрационных центров доказывает свою эффективность. Таким образом, развитие междисциплинарных связей в реставрации текстиля представляет собой не техническую задачу, а проблему, требующую разработки новых образовательных моделей и исследовательских стратегий. Успешность ее решения во многом определит будущее развитие всей отрасли.

Развитие данного направления в РГХПУ им. С.Г. Строганова позволит создать систему подготовки кадров, целенаправленно ориентированную на потребности сохранения текстильного наследия НХП. Помимо разработки образовательной программы, для подготовки специалистов в области реставрации текстиля представляется возможным создание научно-реставрационного центра для оказания экспертно-консультационных услуг музеям, центрам НХП и частным коллекционерам. Это позволит частично самостоятельно финансировать программу. Появление направления реставрации текстиля поможет ускорить научные исследования в области истории технологий и материалов российского текстиля. Программа укрепит партнерские связи между вузом, музеями и центрами народных промыслов, обеспечив студентам доступ к уникальным коллекциям, а промыслам — научную поддержку в сохранении их образцов.

Для подготовки кадров предлагается создать многоплановую экосистему, состоящую из нескольких элементов. В первую очередь, это учебно-реставрационная, оборудованная микроскопами, системами хранения, реставрационными столами, системами локального освещения, зоной для влажной очистки, зоной хранения и документации, что позволит успешно осуществлять образовательный процесс, проводить исследования и выполнять проекты в сфере сохранения конкретных объектов НХП.

Для развития новых форм партнерства с музеями потребуется активная работа по совместному созданию учебных планов, привлечению музейных специалистов-реставраторов в качестве преподавателей-совместителей, проведение регулярных практик и стажировок для студентов в реставрационных мастерских музеев.

Внедрение программы в долгосрочной перспективе позволит сформировать новое профессиональное сообщество реставраторов по текстилю и положительно скажется на репутации вуза. Разработанные подходы к реставрации и методические рекомендации по реставрации конкретных видов текстиля заложат основу профессиональной «строгановской школы» реставрации текстиля. Создание программы по реставрации текстиля в РГХПУ им. С.Г. Строганова — это не просто открытие новой специальности. Это стратегический шаг в деле сохранения материальной основы национальной культуры. Реализация этой концепции позволит не только спасти от утраты бесценные предметы, но и закрепить за Строгановкой роль лидера в области научного и практического подхода к сохранению текстильных народных художественных традиций.

Разработка нового образовательного направления в области реставрации текстиля необходима для закрытия объективной потребности в специалистах, которым под силу комплексно походить к сохранению текстильного наследия, благодаря глубоким знаниям современных методов реставрации и исчерпывающему пониманию историко-культурного контекста.

Следующими шагами в данном вопросе может стать разработка конкретных механизмов реализации предложенной модели с учетом необходимости детализации учебных планов, формирования оценки компетенций и создания материально-технической базы. Дальнейшая работа в этом направлении могла бы способствовать не только решению конкретных образовательных задач, но и развитию теоретических основ реставрации текстиля как научной дисциплины.

В широком контексте данная программа может сыграть важную роль в сохранении национального культурного наследия. Гармонично соответствуя стратегическим задачам развития отечественной культуры и современным тенденциям в области сохранения культурного наследия на международной арене, программа обучения специалистов-реставраторов текстиля отвечает требованиям единства теории и практики народного искусства как условия его сохранения.

Список литературы:

1. Бобров Ю.Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия. - М.: Эдсмит, 2004. - 344 с.

2. Венецианская хартия [Электронный ресурс] // Venice Charter Architecture and monument preservation. – Режим доступа: https://www.charta-von-venedig.de/1254.html (дата обращения: 18.11.2025).

3. Информация о реализуемых уровнях образования, о формах обучения, нормативных сроках обучения [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица. - Режим доступа: https://www.ghpa.ru/sveden/education/ (дата обращения: 18.11.2025).

4. Реставрация тканей [Электронный ресурс] // Всероссийский художественный научно-реставрационный центр (ВХНРЦ) имени академика И.Э. Грабаря. – Режим доступа: https://www.grabar.ru/restoration/cloth/index.php (дата обращения: 18.11.2025).

5. Реставрация художественного текстиля [Электронный ресурс] // Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина. – Режим доступа: https://rguk.ru/sveden/education/programs/restavraciya-hudoghestvennogo-tekstilya-54.04.04.html (дата обращения: 18.11.2025).

6. Яхонт О.В. О реставрации и атрибуции. - М.: ООО «Издательство Сканрус», 2007. - 270 с.

А.К. ЗАЛЯЛЕЕВА
Научный сотрудник Центрf искусствоведения Института языка и литературы и искусства им. Г. Ибрагимова, Академия наук Республики Татарстан

A.K. ZALYALEEVA
Researcher of the Art Criticism Center of the G. Ibragimov Institute of Language and Literature and Art, Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan

ВКЛАД Н.А. ПИЛЮГИНОЙ В ИЗУЧЕНИЕ И ВОЗРОЖДЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ПЕСТРЕЧИНСКОЙ КЕРАМИКИ

N.A. PILYUGINA'S CONTRIBUTION TO THE STUDY AND REVIVAL OF THE TRADITIONS OF PESTRECHINSK CERAMICS

В статье рассматриваются ключевые аспекты деятельности мастера народных художественных промыслов Республики Татарстан, члена Союза художников Республики Татарстан (РТ) Натальи Анатольевны Пилюгиной, направленной на возрождение, изучение и атрибуцию традиционной пестречинской керамики. На основе анализа её проектов, включая «Возрождение гончарного круга» и создание электронного каталога керамических изделий, раскрывается междисциплинарный подход, сочетающий ремесленную практику, архивные исследования и социальное вовлечение. Особое внимание уделено роли Пилюгиной в систематизации утраченных форм, декоративных техник и орнаментальных мотивов, что способствует сохранению нематериального культурного наследия татарского народа.

The article discusses the key aspects of the activities of the master of folk art crafts of the Republic of Tatarstan, a member of the Union of Artists of the Republic of Tatarstan, Natalia Anatolyevna Pilyugina, aimed at the revival, study and attribution of traditional Pestrechinsky ceramics. Based on the analysis of her projects, including the «Revival of the Pottery Wheel» and the creation of an electronic catalog of ceramic products, an interdisciplinary approach is revealed that combines craft practice, archival research, and social engagement. Special attention is paid to Pilyugina's role in the systematization of lost forms, decorative techniques, and ornamental motifs, which contributes to the preservation of the intangible cultural heritage of the Tatar people.

Ключевые слова: пестречинская керамика, Н.А. Пилюгина, атрибуция, народные промыслы, татарская керамика, возрождение традиций, гончарное искусство, культурное наследие.

Keywords: Pestrechino ceramics, N.A. Pilyugina, attribution, folk crafts, Tatar ceramics, revival of traditions, pottery art, cultural heritage.

Пестречинская керамика — одно из ярких явлений народного искусства Татарстана, получившее широкое признание в начале XX века благодаря Пестречинской гончарной художественно-ремесленной учебной мастерской (1). Уникальность промысла заключалась в сочетании высокой технической культуры лепки и обжига с оригинальным декором, в котором впервые на глиняной посуде были зафиксированы традиционные татарские орнаменты. Однако к середине XX века традиция оказалась на грани исчезновения [1]. Восстановление и научное осмысление этого наследия стало возможным благодаря творческой и исследовательской деятельности Натальи Анатольевны Пилюгиной — художника-керамиста, мастера народных промыслов, члена Союза художников Республики Татарстан [2].

Одним из главных достижений Н.А. Пилюгиной является реконструкция утраченных образцов керамики, выпускавшихся в 1912–1927 годах. Опираясь на фрагменты, сохранившиеся в частных коллекциях и музеях (Пестречинский краеведческий музей, Национальный музей РТ, Государственный музей изобразительных искусств РТ, Российский этнографический музей), а также на архивные фотографии и документы, она воссоздала характерные формы: вазы, кувшины, чайные и молочные наборы, пиалы и блюда. Особое внимание уделено технологии лепки на гончарном круге, составу глины и методам обжига.

Работы мастера демонстрируют не только техническое мастерство, но и глубокое понимание исторического контекста. Например, вазы с растительным орнаментом, выполненные в стиле «под старину», воспроизводят не только внешний вид, но и философию декора, где каждый элемент несёт символическую нагрузку (2).

Наталья Пилюгина вышла за рамки ремесленной практики, внедрив научный подход к атрибуции керамических изделий. В рамках своего проекта она разработала систему классификации, основанную на следующих критериях:

- форма изделия (кувшин, ваза, горшок и т. д.);
- тип орнамента (геометрический, растительный, симметричный, асимметричный);
- цветовая гамма (коричнево-охристая, чёрно-коричневая, красно-охристая);
- технология нанесения росписи (тампона, кисть, гравировка);
- место и дата производства (при наличии клейм или подписей).

На основе этих данных был создан электронный каталог пестречинской керамики конца XIX — начала XX века, доступный на сайте АНО «Центр керамики и ремесел „5 стихий“» (3). Каталог включает более 150 описаний, иллюстраций и исторических справок, что делает его первым в регионе цифровым архивом по данной теме. Исследование послужило базой для атрибуции некоторых музейных экспонатов.

В Пестречинском районе на базе АНО «Центр керамики и ремесел „5 стихий“» созданы условия для обучения гончарному делу. Здесь проводятся мастер-классы для школьников, студентов и детей, находящихся в трудной жизненной ситуации. Через творчество они получают не только навыки, но и чувство принадлежности к культуре предков.

Особое значение имеет интеграция керамики в социальную реабилитацию. В приюте «Шатлык» дети осваивают лепку, роспись и обжиг, что способствует их психологической адаптации и профессиональной ориентации. Таким образом, искусство становится инструментом социальной помощи.

Важным этапом в популяризации пестречинской керамики является участие на ярмарках, международных и персональных выставках, а также создание просветительских видеофильмов. Данный комплексный подход создаёт мощную платформу для возрождения и развития пестречинского керамического промысла, сохраняя при этом его аутентичность и уникальность.

Проект, реализованный силами Н.А. Пилюгиной, «Возрождение гончарного круга» в 2024 году получил поддержку Президентского фонда культурных инициатив, что подтвердило его значимость на федеральном уровне. Средства пошли на создание видефильмов, фотосъемку в музейных и частных коллекциях.

Деятельность Пилюгиной представляет собой уникальный синтез художественного творчества, научного исследования и социальной ответственности. Её работа по возрождению пестречинской керамики не просто реконструкция старинных изделий, а глубокое изучение и систематизация утраченного наследия. Благодаря её усилиям, традиция, оказавшаяся на грани исчезновения, вновь обрела жизнь, став частью современного культурного ландшафта Татарстана. Её вклад в атрибуцию, образование и сохранение нематериального культурного наследия делает её одной из ключевых фигур в современной истории татарского народного искусства.

Примечания:

(1)Пестречинская гончарная художественно-ремесленная учебная мастерская действовала с 1912 по 1927 год и была одной из первых в регионе, где обучали не только технике, но и художественному оформлению керамики.

(2) Традиционный татарский орнамент включает мотивы растительного происхождения (листья, цветы, виноградные лозы), часто симметрично расположенные, что отражает космологические представления народа. Изображение тюльпана символизирует любовь и красоту, а виноградная лоза – плодородие и вечную жизнь.

Список литературы:

1. Махинин А. Ю. Пестречинский гончарный промысел в контексте истории художественной керамики Казанского края (вторая половина XIX - начало XX в.): дис. ... канд. ист. наук / А. Ю. Махинин. - Казань, 2012. - 199 с.

2. Менгден Е.Н. Традиции пестречинской керамики в художественной культуре Татарстана // Традиции и современность в керамике. Сборник материалов научно-практической конференции / Сост.: П.С. Зенкина, А.С. Абрамова; редактор и корректор С.В. Белов. - Тула, 2024. - 122 с. - С. 30-35.

3. Электронный каталог «Возрождение гончарного круга». - URL: https://tatarskaiaposuda.ru (дата обращения 19.11.2025)

В.Ф. ПАК
Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль», главный научный сотрудник сектора финифти художественного отдела

V.F. PAK
The Rostov Kremlin State Museum-Reserve is the Chief researcher of the Finifti sector of the Art Department

РОСТОВСКАЯ ФИНИФТЬ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ОПЫТА ПЕРЕДАЧИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

ROSTOV ENAMEL FROM THE POINT OF VIEW OF THE EXPERIENCE OF TRANSFERRING PROFESSIONAL SKILLS: TOWARDS SETTING THE PROBLEM

Ростовская финифть – уникальный русский народный художественный промысел. Обучение искусству живописи по эмали со второй половины XVIII века строилось на основе непосредственной передачи опыта от учителя к ученику. На рубеже XIX-XX веков при поддержке общественности и покровительстве Земства в Ростове последовательно открывались специальный класс и школа. На протяжении всей истории промысла можно наблюдать наличие династий талантливых эмальеров.

Rostov enamel is a unique Russian folk art craft. Since the second half of the 18th century, the art of enamel painting has been taught through direct transmission of knowledge from teacher to student. At the turn of the 19th and 20th centuries, a special class and school were established in Rostov with the support of the public and the patronage of the Zemstvo. Throughout the history of the craft, there have been several dynasties of talented enamellers.

Ключевые слова: ростовская финифть, обучение искусству живописи по эмали, династии художников-эмальеров.

Keywords: Rostov enamel, enamel painting, dynasties of enamel artists.

Ростовская финифть — уникальный русский народный художественный промысел, который изначально формировался за счет высокого профессионального мастерства иконописцев-живописцев.

Обучение искусству живописи по эмали со второй половины XVIII века строилось на основе непосредственной передачи опыта от учителя к ученику, а затем от отца к сыну. В XIX веке при Ремесленно-иконописной управе лучшие художники имели право брать учеников. С этой целью составлялись официальные контракты на обучение.

На рубеже XIX–XX веков при поддержке общественности и покровительстве земства в Ростове последовательно открывались Ремесленный класс и Учебно-показательная школа финифти. В 1960-е годы выпускники отделения ростовской финифти Федоскинской школы миниатюрной живописи пополняли профессиональные кадры фабрики «Ростовская финифть». В постперестроечный период и в настоящее время мастерство живописца по эмали вновь стало передаваться от учителя к ученику.

На всем протяжении развития промысла в Ростове Великом вплоть до настоящего времени можно наблюдать наличие династий иконописцев в среде наиболее творчески одаренных и самобытных семей художников. В XIX веке это Метелкины, Шапошниковы и ряд других менее известных фамилий.

В XX — первой четверти XXI века к их числу можно причислить несколько династий:

народный художник Российской Федерации Александр Геннадиевич Алексеев и сыновья — ювелир Анатолий, иконописец Иван;

заслуженный художник Российской Федерации Борис Михайлович Михайленко и дочь Екатерина Борисовна Михайленко;

заслуженный художник Российской Федерации Лариса Далгатовна Самонова и дочь Ирина Владимировна Самонова;

заслуженный художник Российской Федерации Виктор Иванович Поляков и приемный сын Алексей (внук ростовского живописца по эмали Михаила Михайловича Кулыбина);

художник Владимир Кузьмич Золотайкин и сын Константин (приходится племянником А.Г. Алексееву).

Таким образом, из поколения в поколение в Ростове Великом идут процессы сохранения, развития, передачи национального культурного кода и художественного ремесла непосредственно через живое участие, сопереживание, передачу личного жизненного и профессионального опыта.

Г.В. ЯМБАРШЕВА
Преподаватель Абрамцевского художественно-промышленного колледжа имени В.М.Васнецова, филиал РГХПУ им. С.Г. Строганова

G.V. YAMBARSHEVA
Teacher of the Abramtsevo Art and Industrial College named after V.M. Vasnetsov, branch of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

И.А. РУДЬ
Преподаватель Абрамцевского художественно-промышленного колледжа имени В.М.Васнецова, филиал РГХПУ им. С.Г. Строганова

I.A. RUD
Teacher of the Abramtsevo Art and Industrial College named after V.M. Vasnetsov, branch of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ОСНОВНЫЕ СПОСОБЫ ДЕКОРИРОВАНИЯ МАЙОЛИКИ, ПРИМЕНЯЕМЫЕ В МАСТЕРСКИХ АБРАМЦЕВСКОГО КОЛЛЕДЖА, И ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ И РАЗВИТИИ ВЕДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-КЕРАМИСТОВ

THE MAIN METHODS OF MAJOLICA DECORATION USED IN THE WORKSHOPS OF THE ABRAMTSEVO COLLEGE AND THEIR ROLE IN THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF LEADING CERAMISTS

В статье представлены этапы формирования основных видов декора майоликовых изделий, созданных в мастерских Абрамцевского филиала РГХПУ им. С.Г. Строганова с 1960-х годов до наших дней. Анализируется деятельность ведущих педагогов-керамистов и их роль в становлении каждого вида декорирования керамических бытовых и декоративных майоликовых изделий. Это ангобный декор изделий, включающий в себя крытье, кистевую и капельно графическую роспись, декорирование изделий цветными глазурями и эмалями с использовании потечных майоликовых глазурей и технику перегородчатых глазурей, восстановительный обжиг, мазковую подглазурную роспись сюжетную и цветочную, графические виды подглазурными красками, смешанные техники декора, где мазковая роспись сочетается с частичным глазурованием и свой, неповторимый стиль росписи по сырой эмали. Описывается связь образовательного процесса с народными традициями России. Подчеркивается важность контактов колледжа с предприятиями НХП и возможности выездов студентов на практику на эти производства. Описываются творчество, методики и вклад педагогов-керамистов в художественно-технологический процесс, среди них: А.В. Макаи, В.М. Серегина, В.В. Булыгиной, Л.А. Ивановой, Л.Л. Леховой, Г.Я. Дегтярева, Г.С. Одинокой, Г.В. Ямбаршевой, Е.А. Базловой, А.В. Андриановой и И.А. Бабодей.

The article presents the stages of formation of the main types of decorations for majolica products created in the workshops of the Abramtsevo branch of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts from the 1960s to the present day. An analysis and evaluation are made of the activities of leading ceramics teachers and their role in the development of each type of decoration for ceramic household and decorative majolica items. The engobe decoration includes such techniques as coating, brushwork, drip graphic painting, decoration with colored glazes and enamels using flowing majolica glazes, partitioned glaze technique, reduction firing, underglaze mastic painting both thematic and floral, graphic techniques with underglaze paints, mixed decorating techniques where mastic painting is combined with partial glazing, and a unique style of painting on raw enamel. The article also describes the connection between the educational process and Russian folk traditions. It highlights the importance of contacts between the college and enterprises specializing in national handicrafts, as well as opportunities for students' internships at these facilities. Each stage of the emergence, improvement, and establishment of every type of majolica decoration is described step by step. The contribution of each teacher to this creative technological process is outlined. Briefly described are the creativity and methodologies of ceramics teachers A.V., Makai, V.M. Seregin, V.V. Bulygina, L.A. Ivanova, V.Yu. Kotov, T.A. Obukhova, L.L. Lekhova, G.Ya. Degtyarev, G.S. Odinokaya, G.V. Yambarsheva, E.A. Bazlova, A.V. Andrianova, and I.A. Babodei.

Ключевые слова: русские традиции декорирования майолики, мазковая подглазурная роспись, фляндровка, восстановительный обжиг, мастер, художественно-промышленное учебное заведение, народное искусство, керамика.

Keywords: Russian traditions of majolica decoration, smear underglaze painting, polyandrous, restorative firing, master, art and industrial educational institution, folk art, ceramics.







Рис. 1. Блюдо. Г.Я. Дегтярев
Рис. 2. Блюдо. В.М. Серегин
Рис. 3. Блюдо. В.В. Булыгина

Работа отделения художественной керамики в Абрамцевском художественно-промышленном училище началась в 1962 году. Оно было переведено из Гжельского силикатно-керамического техникума, который в свою очередь возник на базе филиала Строгановского художественно-промышленного училища. В Абрамцево приехали опытные педагоги: Л.В. Коваленко, А.В. Макаи, Ю.П. Демидовский, Д.Г. Резепин и др. С 1963 года заниматься обустройством керамических мастерских и заведовать ими был назначен талантливый керамист и технолог В.М. Серегин. Постепенно был налажен весь цикл изготовления керамических изделий, начиная от массозаготовки и заканчивая росписью, и обжигом. В.М. Серегин знал и на практике использовал множество технологических секретов изготовления глазурей, занимался рецензированием учебника «Технология производства и декорирование художественных керамических изделий», участвовал в реставрации знаменитой скамьи Врубеля в Абрамцеве, а также создавал творческие работы. Под его руководством студенты делали многочисленные опыты с цветными глазурями. В мастерских училища учащиеся стали декорировать изделия ангобами. Изначально декор был незатейливым: полоски, волнистые линии, капельки, точки, затем при росписи сырых изделий стали использовать фляндровку (перетягивание цветных ангобов тонкой иглой из цвета в цвет). Эта техника широко использовалась в XIX веке при декоре гончарных изделий в центральных и южных районах России, а в XX веке в Карелии, в селе Деревянное. Студенты имели возможность посещать Сергиево-Посадский историко-художественный музей-заповедник, где находилась большая коллекция расписанных ангобами гончарных сосудов.

Неоценимый вклад в развитие декорирования майоликовых изделий в мастерской керамики внесла в 60–70-е годы преподаватель композиции и орнамента Александра Васильевна Макаи. На занятиях она старалась привить студентам любовь к народному искусству, сочетая обучение в училище с выездными уроками в музеи Загорска, Кускова, Абрамцево. Это помогало знакомиться ученикам с шедеврами народной керамики и других произведений народного творчества России. Из воспоминаний Л. Пашковой (Чекиной), бывшей студентки А.В. Макаи: «Александру Васильевну мы обожали. Настолько интересно она рассказывала о народных промыслах, что эти чувства и любовь к прекрасному передавались нам. Мы много копировали, наблюдали, изучали. Позже эти знания и мастерство очень пригодились мне в работе на Кузяевском фарфоровом заводе».

Благодаря В.М. Серегину и А.В. Макаи в мастерских стал активно налаживаться весь керамический цикл. Кроме лепки, гончарной вытяжки и декорирования изделий из красной майоликовой глины, студенты имели возможность точить модели из гипса, делать формы, отливать изделия из шликера и расписывать фарфоровые изделия (белье). Так же студенты имели возможность выезжать на практику в Гжель и Скопин, что значительно обогащало их технологические и творческие навыки. Таким образом, в мастерской керамики начали понемногу формироваться определенные техники декора, основанные на тщательном изучении традиций русской народной керамики, ознакомлении и дальнейшем воплощении в своих работах технологий, разработанных художниками Абрамцевского художественного кружка — М.А. Врубелем, К.А. Коровиным, В.А. Серовым, В.Д. Поленовым, А.Я. Головиным и др. В этих умениях помогал В.М. Серегин.

В 1968 году в АХПУ открылось новое отделение «Художественная роспись» со специализацией «керамика». Ведущим преподавателем на этом отделении стала талантливая ученица В.М. Серегина и А.В. Макаи Валентина Васильевна Булыгина. Она была уникальным, с разносторонними талантами художником, которая проявила себя как керамист, живописец, монументалист, график, иконописец, модельер одежды, мастерица вышивки, кукольница, мастер лоскутного шитья. Но ещё одним из направлений работы В.В. Булыгиной стала педагогика: своими умениями, энергетикой, грамотным знанием технологии и стилей росписи она могла увлекать студентов. Занятия в мастерской росписи становились любимыми для ее учеников.

В период работы в АХПУ Валентины Васильевны учащиеся овладели еще одним способом декорирования — мазковой подглазурной и надглазурной росписью. Начинали обычно с главного элемента гжельских мастеров — розы, далее учились писать бутоны, листья, привязки, отводки, усики и т. д. Композицию на отделении росписи преподавал супруг Валентины Васильевны — Юрий Иванович Булыгин, талантливый художник-керамист и педагог. Обучающиеся под руководством Булыгина проектировали сложные сервизы, мелкую пластику, декоративные панно. Часто выполнять эти проекты в материале получалось на керамических предприятиях местной промышленности и известных заводах РСФСР.

Конаковский фаянсовый завод, Семикаракорский фаянсовый завод, Гжельские заводы, Дулевский фарфоровый завод, Богдановичский фарфоровый завод, Орловский керамический завод и др.

В мастерских Булыгина приучала студентов выполнять многочисленные декоративные переработки набросков растений, архитектуры, людей, животных и сюжетных сцен.

Булыгина сама очень много рисовала. Всегда и везде делала наброски и учила этому своих учеников. Ее восхищала действительность, окружавшая художницу: семья, дети, окрестности Хотькова, природа, виды Покровского монастыря, люди, живущие рядом. Любила городецкую сюжетную роспись на прялочных донцах и на ее примерах





Рис. 4. Пласт. Г.С. Одинокая. Руководитель проекта Р.Р. Мусина
Рис. 5. Студенческая работа «Кувшин».







Рис. 6. Предметы из чайного набора. Студенческая работа. 2000-е гг.
Рис. 7. Студенческая работа. Ваза. М. Подгорная
Рис. 8. Ваза, студенческая работа. Преподаватель Г.Я. Дегтярев

объясняла, как по-новому можно заполнять форму ваз, блюд, посуды, доказала и показала, что керамическую форму можно использовать как бесконечный объёмный холст, писать живо и смело. Благодаря В.В. Булыгиной стала использоваться мазковая роспись по красной глине с ангобными подкладками под основные мотивы изображаемого, будь то цветы или портреты, или сюжеты.

Так же на высокий уровень вышла надглазурная роспись по плиткам и посудному «белью». Живописцы-керамисты начали делать росписи по сырой эмали, применяя для этого подглазурные пигменты, соли цветных металлов.

Главное достижение Булыгиной в дальнейшем развитии декора в мастерских керамики АХПУ, то, что она дала направления новым стилям мазковой росписи с подкладками, при этом доказала, что при декорировании можно использовать не только орнаменты и цветы, но и сюжетные композиции, стилизации живых набросков и живописных этюдов, а роспись по сырой эмали стала непосредственной и живой.

Л.А. Иванова, также выпускница АХПУ, ученица Серегина и Макаи. До работы педагогом росписи в училище прошла трехгодичную практику в Гжели, полностью овладев там технологическими и художественными приемами подглазурной мазковой росписи. Работала преподавателем росписи по керамике и преподавателем мастерства на отделении «Художественная керамика».

Способствовала расширению ассортимента изделий для росписи, благодаря её участию были значительно усложнены цветочные подглазурные росписи кобальтом, коричневым, зеленым пигментами. Работая по сплошному ангобному покрытию, Л.А. Иванова усложнила подход и приемы капельно-линейной росписи из груши.

Еще один выдающийся художник-керамист, более сорока лет посвятивший преподаванию композиции, рисунка и мастерских Г.Я. Дегтярев. Работал в мастерских с 1968 года. В творческих работах мастера всегда присутствовало мастерство, чувство материала, формы и цвета, тонкий лиризм и сказочная фантазия. Г.Я. Дегтярев придавал изначально традиционным сосудам причудливые необычные очертания, не мешающими восприятию основного силуэта изделий.

Декор у Дегтярева был сложным и утонченным, сочетающим в себе роспись по сырой эмали тонкой пигментной многослойной графической разработкой с солевыми подкладками и последующей доработкой надглазурными красками и люстрами.

Обучение студентов начинал с изучения народной керамики: русскому гончарному искусству, изразцам, ангобной росписи, а также мазковой подглазурной росписи по ангобному фону и подкладками.

Сложные смешанные техники и в проектировании, и в исполнении изделий разрешал студентам только на старших курсах и был прав.

На технологические и дипломные практики и пленэры всегда выезжал с учащимися и там контролировал их работу и сам работал вместе с ними и уже там показывал авторские приемы своих способов декора. Это были воистину ценные дни для студентов. Благодаря его профессионализму, тонкому художественному вкусу и настойчивости работы студентов были грамотно выполнены, чувствовалась связь с народными традициями, знание материала и высокий уровень проектов по композиции

Особо хочется выделить работу педагога училища заслуженного художника России Г.С. Одинокой. Она преподавала композицию на отделении «Художественная керамика» с 1986 по 1999 год. Талантливый мастер, замечательный педагог и настоящий художник. Она уже долгие годы работает в керамике, создавая работы, вызывающие восхищение любителей и ценителей декоративного искусства. Глубоко духовный человек, всею душой любящей народное искусство, русские традиции, Россию, она прививала студентам интерес ко всему настоящему в искусстве и в жизни в целом. Сама создает удивительные пласты с рельефным и расписным декором ангобами, глазурями, эмалями, декоративную мелкую пластику, вазы, скульптуры, блюда.

Она сумела привить своим ученикам трудолюбие в работе с керамикой, неподдельный интерес к русскому искусству. Высоким художественным и графически безукоризненным качеством отличаются проекты, выполненные ее учениками. Вместе с преподавателем мастерства Ямбаршевой Г.В. работы по композиции учеников «оживали». Перед зрителями возникали великолепные сложные сосуды с причудливыми деталями, львы, сирины, грифоны, персонажи русских сказок и удивительные звери и птицы. Г.В. Ямбаршева закончила АХПУ в 1983 году, преподаватель мастерства, технологии и материаловедения с 1992 года. Ученица В.М. Серегина, Ю.И. Булыгина, В.Ю. Котова и Г.Я. Дегтярева, она старалась все годы работы сохранить и преумножить то ценное, чему научили знаменитые педагоги. Работала совместно с Л.Л. Леховой, Г.Я. Дегтяревым, Г.С. Одинокой и Т.А. Обуховой.

На мастерских студенты выполняли и ангобные виды декора, и процарапку, и роспись по эмали, и мазковые виды подглазурного декора, а также работы с декором рельефом и цветными глазурями.

С 1992 года Г.В. Ямбаршева с помощью педагогов керамики создала фонд курсовых работ разных лет и разных техник исполнения керамических изделий. Вместе с ребятами она выезжала на конкурсы, на предприятия НХП, на экскурсии и для прохождения практики в Суздаль, Скопин, Ростов Великий, Гжель, Дулево и другие города.

В технике росписи майолики Ямбаршевой присутствуют как традиционные мазковые мотивы,





Рис. 9. Г.Я. Дегтярев, Г.В. Ямбаршева. Блюдо
Рис. 10. Студенческие работы. Утка. Н. Семичева; Сирин, Ю. Чернова; Сирин малый. О. Мензикова





Рис. 11. Студенческая работа. Блюдо. А. Грушко
Рис. 12. Студенческая работа. Ваза. А. Грушко

так и многослойные красочные виды декора, процарапка через напыление с последующей разработкой пигментами.

Молодое поколение преподавателей — это бывшие ученики вышеупомянутых керамистов, хранители традиций и техник, накопленных ими за годы обучения колледже, а также неутомимые новаторы и подвижники: Анна Владимировна Андрианова, Екатерина Анатольевна Базлова, Ирина Александровна Бабодей и Алексей Павлович Филлипов. Эта сплочённая группа единомышленников и коллег стала движущим звеном в воссоздании, возрождении в мастерских колледжа восстановительных обжигов. Молодые педагоги старались обучать студентов классическим видам выполнения изделий и пытались внедрить дизайнерские подходы к проектированию и декору майоликовых изделий. Наряду с майоликой стали использовать при работе со студентами тугоплавкие глины, фаянс, фарфор и глазури с высокой температурой обжига.

За годы работы отделения «Художественной керамики» в Абрамцевского филиала ФГБОУ ВО «РГХПУ им. С.Г. Строганова» благодаря самоотверженной работе ведущих педагогов-керамистов сохранены и приумножены традиционные виды изготовления и декора майолики. Большое влияние на это оказало взаимодействие учебного заведения с ведущими предприятиями НХП России, музеями Москвы и Подмосковья, НИИХП и прочная связь с ФГБОУ ВО «РГХПУ им. С.Г. Строганова».

В 70–80-е годы рецензии к дипломным работам ежегодно писали искусствоведы из НИИХП, которые отмечали высокий уровень изготовления и декора керамических изделий и профессионализм и качество выполнения графической части проектов, также давались рекомендации по дальнейшему развитию отдельных видов декорирования.

Способы декора майоликовых изделий, которые чаще всего используются при обучении, проектировании и выполнении изделий в мастерских Абрамцевского филиала ФГБОУ ВО «РГХПУ им. С.Г. Строганова» в отделении «Художественная керамика» — капельно-линейный способ декора иногда сочетающийся с участками сплошного покрытия отдельных элементов кистью; процарапка сграффито через ангобный слой или через тонкий слой пигмента, иногда в сочетании с капельно-линейной росписью из спринцовки (груши) или с дальнейшим покрытием отдельных элементов цветным ангобом или майоликовой глазурью; мазковая подглазурная роспись пигментами с ангобной подкладкой фона, отдельных элементов или с этими дополнениями в сочетании; так же с использованием тонкой графической проработки подглазурными красками или оксидами; роспись по сырой эмали подглазурнымм пигментами, солями, глазурями, эмалями и оксидами; запыления из аэрографа отдельных частей изделия ангобом или глазурью; налепка низкорельефного орнамента орнамента; контрельеф, создаваемый печатками; линейные контрельефные орнаменты, выполняющиеся металлическими петлями с последующим покрытием изделий цветными глазурями; сочетание ангобной росписи отдельных частей изделия с росписью цветными глазурями; поливной способ декора изделий, сочетающийся с кистевым покрытием и обжигом изделий в восстановительной среде; перегородчатая роспись низкотемпературными глазурями и эмалями; фляндровка ангобная по сырому черепку — неизменно привлекают к себе внимание и составляют лучшие примеры декора керамических изделий.

Список литературы:

1. Горожанина С.В. Абрамцевское художественное учебное заведение: мастерская–училище–колледж. 1885-2010 / С.В. Горожанина. – М.: Интербук-бизнес, 2011.

2. Горожанина С.В. Вступительная статья // Гармония творчества и педагогики: 125 лет Абрамцевскому художественно-промышленному колледжу им. В.М. Васнецова. – М., 2010.

3. Горожанина С.В. Выпускники АХПУ им. В.М. Васнецова. Их роль в становлении и развитии керамических народных промыслов // Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Народное искусство России. Традиция и современность» / Сост. и отв. ред. М.А. Некрасова. – Вологда, 2008.

4. Любопытнов Ю.Н. Хотьково. Очерки истории земли Радонежской / Ю.Н. Любопытнов. - Сергиев Посад: Администрация Сергиево-Посадского района Московской области, 1999.

5. Пастон Э.В. Абрамцево. Искусство и жизнь / Э.В. Пастон. - М.: Искусство, 2003.

6. Художники Хотькова, музей-заповедник «Абрамцево». - Абрамцево, 2008. – 90, [1] с.

7. Валентина Булыгина: Каталог выставки / Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево». - Абрамцево, 2018.

8. Супрун Л.Я. Проблема преемственности художественных традиций и воспитания мастеров народных художественных промыслов // Советское декоративное искусство. - М.: Советский художник, 1982.

9. Народное гончарство Московской области XIX – начала XX века: каталог / Вступ. ст. и сост. Л.Э. Калмыкова. - М., 1995.

10. Самое близкое искусство. К 50-летию Экспериментального творческо-производственного комбината. - М., 1999.

11. Художественная керамика Гжели и Скопина в собрании Государственного Русского музея: каталог. – Л.: Искусство, 1987.





Рис. 13. Студенческая работа. Ваза. Ганиева
Рис. 14. Пласт. Г.В. Ямбаршева

О.Е. АНИКЕЕВА
Преподаватель спецдисциплин Абрамцевского филиала РГХПУ им. С. Г. Строганова

O.E. ANIKEEVA
Teacher of special disciplines of the Abramtsevsky branch of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНАЯ ЭМАЛЬ КАК ИНСТРУМЕНТ ФОРМИРОВАНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЫ И РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОЙ МОТИВАЦИИ СТУДЕНТОВ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОЛЛЕДЖЕЙ

DECORATIVE AND APPLIED ENAMEL AS A TOOL FOR THE FORMATION OF AN EDUCATIONAL ENVIRONMENT AND THE DEVELOPMENT OF CREATIVE MOTIVATION FOR ART COLLEGE STUDENTS

В статье рассматривается потенциал декоративно-прикладной эмали, как части эстетически организованной образовательной среды художественного колледжа. Особое внимание уделяется тому, каким образом включение работ с горячей эмалью в структуру предметно-пространственного окружения способствует творческой мотивации обучающихся, оказывает влияние на их профессиональное самоопределение и укрепление эмоционально-творческой вовлечённости в процесс обучения. Анализ эстетики образовательного пространства опирается на материалы исследования визуальной среды Абрамцевского художественно-промышленного колледжа и результаты анкетирования обучающихся. Эмалевые произведения раскрываются как значимый элемент визуальной идентичности учебного заведения, обеспечивающий преемственность художественных традиций и способствующий развитию межпоколенческой коммуникации. Предлагаются методические рекомендации по использованию декоративно-прикладных объектов в образовательном пространстве и направления исследовательской работы в области методики преподавания декоративно-прикладного искусства.

The article examines the potential of decorative and applied enamel as an integral component of the aesthetically structured educational environment of an art college. Particular attention is given to how the inclusion of hot-enamel artworks within the spatial and material framework of the institution contributes to students' creative motivation, influences their professional self-determination, and strengthens their emotional and artistic engagement in the learning process. The analysis of the educational environment's aesthetics is based on a study of the visual setting of the Abramtsevo Art and Industrial College as well as on the results of a student survey. Enamel works are presented as a significant element of the college's visual identity, ensuring continuity of artistic traditions and fostering intergenerational communication. The article also proposes methodological recommendations for integrating decorative and applied artworks into the educational space and identifies prospective directions for research in the field of teaching methods for decorative and applied arts.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, горячая эмаль, художественное образование, образовательная среда, методика преподавания декоративно-прикладного искусства, Абрамцевский художественно-промышленный колледж.

Keywords: easel enamel, easel-decorative arts, decorativeness, contemporary art enamel, art education, art and pedagogical education.

Современная практика художественного образования характеризуется возрастающим вниманием к формированию эстетически насыщенной образовательной среды, рассматриваемой как компонент педагогического воздействия. В художественных колледжах предметно-пространственная среда выполняет роль не только функционального пространства для обучения, но и постоянного источника визуального опыта, способствующего формированию художественного вкуса, образного мышления и профессиональных компетенций студентов.

Декоративно-прикладная эмаль как вид художественного творчества занимает особое место среди элементов интерьера образовательных учреждений. Благодаря яркой цветовой палитре, выразительной фактуре и долговечности эмалевые работы оказываются значимым средством художественно-эстетического воздействия на обучающихся. Вкупе с возрастающим интересом к горячему эмалированию как технике исполнения монументальных работ эти качества определяют актуальность исследования роли эмали, как инструмента формирования эстетики образовательного пространства и развития творческой мотивации студентов.

Целью настоящей статьи является анализ педагогического потенциала декоративно-прикладной эмали в контексте формирования визуальной идентичности художественного колледжа и изучение отношения студентов к эстетике пространства, в котором осуществляется их профессиональное становление.

Эстетика образовательного пространства здесь рассматривается как фактор, усиливающий учебно-воспитательное воздействие и способствующий формированию художественного мировоззрения обучающихся. В художественном колледже пространство интерьера формирует визуальные привычки, воспитывает вкус, направляет наблюдение за формой, цветом и композицией. Эстетически организованная среда воздействует на студента комплексно: эмоционально, познавательно и профессионально. Предметы декоративно-прикладного искусства, встроенные в структуру интерьера, становятся частью этой среды, внося вклад в настрой, атмосферу учебных аудиторий, мастерских и коридоров, а также в формирование характерной художественной культуры учебного заведения.

Определенные аспекты такой среды должны создавать творческую мотивацию студентов, которая включает потребность в самовыражении, эмоциональную вовлечённость, интерес к профессиональной деятельности и стремление к освоению художественных технологий. Исследования показывают, что насыщенная визуальная среда, наполненная качественными образцами искусства, способствует росту внутреннего интереса к учебным дисциплинам художественного цикла.

Работы в технике горячей эмали, благодаря своей контрастности, декоративности и выразительности, выступают стимуляторами визуального анализа, создают естественную мотивацию, способствуют пониманию материала и художественно-образных возможностей техники.

Эмалевые панно и декоративные изделия, размещённые в образовательном пространстве, выполняют важную дидактическую функцию. Они демонстрируют высокие художественные стандарты, дают студентам возможность изучать технологию в наглядной форме, развивают наблюдательность и способствуют формированию профессионального вкуса.

Педагоги Абрамцевского художественно-промышленного колледжа традиционно уделяют особое внимание проектированию и выполнению в материале изделий с горячей эмалью, принимая эту технику как значимую часть профессиональной подготовки на отделении художественной обработки металла. Эмалевые работы, созданные студентами и выпускниками, входят в состав предметно-пространственной среды колледжа и становятся частью его визуальной истории. Подобная визуальная идентичность формируется через устойчивость стилевых решений, повторяемость художественных символов и характерную колористическую палитру. Эмаль вносит в эту систему яркий декоративный акцент, связывая студентов разных поколений через общую художественную традицию.

Таким образом, эмаль выступает одновременно как художественная ценность и как средство межпоколенческой коммуникации: работы прошлых лет оказываются актуальными и значимыми для сегодняшних обучающихся. Эмалевые произведения отличаются долговечностью и устойчивостью цвета, что делает их особенно подходящими для оформления интерьеров. Они сохраняют художественную выразительность на протяжении десятилетий и могут становиться символами той или иной творческой мастерской, факультета или всего колледжа.

Анкетирование среди студентов колледжа, проведённое в рамках моего магистерского исследования, посвященного эстетике декоративно-прикладной эмали в образовательных пространствах, позволяет выявить особенности восприятия эстетики образовательного пространства и роль декоративно-прикладных объектов в формировании профессиональной мотивации. Большинство респондентов высоко оценивают эстетическую насыщенность интерьеров учебного заведения. Студенты отмечают, что художественные объекты в коридорах и мастерских создают атмосферу творческой активности, способствуют эмоциональному настрою и формируют общее ощущение принадлежности к художественной среде. Участники опроса также отмечают, что интерьеры колледжа обладают единым стилевым характером, связаны с декоративно-прикладной традицией и поддерживают преемственность художественной школы. Органично вписаны в общий контекст и формируют цельное визуально-эстетическое восприятие и работы с горячей

эмалью, благодаря узнаваемому сочетанию этой техники с кованным оформлением.

Студенты проявляют устойчивый интерес к декоративным объектам, созданным предыдущими поколениями обучающихся. Большинство отмечает, что такие произведения выступают ориентиром качества, стимулируют стремление к профессиональному росту и способствуют осознанию ценности учебных достижений.

Анализ анкетирования свидетельствует о том, что присутствие эмалевых работ в интерьере оказывает положительное влияние на восприятие образовательной среды и развитие творческой мотивации. Студенты воспринимают эмаль как значимый элемент визуальной культуры колледжа, однако не всегда осознают её педагогическое значение.

Целенаправленно включая элементы интерьерной эмали в учебный процесс, используя их для анализа композиции, цвета и фактуры, обсуждая технологические этапы, творческие решения и художественные особенности техники в рамках учебных занятий, педагоги могут формировать естественную мотивацию студентов, побуждать к самостоятельному анализу изделий декоративно-прикладного искусства, обращать внимание на характерное стилевое единство и причастность к общей традиции. Размещение работ студентов в интерьерах следует рассматривать как инструмент формирования профессиональной преемственности. Студент, видящий произведения выпускников, получает мотивацию к достижению высокого уровня качества и включению в художественную историю колледжа. Взаимодействие с работами может включать в себя предложения студентов в проектной форме к расширению и обустройству интерьерных и экстерьерных площадок в едином стилевом или композиционном ключе. При помощи педагогов необходимо создание наглядных материалов технологического процесса эмалирования, внедрение новых ее видов в учебный процесс, организация творческих встреч для обмена опытом.

Декоративно-прикладная эмаль в условиях художественного колледжа выступает не только декоративным элементом интерьера, но и значимым педагогическим инструментом. Её включение в образовательную среду способствует формированию визуальной идентичности учреждения, укреплению традиций и стимулированию творческой мотивации обучающихся. Результаты анкетирования подтверждают, что эмаль оказывает положительное воздействие на восприятие образовательного пространства и является важной частью художественной среды. Представленные методические рекомендации могут быть использованы в дальнейшей работе преподавателей декоративно-прикладного искусства и исследователей, изучающих вопросы формирования эстетики образовательного пространства.

Список литературы:

1. Агафонова А.Ю. Мастера эмали художественно-промышленных академий графа Строганова и барона Штиглица в процессе формирования школы станковой эмали России: Каталог выставки / Сост. Е.Е. Матько, А.Ю. Агафонова. - М., 2019.

2. Андрейко С.С. Русская эмаль как явление культуры // Вестник Иркутского государственного технического университета. - 2015. - № 10 (105).

3. Вдовкин Н.М. Горячая эмаль и её применение в творчестве художников // Дизайн-ревю. - 2008. - № 1-2. - С. 61-66.

4. Герасимова А.А., Гаврицков С.А., Каган-Розенцвейг Б.Л. Использование арт-объектов в технике художественного эмалирования при декорировании интерьера // Культура и искусство. - 2019 .

5. Горбунова Т.В. Многоликость современной отечественной эмали // Эмаль. Петербургские встречи. - СПб., 2009. - С. 4-8.

6. Дьяков И.В., Векслер А.К. Художественная обработка материалов. Современная горячая эмаль: учебное пособие. - СПб., 2018. - 48 с.

7. Горячева Е.А., Власова И.М. Формирование творческой личности в художественной образовательной среде вуза // Гуманитарий юга России. - 2022. - Т. 11(56). - № 4. - С. 103-112.

8. Перфильева И.Ю. Современная художественная эмаль: стилистические и инновационные тенденции развития // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. - 2020. - № 4.

9. Поваляев В.В. Основы педагогического сопровождения творческой деятельности студентов колледжа средствами декоративно-прикладного искусства // Научно-методический электронный журнал «Концепт». - 2018. - № 2 (февраль). - С. 63-74. - URL: https://e-koncept.ru/2018/February.htm

10. Стеклова И.А., Полякова Т.А. Современная российская эмаль как феномен станково-декоративных искусств // Теория и история искусства. - 2021. - Т. 2, № 1, С. 69-86.

С.Н. ГЛУШЕНКОВ
Преподаватель спецдисциплин Абрамцевского филиала РГХПУ им. С. Г. Строганова

S.N. GLUSHENKOV
Teacher of special disciplines of the Abramtsevsky branch of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

Автор рассматривает роль народных традиций в современном храмовом искусстве, анализирует учебные программы по обучению резьбе по дереву, приводит примеры учебных работ.

The author examines the role of folk traditions in modern temple art, analyzes training programs for teaching woodcarving, and provides examples of educational works.

Ключевые слова: традиции народных художественных промыслов, резьба по дереву, храмовое искусство.

Keywords: folk art traditions, woodcarving, temple art.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ТРАДИЦИЙ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ (РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ) В ХРАМОВОМ ИСКУССТВЕ

CONTINUATION OF THE TRADITIONS OF FOLK ART CRAFTS (WOOD CARVING) IN TEMPLE ART

Храмовая культура является важным элементом русской духовной жизни, тесно связанной с народными традициями. Резьба по дереву — одна из наиболее древних форм народного творчества, нашла свое отражение в храме как способ выражения религиозной мысли и художественного мастерства. Современные мастера продолжают сохранять и развивать традиционные техники, передавая знания новым поколениям.

Традиционная русская резьба представлена несколькими направлениями, каждое из которых имеет свою специфику и особенности:

Обучение искусству резьбы осуществляется поэтапно, начиная с освоения базовых техник и заканчивая созданием сложных композиций. Важнейшими аспектами учебного процесса являются:

- Изучение истории и традиций русского деревянного зодчества.
- Освоение технологий обработки древесины.
- Развитие навыков копирования исторических образцов.

Методические указания включают рекомендации по выбору инструментов, подготовке материала и технике исполнения.

Практические занятия направлены на развитие практических навыков работы с древесиной. Студенты выполняют задания, направленные на копирование традиционных образцов, изучение особенностей различных пород дерева и освоение приёмов резьбы. Такие упражнения позволяют будущим мастерам обрести уверенность в работе и подготовить себя к созданию собственных уникальных произведений.

Подготовка универсальных мастеров включает обучение различным техникам и стилям резьбы, что позволяет выпускнику успешно справляться с разнообразными заказами и проектами. Универсальность специалиста обеспечивает высокий уровень качества изделий

и способствует сохранению преемственности культурных традиций.

Связь храмового искусства и народных промыслов проявляется в общем стиле оформления интерьеров храма. Использование традиционной резьбы подчёркивает духовную значимость культовых сооружений и обогащает их эстетическое восприятие. Например, использование резных панелей и деталей создаёт атмосферу гармонии и покоя, усиливая эмоциональное воздействие богослужения.

Основными темами храмового искусства являются:

- Иконостасы: центральные композиции, состоящие из ряда икон, объединённых общей темой.
- Резные иконы: отдельные произведения, выполненные в уникальной манере.
- Резная мебель: столы, скамьи, шкафы, украшенные декоративной резьбой.

Эти элементы создают неповторимую атмосферу внутреннего пространства храма, делая его символом веры и красоты.

Дипломные проекты студентов часто ориентированы на создание предметов для храма. Это могут быть иконы, панели, алтарные столики и другие предметы, отражающие мастерство и творческое видение автора. Среди известных авторов дипломных проектов выделяются имена таких талантливых художников, как .....

Таким образом, народное творчество продолжает жить и развиваться благодаря усилиям современных мастеров, продолжающих древние традиции. Храмы становятся живым свидетельством духовного богатства народа, сохраняя историческую память и вдохновляя новые поколения художников на создание шедевров, достойных вечности.

Выдающиеся художники-резчики храмового искусства — Симанкин Н.Н. Петров А.Н., Любишкин В., Колесников С., Александров Е.





Рис. 1. Дипломная работа. Автор: Завацкий Серафим
Рис. .2. Выпускная работа. Автор: Митрофанов Глеб

А.Л. МОЛОКАНОВА
Преподаватель Абрамцевского филиала РГХПУ им. С.Г. Строганова

A.L. MOLOKANOVA
Teacher of the Abramtsevsky branch of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ВКЛАД ВЫПУСКНИКОВ АБРАМЦЕВСКОГО ФИЛИАЛА В РАЗВИТИЕ И ВОССТАНОВЛЕНИЕ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОМЫСЛА РЕЗЬБЫ ПО КОСТИ В Г. ХОТЬКОВО МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ

THE CONTRIBUTION OF GRADUATES OF THE ABRAMTSEVO BRANCH TO THE DEVELOPMENT AND RESTORATION OF THE FOLK ART CRAFT OF BONE CARVING IN KHOTKOVO, MOSCOW REGION

Автор проводит исследовательский обзор истории развития художественной резьбы по кости в городе Хотьково Московской области как явления светской городской культуры, определяет локальные черты и общие пластические характеристики изделий, художественных традиций в истории и современности. Хронологические рамки от 50-х годов XX столетия до 20 -х годов XXI столетия. Воссоздана деятельность фабрики резных изделий, методика обучения, реальные результаты. Прослеживается вклад выпускников Абрамцевского филиала ФГБОУ ВО «РГХПУ им С.Г. Строганова» в развитие косторезного промысла в Хотьково.

The author conducts a research review of the history of the development of artistic bone carving in the city of Khotkovo, Moscow region, as a phenomenon of secular urban culture, identifies local features and general plastic characteristics of products, artistic traditions in history and modern times. Chronological framework from the 50s of the twentieth century to the 20s of the 21st century.The activities of the carving factory, teaching methods, and real results have been recreated. The contribution of graduates of the Abramtsevo branch of the Stroganov Russian State Pedagogical University to the development of bone-cutting in Khotkovo is traced.

Ключевые слова. резьба по кости, школа резьбы, мастер, фабрика резных изделий, художественно-промышленное учебное заведение, традиционное искусство.

Keywords. bone carving, carving school, craftsman, carving factory, art and industrial educational institution, traditional art.

Сегодня одной из актуальных проблем является сохранение традиционного искусства. Изменения, происходящие в обществе, несут разрушение устоявшихся способов передачи и сохранения народной культуры. В художественном образовании в области декоративно-прикладного искусства возникает необходимость фиксации того, что что сохранилось в памяти носителей традиционной культуры, передачи опыта работы и подготовки кадров для рабаты в рамках художественного промысла.

Хотьковский промысел резьбы по кости явление городской светской культуры. Еще в XIX столетии в Сергиевом Посаде изготовляли миниатюрные изделия из кости и твердых пород дерева. Занимались этим потомственные мастера Хрустачевы, Цирульниковы, Старченковы и другие.

В 1946 году после Великой Отечественной войны в Абрамцевской профтехшколе открывается отделение резьбы по кости. Выпускники Мозиков Ф.М. и Логинов В.Е. становятся первыми наставниками косторезного отделения. В качестве образцов были закуплены изделия уже сложившихся промыслов.

Основной задачей отделения являлась подготовка кадров для организованной в 1947 году в Хотьково артели «Народное искусство», в которую пришли работать Н.Н. Самофалов, Н.Н. Дроздова. А.Г. Тишин, С.И. Ушаков сразу после выпуска. Количество мастеров-резчиков ежегодно пополнялось за счет выпускников профтехшколы, в косторезном цехе трудились более 40 мастеров [3].

Студенты косторезного отделения изучали как местные традиции обработки дерева и кости, так и творческие работы мастеров из Холмогор, Тобольска, Чукотки. Непременным условием глубокого изучения народных традиций как в прошлом, так и сейчас - является погружение студентов в традиции промысла и обучение на практике. Во время производственной практики совместно с мастерами идет обогащение знаниями и умениями в полном объеме. Наиболее интересные работы, выполненные на практике, поступают в методический фонд колледжа. Взаимодействие с носителями традиций помогает творческому самоопределению будущего выпускника.

В 1947 году артель «Народное искусство» начинает выпуск изделий из кости, самшита, капо-корня, эбонита, ореха, дополненные текстолитом, перламутром. Ассортимент изделий фабрики был рассчитан на широкий круг потребителей: пуговицы, запонки, броши, ножи для бумаги. Материалом для изделий служили бивень мамонта, клык моржа, зуб кашалота. Используя природную форму цевки, мастера покрывали ее орнаментальными и сюжетными композициями. Стремление отойти от конструктивного однообразия формы кости подталкивало к творческим поискам. Результатом стали декоративные экраны с сюжетными композициями сцен сельской жизни, животного мира, персонажами литературных произведений. Из твердых пород дерева создавалась самостоятельные скульптурные произведения, в основном анималистка [5].

Со стороны государства промыслу оказывалась разнообразная поддержка. Сотрудничество с НИИХП способствовало расширению ассортимента изделий: кубки, портсигары, миниатюрные шкатулки, пудреницы, веера, чайницы, броши, скульптуры малых форм [4]. В 50-60 годах XX века предприятие становится экспериментальной площадкой по изучению и внедрению новых технологий, методическим центром по обмену опытом мастеров аналогичных предприятий. В 70-80-е годы Абрамцевское художественно-промышленное училище становится площадкой для повышения квалификации специалистов народных промыслов [6].

В 60-80-е годы на фабрике работают такие признанные мастера как К.Г. Зорилов, Ю.С. Чурилов, Д. Скубенко, Б.Я. Денисов, П.К. Ротин, М.Н. Позднякова, Н.Н. Соломакин, А.Н. Конева, Колесников Е.А. [2]. Выпускник АХПУ Касимов Н.Х. более 30 лет был главным художником фабрики, в своем творчестве он отдавал предпочтение анималистической скульптуре.

В 80-е годы мастера продолжают использовать и архаичные приемы обработки с помощью простых резцов - “клепиков”, и новейшие приемы работы с бормашиной. Сложные оклейные работы и скульптурная резьба, раскрывают эстетически совершенные предметы из кости.

Губительная приватизация фабрики в 90-е годы приводит к кризису производства. Коллекция ассортиментного кабинета, где сосредоточены образцы резных работ начиная с 30-40-х годов была свернута, количество мастеров сокращается в десять раз, косторезный цех и вовсе закрывается [3]. Несколько попыток возродить производство в последнее десятилетие XX века не имели значительного успеха. Только благодаря творчеству отдельных мастеров сохранялась традиция резьбы по кости на рубеже XX-XIX вв: А.А. Овчинников, Н.Н. и О.Н. Саломакины, Ю.П. Хмелевской, А.Г. Савин, Костиков Ю.Н., Хабаровы и др.

В колледже сохраняется и развивается методика обучения художников-резчиков. В Абрамцевской филиале в разное время преподавали художники – косторезы: Ю.П. Хмелевской, Бородины М. и Г., Гусев В.А., Зудин М.А., Кирсанов Д.В., Ларионова С.А., Николаев В.Г. (более 40 лет педагогического стажа) и другие [1].

Востребованность молодого специалиста, получившего хорошую, профессиональную подготовку, является в последнее время актуальной проблемой. Многие выпускники работают индивидуально, сами занимаются поиском заказов и реализацией собственных изделий.

В 2013 году выпускники Абрамцевского художественно-промышленного колледжа объединяются для воссоздания производства резных изделий. Для работы были приглашены мастера-косторезы со всей России. Хотьковская фабрика резных художественных изделий расположилась на своем историческом месте, для работы было закуплено новое оборудование, отремонтирована часть помещений. Новые владельцы производства восстанавливают традиции хотьковской резной кости используя образцы, сохранившиеся в музейных коллекциях Сергиева Посада и Москвы, частных коллекциях. Большую роль в воссоздании технологических приемов резьбы сыграли приглашенные мастера из Холмогор. Выпускники Абрамцевского филиала: В. Туренко, С.А. Ларионова, Д.В. Кирсанов, Т. Бурова, В. Зверева, создают образцы для нового производства. На сегодняшний день на фабрике более 300 изделий имеют статус изделий НХП и более 250 из них подтверждены как изделие НХП с признанным художественным достоинством на федеральном уровне. Таким образом фабрика является одним из успешно развивающихся предприятий народных художественных промыслов.

Хотьковская резьба по кости, несмотря на свойственные нашему времени сложности, развивается как самостоятельное художественное явление. Этому способствует сочетание традиций и новаторства, творческий коллектив и возможность выполнять авторские произведения, высокая степень мастерства рукотворных изделий.

Список литературы:

1. Горожанина С.В. Абрамцевское художественное учебное заведение: мастерская училище - колледж. 1885-2010. – М.: Интербук-бизнес, 2011. – 319 с.: ил

2. Николаева С.В. Николаев Виктор Григорьевич. Вариации. альбом-каталог / Виктор Николаев. – Сергиев Посад, Московская обл. : Ремарко, 2017. – 239 с.: ил.

3. Соловьев Н.Н. Хотьково: очерки истории земли Радонежской / [сост. Н. Н. Соловьев]. – Сергиев Посад: Весь Сергиев Посад, 2004. – 318 с.: ил.

4. В. Г. Смолицкий, Д. А. Чирков, Ю. В. Максимов и др. Народные художественные промыслы РСФСР / Учеб. пособие для худож., худож.-пром. и уч-щ прикл. искусства. – М.: Высш. шк., 1982

5. Уткин П. И., Королева Н. С. Народные художественные промыслы : Учеб. для проф. учеб. заведений. – М.: Высш. шк., 1992. – 159 с.

6. Уткин П.И. Особенности развития народных художественных промыслов на современном этапе. Сборник трудов НИИХП: сборник статей / Научно-исследовательский институт художественной промышленности. – М.: Госместпромиздат, 1962-1979. Вып. 9: Народное декоративное искусство. Традиции и поиск / под редакцией Н. В. Черкасовой. – М.: НИИХП, 1979. – 146 с.: ил С. 3-14.







Примеры произведений, выполненных в традициях Хотьковской резьбы по кости

Д.А. ШЕХОВЦОВА
Преподаватель Красносельского училища художественной обработки металлов (филиал) РГХПУ им. С. Г. Строганова

D.A. SHEKHOVTSOVA
Teacher of the Krasnoselsky College of Artistic Metalworking (branch) of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

СОЗДАНИЕ СЕРИИ ДИЗАЙНЕРСКИХ ЮВЕЛИРНЫХ ПРОЕКТОВ ПО ТЕМЕ «ГАРНИТУР – МАЛЫЕ НАРОДЫ РОССИИ» КАК ФОРМА БЫТОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОГО СТИЛЯ В СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССАХ: ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ И УСЛОВИЯ СОХРАНЕНИЯ НАРОДНОГО ИСКУССТВА

THE CREATION OF A SERIES OF DESIGNER JEWELRY PROJECTS ON THE TOPIC «SET – THE INDIGENOUS PEOPLES OF RUSSIA» AS A FORM OF TRADITIONAL STYLE IN MODERN ARTISTIC PROCESSES: EDUCATIONAL PRACTICES AND CONDITIONS FOR PRESERVING FOLK ART

Предметом исследования является традиционное народное искусство в современном художественно-творческом процессе. Рассматриваются факторы, которые оказывали влияние на формирование этого вида творчества в искусстве, роль творческого процесса, сохранение народного кода в орнаментах, символах и технологиях изготовления в ювелирной промышленности. Выявляются условия приобщения к народной традиции молодежи, при этом акцентируется внимание на необходимости преемственной связи между поколениями. Поскольку каждое произведение является синтезом традиции и творчества, то в статье обращается внимание на возможность реализовать связь поколений через призму творческого проектирования ювелирных изделий в этническом стиле «Малых народов России».

The subject of this research is traditional folk art in the modern artistic and creative process. The article examines the factors that influenced the formation of this type of art, the role of the creative process, and the preservation of the folk code in ornaments, symbols, and manufacturing techniques in the jewelry industry. The article also explores the conditions for introducing young people to folk traditions, emphasizing the importance of maintaining a continuous connection between generations. Since each work is a synthesis of tradition and creativity, the article focuses on the possibility of implementing the connection between generations through the creative design of jewelry in the ethnic style of Russia's Small Peoples.

Ключевые слова: дизайнерский ювелирный проект, гарнитур, малые народы России, традиционный стиль, творческий потенциал, мудборд, ассоциативная карта.

Keywords: designer jewelry project, set, small peoples of Russia, traditional style, creative potential, mudboard, associative map.

На сегодняшний день тема укрепления народных ценностей в современном искусстве, а также их внедрение в практику учебного процесса — одна из самых важных. Необходимость сохранения и современного применения народных ценностей России в творческом процессе способствует укреплению культурной идентичности и развитию национального искусства. В условиях глобализации особенно важно активизировать творческий и научный потенциал молодёжи, вовлекая студентов в создание современных дизайнерских проектов, основанных на богатом культурном наследии страны. Проект, направленный на актуализацию культурного наследия малых народов России через призму современного ювелирного дизайна, представляет собой важный шаг к сохранению этнических традиций. Его ключевая идея — не механическое копирование этнографических образцов, а творческая интерпретация традиционных мотивов, техник и символических кодов в рамках актуальных художественных практик, способствует развитию инновационных подходов в дизайне и поддерживает живое взаимодействие между прошлым и настоящим [5, 7].

Организация образовательного процесса и развитие творческого и научного потенциала молодежи в колледжах

Организация образовательного процесса в колледжах играет ключевую роль в формировании у молодежи творческого мышления и научных компетенций, необходимых для успешной профессиональной деятельности. Развитие творческого и научного потенциала студентов способствует не только сохранению культурного наследия, но и внедрению инноваций, что повышает их конкурентоспособность на современном рынке труда [3].

Формы организации образовательного процесса в колледжах

Организация образовательного процесса в колледжах, направленная на развитие творческого и научного потенциала молодежи, требует интеграции, как теоретических знаний, так и практических навыков. В частности, изучение народного искусства малых народов России может эффективно сочетаться с практическими занятиями по созданию дизайнерских изделий, таких как ювелирные гарнитуры. Такая форма обучения способствует не только усвоению культурного наследия, но и развитию у студентов творческого мышления и профессиональных компетенций. Проектно-ориентированное обучение является одной из наиболее эффективных форм организации учебного процесса в данном контексте. В рамках проектов студенты получают возможность самостоятельно разрабатывать концепции, проводить исследования, экспериментировать с материалами и техниками, а также создавать уникальные изделия. Это способствует формированию у молодежи навыков самостоятельной работы, критического мышления и инновационного подхода к решению профессиональных задач [2, 9].

Активизация художественно-творческой, научной и инновационной деятельности молодежи

Активизация творческой и научной деятельности студентов является важным аспектом развития их потенциала. В колледжах можно стимулировать интерес молодежи к изучению культурного наследия малых народов России через вовлечение в создание авторских ювелирных проектов, которые отражают традиционные мотивы и современные тенденции дизайна. Организация различных мероприятий — конкурсов, выставок, презентаций проектов способствует не только демонстрации достижений студентов, но и формированию у них навыков публичных выступлений, обмену опытом и развитию творческой инициативы. Такие мероприятия создают благоприятную среду для инновационной деятельности, позволяя молодежи реализовывать свои идеи и получать признание за результаты своего труда [1].

Таким образом, организация образовательного процесса должна включать в себя аспекты для увеличения научного и творческого потенциала, а его активизация может работать благодаря проектной деятельности, как одним из ключевых инструментов. Так, внедрея практические занятия с уклонам на традиционные стили, можно не только повысить уровень потенциала, но и увеличить этническую грамотность студентов, а также привлечь внимание к сохранению народного творчества.

Этапы создание серии дизайнерских ювелирных проектов по теме «Гарнитур — малые народы России», как пример современной интерпретации традиционного искусства

Для создания серии дизайнерских ювелирных проектов была выбрана тема, связанная с этнической культурой малых народов России, что способствует расширению объема знаний о традиционных стилях у студентов колледжа.

Данная работа была выполнена по прописанной методике поэтапного решения поставленной задачи, все этапы, входящие в работу, будут описаны в пунктах ниже.

Этап проведения библиографического анализа по заданной теме

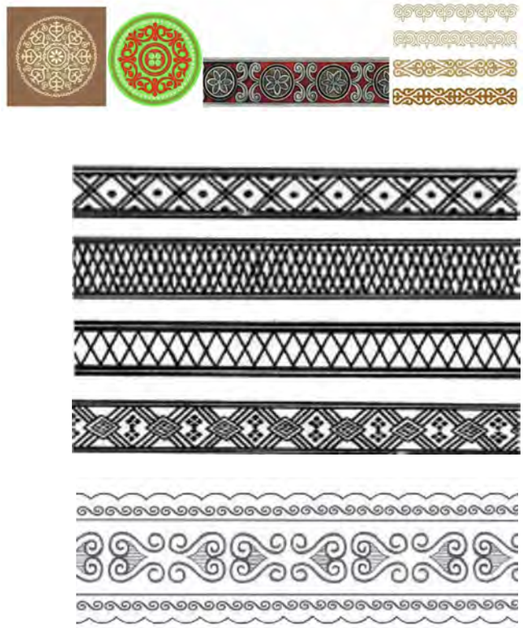
Библиографический анализ выполняется по поиску литературы соответствующей теме: «Гарнитур — малые народы России якуты и чукчи». Первым делом разберем основное понятие «ювелирный гарнитур», а затем переходим к углублению в поставленную тему.

Якуты (саха) — тюркский народ, проживающий преимущественно в Республике Саха (Якутия). Их культура сформировалась под влиянием сурового климата, кочевого образа жизни и взаимодействия с другими народами Сибири. Характерные черты якутов и их культуры указаны в таблице 1 [1, 8].

	Описание	Иллюстрация
Жилище	Традиционное жилище — бревенчатый балаган с пологой крышей и пристроенным хлевом. Летние юрты — урасы — конусообразные шалаши из жердей, обтянутых берестой.	
Одежда	Национальный костюм включает однобортный кафтан, меховые носки и кожаные штаны. Украшения, особенно серебряные, имеют сакральное значение:	
Ремёсла	Ювелирные изделия отличаются монументальностью и орнаментацией. Серебро считалось символом красоты и богатства.	

Таблица 1. Характерные черты и культура якутов [1, 8]

Якутский орнамент — это не просто украшение, а система символов, отражающих мировоззрение, быт и духовные ценности народа, некоторые виды орнамента показаны на рисунках ниже 1-4.



Основные виды орнаментов:

1. Геометрический орнамент — один из древнейших пластов якутской орнаментальной культуры. Орнамент включает в себя:

• Круг — символ солнца, времени, цикла жизни.

• Крест — знак равновесия и четырёх сторон света.

• Волнистые линии — олицетворяют воду, реку, движение или жизненный путь.

• Ромбы — символ земли, плодородия, дома. Повторяющиеся ромбы могут означать многодетную семью или достаток.

• Треугольники — неоднозначный знак: вниз остриём — женское начало, острие вверх — мужское.

• Зубчатые линии (гребёнка) — символ огня и защиты от зла. Применяются на оберегах, краях одежды, рукоятках ножей (Рис. 2) [4].

Растительный орнамент стал популярен в XIX веке.

Характерные черты:

• Лировидный узор — центральный мотив, символизирующий древо жизни, плодородие и рост. Обязательная симметричность и вертикальное расположение.

• Орнамент в виде травы и листьев — обозначает чистоту, а форма дерева — силу духа.

• Цветочный орнамент в виде ёлочки, лотоса, трилистника встречается на сундуках и небольших изделиях из дерева. Тесно связан с якутскими образами из мифологии, древних богинь и цветущих земель (Рис. 3).

3. Зооморфный орнамент включает изображения животных и их следов:

• Следы животных — популярны в орнаментах, украшающих дома.

• Птицы (орёл, ворон, лебедь) — символизируют лёгкость и свободу.

• Конь — символизирует возрождение, движение и обновление.

• Корова — изображение напоминает детскую игрушку. 4. Антропоморфный орнамент практически отсутствует в традиционной якутской культуре из-за религиозных запретов. Единственное исключение — стилизованное изображение женщины, означающее начало жизни и изобилие.

Таким образом, якутский орнамент — это не только эстетическое явление, но и ключ к пониманию истории, верований и образа жизни народа. Каждый элемент орнамента несёт в себе глубокий смысл, отражая связь человека с природой и космосом [10].

Чукчи — малочисленный коренной народ крайнего северо-востока Азии. Их характерные черты и культура отражены в таблице 2.

Таблица 2. Характерные черты и культура чукчей [2, 10]

	Описание	Иллюстрация
Яранга	Переносной цилиндроконический шатёр на каркасе, крытый шкурами.	
Одежда	Глухая кухлянка из меха и шкур	
Религия и мировоззрение	**Анимизм** — вера в духов природы, «хозяев» мест, звёзд, сторон света, очага. **Шаманизм** — обряды с бубном (*ярар*), трансовые практики, исцеления, общение с духами. **Мифология** — центральный герой-демиург **Ворон (Куркыль)**; мифы о сотворении мира, сказания о животных.	
Музыка	бубен, пластинчатый варган, аэрофоны, идиофоны, лютневидные инструменты	

Орнаменты чукчей — это не просто украшение, а сложная система символов, отражающая мировоззрение, мифологию и быт народа. Они используются в вышивке, аппликации, меховой мозаике и других видах декоративно-прикладного искусства для декорирования одежды, предметов быта и ритуальных объектов (Рис. 4) [6, 7].

Некоторые геометрические орнаменты чукчей и их символическое значение:

• квадраты — «четыре стороны света»;

• треугольники — «снежные горы» или «рябь волн океана»;

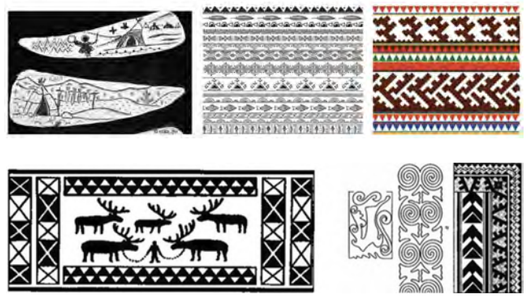
• ромбы — «земля» (похожи на плавающие льдины);

• круги и кресты — символы солнца. Узоры, отходящие от центрального круга, «лучи солнца»;

• розетки — излюбленные орнаментальные формы имеют вид мелких или крупных кружков, зубчатых колёс, крестообразных и звёздчатых фигур.

Галерея с примерами геометрических чукотских орнаментов (рис. 5).

Узоры растительного характера встречаются реже. Некоторые элементы орнамента носят названия:



«оленьи рога», «заячьи уши», «рыбьи хвосты» и части животных и птиц.

Анималистические

В орнаментах чукчей встречаются изображения животных. Например:

• «рогатинки» — напоминают рога северного оленя — источник богатства и благополучия;

• Г-образный знак — схематичное изображение ноги, символ передвижения;

• Т-образный знак — может символизировать хвост.

Расположение орнаментов на одежде также неслучайно: они могут указывать на социальный статус, возраст или род деятельности человека.

Этап проектирования ювелирного изделия, основанного на культуре и традициях малых народов России.

Сегодня ювелирные украшения не только несут определенную материальную ценность, но и представляют собой произведения высокого искусства. Производство ювелирных изделий начинается с создания эскиза. Идея художника переносится на бумагу в виде набросков и черновиков. Долгий художественный труд превращает набросок в полноценный цветной эскиз будущего украшения. Ведь не только благородная красота драгоценных материалов придает ювелирным изделиям изысканность и высокую художественную ценность, но и продуманный поэтапный метод художественного решения.

Путь от замысла образа будущего изделия до его окончательного решения проходит через сложную систему обработки информации. Любая дискуссия о разработке ювелирных изделий должна начинаться с источников вдохновения.

Рассмотрим новую методику поэтапного создания украшения от идеи до формирования готовой к реализации идеи. Данная методика включается в себя три этапа, каждый из которых будет показан в этой статье.

Первый этап. Ассоциативная карта — это метод структуризации и визуализации концепций с использованием графической записи в виде схемы. Отражает мыслительный процесс человека, поэтому напоминает сеть нейронов [2].

Ассоциативная карта строится по принципу индукции, от частного к общему или по принципу дедукции. Рассмотрим ход мыслей на примере двух студенческих проектов по теме: «Малые народы России якуты и чукчи».

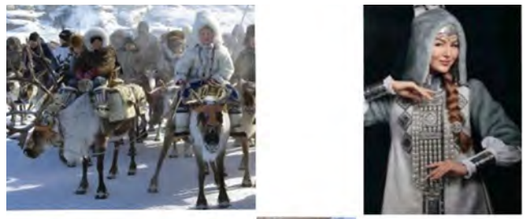
Ассоциативная карта — якуты, это тюркский народ, коренное население Якутии (Рис. 6).

Ассоциативная карта — чукчи, коренной народ крайнего северо-востока Азии (Рис. 7).

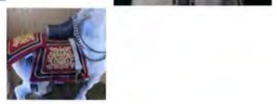


Рис. 5. Примеры геометрических чуковских орнаментов
Рис. 6. Ассоциативная карта - якуты
Рис. 7. Ассоциативная карта - чукчи











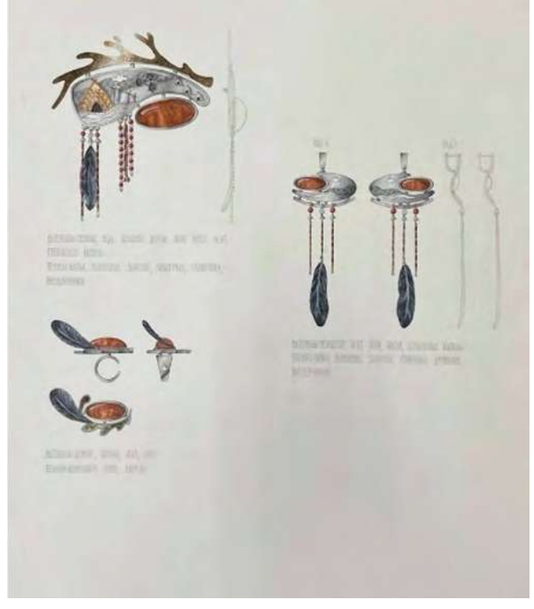


Рис. 8. Мудборд - чукчи

Рис. 9. Мудборд - якуты

Рис. 10. Проект ювелирных украшений по теме «Малые народы России - Якуты»

Рис. 11. Проект ювелирных украшений по теме «Малые народы России - Чукчи»

Второй этап — составление мудборда. Так называют набор фотографий, иллюстраций, слоганов, шрифтов и цветовых схем. Его делают для будущего дизайн-проекта, чтобы понять, каким будет визуальное, эмоциональное решение проекта. Мудборд строится на основе ассоциативной карты. Мудборды чукчей и якутов представлены на рисунках 7 и 8.

Третий этап — формирование идеи. Это «сердце» процесса дизайн-проектирования. На данном этапе идет обобщение собранного и проанализированного материала. Это многоуровневый когнитивно-образный процесс, сочетающий интуицию, аналитику и визуальное мышление. Особенности в образовательном контексте для учащихся:

- тренировка визуальной памяти;
- освоение методов проектной деятельности — от исследования к реализации;
- формирование индивидуального стиля через эксперименты с техниками.

Этап реализации проекта

На данном этапе рассмотрим создание украшения, от эскиза до готового проекта. Данная методика включается в себя три этапа.

Первый этап — эскиз является следующим неотъемлемым этапом в процессе проектирования, который фиксирует замысел художественного произведения. Эскиз, как правило, выступает обязательной частью обучения учащихся, изучающих искусство.

Учащиеся в разной степени используют эскиз как метод работы — от беглых набросков для самопроверки до детализированных проработок будущего произведения.

Основа эскиза строится на визуальных ассоциациях (ассоциативная карта) и эмоциональных впечатлениях (мудборд).

Второй этап. Цветовое решение — это один из важных моментов при решении следующего этапа в проектировании, который может быть выполнен в единой или разноцветной гамме. Цветовым решением в проектировании является передача материальности за счёт оттенков (драгоценного или цветного) металла в сочетании с вставками. Цвет металла играет не последнюю роль в цветовом решении проектируемого изделия, как и выбор техники применяемых фактур, дает нам большее понимание о воспроизведении образа и замысле художника.

Третий этап — утверждение проекта является заключительным этапом в проектировании ювелирного изделия, работа выполняется на планшете, отмывка графики цветом. Это последняя и одна из самых важных стадий проекта, которая определяет его успех или неудачу. На этой стадии происходит окончательная оценка результатов, анализ извлеченных уроков, подготовка итогового отчета, принятие решений о завершении проекта. Для понимания конструкции вычерчивается вид слева. Проект дополняется аннотацией к изделию (металл, техники, вставка, альтернативный материал).

Заключение

Условия сохранения народного искусства через единство теории и практики включают создание серии гарнитуров, отражающих стилистические особенности малых народов России. Важен комплексный образовательный подход, сочетающий изучение традиций и практическое творчество, а также междисциплинарное сотрудничество этнографов, художников, дизайнеров и педагогов.

Разработана многоэтапная методика проектирования на примере ювелирного гарнитура «Малые народы России», направленная на развитие у учащихся теоретических знаний, ассоциативного мышления и владения цветом. Методика помогает формировать художественную индивидуальность и навыки создания ювелирных изделий с разными темами и ассоциациями.

Поэтапное проектирование способствует полноценной реализации творческих замыслов и созданияиндивидуальныхпроектовсальтернативными материалами. Ассоциативное мышление действует на бессознательном уровне, поэтому для лучшей ориентации в мире важно понимать влияние цвета и формы на психику человека.

Список литературы:

1. Барахтин А.В. Народные художественные промыслы России: история и современность / А. В. Барахтин. - М.: Искусство, 2015. - 320 с.

2. Воробьёва Н.И. Традиционные украшения народов Севера: этнографический аспект / Н. И. Воробьёва // Вестник этнографии. - 2019. - № 3. - С. 45-58.

3. Громова Л.П. Этнический стиль в современном ювелирном искусстве / Л.П. Громова // Дизайн и культура. - 2021. - Т. 12, № 2. - С. 112-124.

4. Ермолаев С.В. Малые народы России: традиции и современность / С.В. Ермолаев. - СПб.: Наука, 2018. - 256 с.

5. Климова Т.Ю. Образовательные практики в области народного художественного творчества / Т. Ю. Климова // Педагогика искусства. - 2020. - № 4. - С. 78-89.

6. Кузнецова М.А. Якутская национальная культура: формы выражения и сохранения / М.А. Кузнецова // Вестник культуры народов Севера. - 2017. - № 1. - С. 23-37.

7. Лапина Е.В. Чукотская художественная традиция в контексте современного дизайна / Е.В. Лапина // Искусство и дизайн. - 2022. - № 5. - С. 90-103.

8. Михайлова О.Н. Ювелирное искусство как средство сохранения этнокультурной идентичности / О.Н. Михайлова // Этнокультурное наследие России: материалы конференции / Под ред. И. Петрова. - М.: Наука, 2019. - С. 134-142.

9. Петрова И.В., Смирнов А.К. Традиционные мотивы в современном декоративном искусстве / И.В. Петрова, А.К. Смирнов // Художественное образование и культура. - 2021. - № 6. - С. 54-65.

10. Шестакова Н.М., Федорова Е.В. Народное искусство малых народов Севера: проблемы сохранения и развития / Н.М. Шестакова, Е.В. Федорова // Вопросы культуры и искусства народов России. - 2020. - № 2. - С. 101-115.

Е.Л. БОКОВА
Преподаватель Красносельского училища художественной обработки металлов (филиал) РГХПУ им. С. Г. Строганова

E.L. BOKOVA
Teacher of the Krasnoselsky College of Artistic Metalworking (branch) of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

Д.В. КИРСАНОВ
Преподаватель Абрамцевского художественно-промышленного колледжа имени В.М. Васнецова, филиал РГХПУ им. С.Г. Строганова

D.V. KIRSANOV
Teacher of the Abramtsevo Art and Industrial College named after V.M. Vasnetsov, branch of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ПРИОБЩЕНИЕ ДЕТЕЙ К ИСТОКАМ НАРОДНОЙ КУЛЬТУРЫ ЧЕРЕЗ ИГРОВУЮ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НА ПРИМЕРЕ ВЫПУСКНЫХ РАБОТ АБРАМЦЕВСКОГО ФИЛИАЛА

ENGAGEMENT OF CHILDREN IN THE ROOTS OF FOLK CULTURE THROUGH PLAY ACTIVITIES BASED ON GRADUATION WORKS FROM ABRAMTSEVO BRANCH

Статья раскрывает проблему приобщения современных детей к народному декоративно-прикладному искусству через современные образцы косторезного искусства, представленные в выпускных квалификационных работах Абрамцевского филиала. Автор рассматривает историко-культурный контекст влияния народной игрушки на процесс воспитания детей, ее роль в формировании художественного вкуса у подрастающего поколения. Подчеркивается значимость подобных предметов как средство передачи культурных традиций и ценностей, а также рассматриваются перспективы внедрения подобных практик в современную систему образования.

The article addresses the issue of modern children's engagement with folk decorative and applied arts through contemporary examples of bone carving art presented in the graduation qualification works of the Abramtsevo branch. The author examines the historical and cultural context of the influence of traditional toys on the educational process, their role in shaping artistic taste among young people. It emphasizes the importance of such objects as a means of transmitting cultural traditions and values, and considers prospects for introducing similar practices into the modern education system.

Ключевые слова: народное декоративно-прикладное искусство, косторезное искусство, историко-культурный контекст, народная игрушка, художественный вкус, культурные традиции, образование

Keywords: folk decorative and applied art, bone carving art, historical and cultural context, traditional toy, artistic taste, cultural traditions, education.

Культурные ценности и национальные традиции играют ключевую роль в формировании личностных качеств, духовно-нравственного воспитания и социальной адаптации ребенка. Поэтому так важно в наше время в условиях современной глобализации научить детей любить свои корни, то что передавалось в культуре народа из поколения в поколение. Сегодня дети сталкиваются с огромным потоком визуальной информации и культурных влияний извне, многие из которых могут негативно сказываться на развитии их эстетического вкуса и уважения к национальной культуре.

Современные технологии меняют восприятие искусства и красоты. Дети привыкают к быстрым изменениям изображений, фрагментарности восприятия и интерактивности, что снижает интерес к классическим формам искусства и традиционным методам художественного выражения.

Международные средства массовой информации и Интернет предоставляют детям доступ к разнообразному контенту, зачастую замещающему традиционные формы искусства и народного творчества. Это создает угрозу утраты уникальности национальных традиций и формирования устойчивого культурного наследия.

Таким образом, проблема развития эстетической культуры у детей становится особенно актуальной в эпоху глобализации и цифровых изменений. Решение данной проблемы требует комплексного подхода, включающего сохранение национальных традиций, внедрение инновационных методов образования и активное вовлечение родителей и педагогов в этот процесс.

И здесь уместно будет вспомнить о таком понятии, как игра и игрушка. Вот что пишет о игрушке доктор психологических наук, академик МАНПО Абраменкова В.В.: «Игра и игрушка, по мнению ученых, — важнейшие составляющие любой культуры. Какова культура, таковы и игрушки. Игрушка — культурное орудие, посредством которого в особой «свернутой форме» передается состояние современной культуры (цивилизации), направление движения: к жизни или смерти, процветанию или деградации, взаимопониманию или отчуждению. С помощью игрушки ребенку передаются сама суть человеческих отношений и сложное мироустроение.

Игра и игрушка — специфическое средство массовой информации, поскольку в них зафиксированы основные тенденции воздействия на сознание и поведение человека, способы и средства его воспитания» [1, с. 98-99].

Историческое наследие русской народной игрушки представляет собой уникальный пласт культурного достояния нашей страны, отражающий богатство традиций, эстетику быта и духовные ценности русского народа. Игрушка была не просто предметом развлечения детей, но и средством передачи жизненного опыта, нравственных ориентиров и художественных образов из поколения в поколение. По словам академика Абраменковв В.В.: «В России на протяжении веков был самый высокий в Европе уровень рождаемости. Он сочетался с высокой детской игровой культурой. Взрослые с любовью изготавливали игрушки и сохраняли их, передавая от старших к младшим детям. Некоторые древние игры вошли в историю: бабки, горелки, свайка, жмурки, пятнашки и т.п. Во многих играх широко использовались особые игровые предметы-игрушки: веревки, чижи, палочки, волчки, биты и др.

Взрослые никогда не приостанавливали начатые игры, не разрушали игровые постройки, не выбрасывали игрушки. Более того, наделяли их магической силой. Считалось, что они могут способствовать урожаю, богатству, счастливому браку или же, наоборот, принести несчастье. Дарить игрушки было распространенным обычаем — подарок приносил ребенку здоровье и благополучие. Как и любое произведение народного искусства, игрушка служила своеобразным эталоном, отражая формировавшиеся веками представления о красоте и эстетическом совершенстве. Это хорошо понимали русские педагоги. Уже в 60-х годах XIX столетия К.Д. Ушинский, А.Я. Симанович и другие педагоги в своих методиках опирались на национальный опыт, используя детский фольклор, традиционные игрушки и игры» [1, с. 100].

Наш быт состоит из самых разнообразных вещей, которые окружают человека с самого рождения. И эти вещи, очень много могут рассказать о его жизни и культурной среде. Особенно, если эти вещи рукотворные и несут определенную художественную ценность. Такими качествами обладает и народная рукотворная игрушка. Как пишет кандидат искусствоведения, специалист в области изучения русской игрушки Г.Л. Дайн: «Своеобразным художественным языком русская народная игрушка выражает естественное влечение человека к красоте и творчеству, глубоко связана с жизнью» [5].

Традиционные русские народные игрушки создавались мастерами вручную, каждая имела свою символику и смысловое наполнение. Игрушки изготавливались из природных материалов — дерева, глины, ткани, соломы, реже из кости. Их изготовление было связано с определенными обрядовыми действиями, народными праздниками и семейными обычаями.

Сегодня сохранение и развитие народного искусства приобретает особую значимость. Современные мастера декоративно-прикладного искусства продолжают традиции изготовления народных игрушек, используя старинные техники и сюжеты, адаптируя их к современным реалиям. Мастера бережно передают традиционные технологии и секреты мастерства новым поколениям художников. Ярким примером передачи такого рода традиций и мастерства является Абрамцевский художественно-промышленный колледж (филиал РГХПУ им.С.Г.Строганова), учебное заведение со 140-летней историей. Особое внимание в данном учебном заведении уделяется развитию авторских проектов, созданию новых изделий на основе традиционных мотивов. Художники экспериментируют с формами, орнаментами и красками, стремясь сохранить исторический колорит и привнести новые идеи.

В выпускных квалификационных работах такого направления, как «Художественная резьба по кости» часто прослеживается тематика, непосредственно связанная с народной игрушкой [6]. Например, игра «Бирюльки». В своем исследовании В.В.Абраменкова, пишет, что: «Подлинный смысл этой игры известен сегодня лишь специалистам-историкам. Эта игра была достаточно популярна в русских, преимущественно крестьянских, семьях еще в 30-40-х годах позапрошлого столетия. Имевшая свою «практическую задачу» — приучать детей к терпению, воспитывать способность концентрировать внимание, игра вместе с тем давала представление о сложности и взаимосвязи всех процессов, происходящих в мире. «Бирюльками» называли горсть ровно настриженных соломинок и соломенный крючочек. Идея состояла в том, что играющие из кучи по одной вытаскивали соломинки крючком, стараясь не задеть при этом весь ворох. Если он все-таки рассыпался, то следующую попытку делал другой игрок. Игра воспитывала терпение и осторожность, ловкость и внимание, а главное — с помощью вороха соломинок ребенок неосознанно получал представление о причинно-следственных отношениях, о том, как трудно изменить









часть, не разрушив целого, — всю сложную систему взаимосвязей.

В наше время игру в бирюльки реконструировали, только теперь бирюльки делаются не из соломы, а из дерева. Кучу мелких предметов, похожих на вытянутые катушки из-под ниток, поочередно нужно разобрать маленьким крючком так, чтобы сама куча не рухнула, а соседние бирюльки не пошевелились. Кто пошевелит соседнюю бирюльку, передает крючок следующему игроку. Так продолжается, пока не разберется вся куча или пока кто-то из игроков не наберет условленного количества бирюлек» [1, с. 107]. Вера Васильевна предполагает, что игра имеет психотерапевтический эффект и может помочь в выработке усидчивости и внимания. Игрокам в бирюльки необходимо набраться не только терпения, но и доброжелательного отношения к товарищу по игре — без этого ничего не получится.

Среди выпускных работ есть всевозможные разновидности шахмат, шашек, игр для развития памяти (аналог мемори), игра-бродилка «Ноев ковчег», сундучок с костяными гребешками и украшениями для куклы и даже настольный теневой театр «Садко». В основе идеи создания теневого театра лежит световой театр-диорама, который создал в 1920-1921 годах Василий Дмитриевич Поленов, специально для крестьянских детей, которым хотел облегчить жизнь в эти суровые годы.

Современная версия выпускной работы — игры «Ноев ковчег», также имеет глубокие корни в народном искусстве. По исследованию В.В.Абраменковой: «После крещения Руси св. Владимиром многие обычаи и ритуалы, связанные с древними, языческими «игрушками», органично вплелись в православный религиозно-культурный контекст. Так, одна из излюбленных детских игрушек «дохристианского времени» - кораблик из коры деревьев или бересты, который запускали по ручью по первой воде, стал символизировать плавание «корабля спасения» (подобно библейскому ковчегу) по «водам»





Проекты косторезных игрушек, выполненные учащимися Абрамцевских мастерских:

Шашки
Теврели
Мемори
Сундучок

суетного «житейского моря» [1, с. 99]. Традиционная русская игрушка в те самые незапамятные времена не была вытеснена из сферы каждодневной жизни. Это соответствовало и мироощущению русского человека, ногами стоящего на земле, а душой, сердцем — пребывающего в Горнем мире. В игрушке, несмотря на ее «привычность», таилось нечто сверхъестественное». Ребенок путешествует и учится преодолевать трудности и принимать верные решения вместе с животными — пассажирами Ноева ковчега.

Данные игрушки, выполненные из кости, имеют большое эстетическое и познавательное значение для формирования художественного вкуса у детей. Ведь изделие из кости, выполненное мастером, обладает выразительным силуэтом и утонченными деталями. Это способствует воспитанию чувства прекрасного, поскольку ребенок видит красоту материала и точность исполнения деталей.

Многие косторезные изделия отражают культурные особенности народов Севера и Сибири [9]. Детям интересно знакомиться с традициями и обычаями разных народов, что расширяет кругозор и формирует уважение к культуре других народностей. Наблюдая разнообразие форм и сюжетов костяных фигурок животных, птиц и людей, дети учатся создавать собственные образы и воплощать их в творчестве. Игры с мелкими детализированными игрушками помогают развивать мелкую моторику рук, координацию движений, зрительно-пространственное восприятие и способность ориентироваться в пространстве. Каждая косторезная игрушка несет в себе историческую память народа, передавая ребенку знания о прошлом, традиционных занятиях и быте предков.

Таким образом, использование косторезных игрушек в педагогическом процессе позволяет гармонично сочетать воспитание эстетического восприятия окружающего мира и развитие познавательных способностей ребёнка.

Предметы народного творчества играют важную роль в сохранении и передаче культурного наследия народа. Они являются материальным воплощением духовных ценностей, мировоззрения и эстетического восприятия окружающего мира. Через взаимодействие с такими объектами формируются представления о традициях предков, укрепляется чувство принадлежности к своей культуре и истории. Как справедливо заметила Г.Л.Дайн: «Народное творчество обогащает культуру, духовно питает профессиональное искусство, стимулирует самодеятельное творчество. И для его дальнейшей успешной жизнедеятельности необходимо серьезно изучать и бережно сохранять народные традиции» [4].

Очень важно в современных учебных заведениях декоративно-прикладной направленности применять на практике уникальную форму включения традиционного искусства и исторических технологий в учебный процесс современного российского образования. Такой подход позволяет эффективно развивать творческие способности учащихся, формировать эстетическое чувство, углублять







Ковчег. Проект косторезной игрушки, выполненной учащимися Абрамцевских мастерских

Проекты косторезных игрушек, выполненные учащимися Абрамцевских мастерсиких:

Бирюльки
Театр









понимание национальных традиций и расширять кругозор обучающихся. Изучение технологии производства игрушек из кости погружает студентов в мир традиционной культуры и истории родного края. Учащиеся узнают о значимости ремесел и искусстве наших предков, развивая понимание уникальности отечественной культуры.

Таким образом, народное искусство является мощным инструментом сохранения и передачи традиционных нравственных ценностей, представлений о красоте и гармонии, позволяющим сохранить связь поколений и обеспечить преемственность национальной культуры.

Список литературы:

1. Абраменкова В.В. Осторожно: антиигрушка! Родителям об играх и игрушках. // Дошкольное воспитание. - 2005. - № 4. - С. 98-108.

2. Алаева Е.Б. Художественная резная кость XVIII-XIX вв. из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства. - М.: Всероссийский музей декоративно-прикладного искусства, 2015.

3. Алаева Е.Б. Царская игра : Каталог Всероссийской выставки. - М.: ВМДПИ, 2013.

4. Дайн Г.Л. Игрушечных дел мастера. - М.: Просвещение, 1994.

5. Дайн Г.Л. Русская народная игрушка. - М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981.

6. Ильин М.А. Русская резная кость. - М.: Советский художник, 1960.

7. Коротких О.В. Игрушка как образ традиционной культуры и средство духовно-нравственного воспитания ребёнка. // Наука и школа. - 2013. - № 4.

8. Россихина С.В. Русская народная игрушка. - М.: Всесоюзное кооперативное издательство, 1959.

9. Свионтковская-Воронова А.П. Резьба по кости. - М.: Государственное издательство, 1924.

10. Уханова И.Н. Северо-русская резная кость XVIII – начала XIX века. - Ленинград : Художник РСФСР, 1981.

11. Уханова И.Н. Резьба по кости в России XVIII – XIX веков. - Ленинград : Художник РСФСР, 1981.

12. Ушинский К.Д. Человек как предмет воспитания. Избранные педагогические сочинения. Т. I. - М.: Педагогика, 1974.

О.А. ЗЮЗИНА
Преподаватель Абрамцевского художественно-промышленного колледжа имени В.М. Васнецова, филиал РГХПУ им. С.Г. Строганова

O.A. ZYUZINA
Teacher of the Abramtsevo Art and Industrial College named after V.M. Vasnetsov, branch of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

И.А. АНТОНОВА
Преподаватель Абрамцевского художественно-промышленного колледжа имени В.М. Васнецова, филиал РГХПУ им. С.Г. Строганова

I.A. ANTONOVA
Teacher of the Abramtsevo Art and Industrial College named after V.M. Vasnetsov, branch of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ИЗРАЗЦОВОЕ ИСКУССТВО В ТРАДИЦИЯХ ШКОЛЫ АБРАМЦЕВСКОЙ КЕРАМИКИ

TILE ART IN THE TRADITIONS OF ABRAMTSEVO CERAMICS SCHOOL

Статья представляет собой обзор развития изразцового искусства в традициях школы Абрамцевской керамики. Рассматриваются истоки формирования изразцовой традиции в Абрамцеве, её эстетические и технологические особенности. Процесс изучения изразцового искусства в рамках учебного процесса. Прослеживается вклад выпускников и мастеров Абрамцевского филиала ФГБОУ ВО «РГХПУ им. С.Г. Строганова» в возрождение и сохранение изразцового искусства в России.

The article is a research review dedicated to the development of tile art within the traditions of the Abramtsevo ceramics school. It examines the origins of the tile-making tradition in Abramtsevo, as well as its aesthetic and technological features. Special attention is given to the study of tile art within the educational process. The contribution of graduates and masters of the Abramtsevo branch of the S G. Stroganov Russian State University of Arts and Industry to the revival and preservation of tile art in Russia is traced.

Ключевые слова: изразцовое искусство, Абрамцевская керамика, художественная школа, декоративно-прикладное искусство, художественные традиции, мастерские Абрамцево, народное искусство, художники Абрамцевского кружка.

Keywords: tile art, Abramtsevo ceramics, art school, decorative and applied arts, artistic traditions, Abramtsevo workshops, folk art, artists of the Abramtsevo Circle.



Александра Тихоненко. Изразцы «Пекарня Мишеля»

Русская изразцовая традиция имеет глубокие исторические корни, восходящие к XVI–XVII векам. На протяжении этого периода изразец развивался как важный элемент архитектурного убранства и предмет декоративно-прикладного искусства. Плитки использовались для оформления печей, стен, фасадов и отличались разнообразием рельефов, орнаментов и колористических решений [5].

Около 1889 года в подмосковной усадьбе Саввы Ивановича Мамонтова «Абрамцево» создается керамико-художественная мастерская, где начинается возрождение русской керамики, майолики. Здесь будут созданы настоящие шедевры изразцового искусства.

Мамонтов купил усадьбу у известного писателя Сергея Аксакова в 1870 году, и к этому времени печи абрамцевского дома с многоцветными изразцами XVII века лежали в развалинах. Желание восстановить усадебные печи и возродить гончарное искусство стало, вероятно, причиной образования мастерской.

Инициатива здесь принадлежала Елене Дмитриевне Поленовой, сестре художника Василия Поленова, которую поддержали Михаил Врубель и сын хозяина усадьбы, художник и архитектор Андрей Мамонтов.

Многие художники Абрамцевского кружка, такие как Васнецов, Репин, Антокольский и сам владелец усадьбы Савва Мамонтов, пробовали свои













Изразцы в оформлении храма Покрова Богородицы в Измайлове. 1671-1679

Рельефный изразец «Розетка» в декоре церкви Николы Мокрого в Ярославле. 1690-е гг. XVII в.

Русский изразец. XVIII в.

Печь-лежанка в Абрамцево

Изразцовый камин в усадьбе Абрамцево

Маска ливийского льва

силы и талант в мастерской. Наибольший вклад в оформление облика абрамцевской керамики внесли Михаил Александрович Врубель и Петр Кузьмич Ваулин [15].

Может показаться парадоксальным, что такое «прикладное ремесло» более всех увлекло именно Врубеля, самого фантастичного из художников Абрамцева. Но совсем не удивительно то, что именно он смог поднять ремесло до уровня настоящего искусства. Савва Иванович тогда ещё не постиг странностей врубелевской живописи, хотя и дорожил творениями этого серафима. Зато керамика их по-настоящему сблизила. Работа с керамикой требовала специальных технических знаний, поэтому для руководства мастерской Мамонтов пригласил молодого и одаренного энтузиаста Петра Ваулина.

Одним из главных достижений союза Врубеля и Ваулина стало открытие в 1899–1900 годах забытого способа восстановительного обжига, успешно применявшегося в мавританской Испании XIII–XV веков, но со временем утерянного. Восстановительный обжиг придавал изделиям переливающийся блеск, который многие мастера считали «браком», ценя, прежде всего, чистоту цвета. Для Врубеля же этот «брак» стал новой эстетикой в керамике. Благодаря сложной технологии обжига майолика Врубеля казалась созданной из какого-то необычного драгоценного материала, а не просто раскрашенной глиной [4].

Хотелось бы в первую очередь акцентировать внимание на следующем принципиальном моменте. В одном из писем, хранящихся в фонде П.К. Ваулина ЦГАЛИ СПб., сын мастера, Валентин Петрович, писал в 1977 году сестре, Ольге Петровне: «Папа не был художником, но был очень талантливым и непревзойденным керамистом, который очень хорошо понимал замыслы художников и прекрасно знал свое дело — керамиста-технолога» [6].

Впоследствии небольшая мастерская превратится в завод «Абрамцево» Начало работам в керамико-художественной мастерской положили проекты Врубеля: печи для усадебного дома Абрамцево и его флигелей, надгробие Андрея Мамонтова, отдельные скульптуры.

Во второй половине 1890-х годов художника поглотила тема русского фольклора. Вдохновлённый, Врубель создаёт свой знаменитый камин на сюжет из русского эпоса «Микула Селянинович и Вольга». В этой работе он использовал не традиционные плитки-изразцы, а создал керамическое панно как мозаику из цветного камня.

В 1896 году основное производство майолики было перенесено Саввой Мамонтовым в новую мастерскую в Москву (район Бутырской заставы). Впоследствии мастерская выросла до завода, но сохранила название «Абрамцево». Здесь выполняли только штучные авторские заказы, каждое изделие было не просто «дорогое», а «единственное» [15].

Весьма краткий, этот период от перевода производства в Москву до выставки в Париже определил направление всей последующей деятельности мамонтовского предприятия. В эти же годы завершилась серия керамических панно на тему русского Севера для Ярославского вокзала по проектам художника Коровина.

По эскизам Васнецова были выполнены майоликовые фризы на фасаде Третьяковской галереи.

Майолики Абрамцево не просто соотносят с термином «русский модерн» — эти шедевры во многом определили уникальный «микс» европейского модерна и национального фольклора.

Изделия гончарного завода «Абрамцево» хранят крупнейшие национальные собрания России: Третьяковская галерея, Русский музей, музей керамики Кусково и других. К счастью, их сохранили и фасады зданий российских городов [16].

Очень важно общение с трудами ушедших учителей. Среди них И.Е. Забелин, Ф.Ф. Риатар, Н.В. Султанов, архимандрит Леонид (Кавелин) и другие — первые исследователи русского изразца. Они не только отказались от общепринятого взгляда на изразец, как «варварский» и «почвенный» вид ремесла, но и открыли его национальный характер. В XX веке к изучению изразца обратились ученые разных специальностей: археологи, архитекторы, искусствоведы, художники [2].

Новой вехой развития и сохранения русского изразцового искусства стала работа Алексея Васильевича Филиппова (1882–1956). Он был художником-керамистом, реставратором и учёным, искренне преданным русскому изразцу. После обучения в Строгановском училище (1893–1903) он долгое время преподавал там. В 1904 году организовал и возглавил артель художников-гончаров «Мурава». В 1917–1926 годы руководил заводом «Абрамцево».

В предвоенные и послевоенные годы Филиппов создал школу технологического изучения керамики. Наиболее известной её структурой стала Лаборатория керамики Академии архитектуры СССР, которую он возглавлял с 1934 по 1956 год. Член-корреспондент Академии архитектуры СССР, он является автором трудов по истории, реставрации и технологии керамики. Особое место занимает его фундаментальная работа «Древнерусские изразцы XV–XVII вв.».

В исследованиях Филиппов даёт исторический обзор архитектурной керамики, предлагает систематизацию изделий по времени и месту производства, подробно описывает методы изготовления изразцов и архитектурных деталей. С 1912 года он занимался обследованием монументальной керамики в разных городах России, участвовал в её спасении и заложил основы научной реставрации древнерусских керамических изделий.

Параллельно Филиппов разрабатывал и внедрял новые виды керамических облицовок, в том числе для Дворца Советов, Московского метрополитена и других крупных объектов. Изделия заводов, где он работал, использовались при строительстве павильонов ВДНХ, спорткомплекса «Лужники», морского вокзала в Сочи. Особенно значимой стала работа для Московского

















Этапы учебного копирования изразца
Примеры студенческих работ
Примеры студенческих работ











Врубель М. А. Изразцовая скамья. 1915 г.
Восстановление керамического декора в 1960-х годах под руководством В.М. Серегина
Дегтярев Г. Я. Декоративные пласты
Одинокая Г. С. Камин «Абрамцево»

метрополитена: керамическая облицовка ряда станций первой очереди метро (1935, от «Сокольников» до «Парка культуры») была выполнена по его проектам и под его научным руководством [2].

Заложенные Филипповым подходы к изучению и реставрации керамики получили дальнейшее развитие в Абрамцеве и во многом определили работу по восстановлению керамического наследия усадьбы. А так же заложило путь по сохранению традиций народного изразцового искусства воспетого и преумноженного художниками Абрамцевского кружка.

Абрамцевский филиал ФГБОУ ВО «РГХПУ им. С.Г. Строганова» сохраняет традиции художественной мастерской XIX века. Преподавание основано на изучении первоисточников, работе с музейными коллекциями и освоении исторических технологий, что делает процесс обучения продолжением абрамцевской художественной традиции. Сегодня традиции Абрамцевской керамической мастерской и русского изразцового искусства в целом активно сохраняются и развиваются через несколько важных направлений.

Образовательная деятельность. Важнейшую роль играет Абрамцевский художественно-промышленный колледж имени В.М. Васнецова — прямой наследник мастерской, где готовят специалистов по художественной керамике и другим традиционным промыслам. Колледж поддерживает творческое развитие студентов, внедряет мастер-классы по техникам росписи, гончарного дела и резьбы, основываясь на исторических традициях.

Дом-музей и экспозиции. Абрамцевская усадьба и музей-мастерская регулярно организуют выставки, в которых представлены работы, как классических мастеров, так и современных художников, сохранивших стиль и философию мастерской. В экспозициях также демонстрируются новые произведения, созданные с применением традиционных технологий.

Продолжение ремесленных традиций. В мастерских колледжа сохраняются оригинальные техники: ручная лепка, восстановительная майолика, сложная глазуровка. Используются старинные рецепты эмалей и глазурей, применяются классические орнаменты и формы. Мастера экспериментируют с формой и цветом, опираясь на историческое наследие [18].

Современные художники абрамцевской школы создают новые авторские работы, которые впитали художественные особенности и философию мастерской, при этом используют современные материалы и художественные подходы. Художественный диалог между прошлым и настоящим идёт как на выставках, так и в преподавании [1].

Таким образом, традиции абрамцевской мастерской живут благодаря системе художественного образования, музейному движению, регулярным выставкам, практической работе мастеров и популяризации среди широкой аудитории.

Работа с изразцом учит студентов понимать взаимодействие формы и рельефа, закономерности глазурей, свойства глины. Исторически так сложилось, что изучение изразцового искусства и тонкостей технологии изготовления изразцов является частью образовательной программы АХПК им. В. М. Васнецова.

Студенты начинают изучение изразцов с копирования образцов, представленных в монографии «Маслиха» — задание «Отмывка планшета с копиями». Далее выполняется копия изразца в пластилине с последующей отливкой гипсовой формы, отминают несколько глиняных образцов и глазируют поливами в историческом стиле и своей авторской цветовой интерпретации.

В итоге каждый студент создаёт несколько копий древнерусских изразцов в материале, проходит полный цикл производства изразцовой керамики и только потом приступает к созданию проекта собственного изразцового панно, которое впоследствии может быть выполнено в качестве дипломной работы. Такой подход обеспечивает глубокое понимание технической базы и художественного языка изразца [8].

Ведущие педагоги мастерских и композиции всегда направляют студентов ориентироваться на исторические образцы, всегда начинать работу с глубокого изучения традиций — внимательное изучение материала в библиотеке, посещение исторических ансамблей (изразцовые камины в усадьбе «Абрамцево», в здании МДА Троице-Сергиевой Лавры и других архитектурных и музейных комплексах Москвы).

При этом каждый из педагогов привносит своё авторское видение, свои технологические приёмы, так как каждый из педагогов, в своё время работавших в мастерских АХПК им. В.М. Васнецова, является родоначальником собственного авторского стиля и создателем произведений изразцового искусства — изразцовых панно, изразцовых каминов, архитектурных изразцов. Педагоги и выпускники внесли значимый вклад в развитие абрамцевской изразцовой традиции, и о каждом из них хочется рассказать подробнее.

Валентин Михайлович Серегин (1933–2016), скульптор и педагог Абрамцевского художественно-промышленного колледжа имени В.М. Васнецова, в составе творческой группы занимался разработкой технологии восстановления изразцового декора «скамьи Врубеля» (Врублевской лавки) — это садовая лавка с уникальным керамическим убранством, выполненным в конце XIX века в Музее-заповеднике «Абрамцево». Эта работа проводилась в 1960-х годах в рамках усилий по сохранению наследия абрамцевской керамической мастерской, основанной при Савве Мамонтове, где Михаил Врубель создавал декоративные керамические элементы.

Серегин также работал над восстановлением керамики церкви Спаса Нерукотворного в Абрамцево, продолжая традиции школы. Его деятельность подчеркивает связь поколений абрамцевских керамистов, от Врубеля до современных авторов.







Андрианова А. В. Панно «Галилейское море» 2023
Филиппова Анна «Воспитание зайца»
Мастерская АИ Изразцовый камин. по мотивам графики Билибина

Геннадий Яковлевич Дегтярёв более сорока лет преподавал в Абрамцевском художественно-промышленном колледже им. В.М. Васнецова и внёс значимый вклад в развитие художественной керамики. Большая часть его творческой деятельности была связана с изучением формы, фактуры и образности керамики.

Особое место в его работе занимала тема изразца. Он создавал изразцовые композиции, в которых сочетал точность наблюдения за природой с декоративной выразительностью материала. Дегтярёв умело использовал пластические и живописные возможности керамики для передачи образов животных и птиц, что делало его работы яркими и самобытными.

Как педагог он последовательно развивал у студентов понимание художественной природы изразца, формировал уважение к традиции и интерес к её современному развитию. Благодаря его деятельности изразцовое искусство оставалось живым направлением в учебном процессе и творческой практике колледжа.

Галина Сергеевна Одинокая — заслуженный художник Российской Федерации, одна из ведущих представительниц хотьковской и абрамцевской керамических школ. Работая с фаянсом и шамотом, она тонко чувствует пластику материала и выбирает форму в соответствии с создаваемым образом. Мастерское владение ангобами и глазурями позволяет ей достигать сложных цветовых переходов и подчёркивать рельеф [14].

Особое место в её творчестве занимает изразцовое направление. Ярким примером является камин «Абрамцево», созданный под впечатлением от врубелевской керамики. В нём художница использует выразительный рельеф, декоративное «узорочье» и характерные образы — вещих Сиринов, передавая сказочность и богатство традиции. Такие произведения, как «Всадник», «Масленица», «Тройка», вошли в музейные коллекции и стали классикой современной керамики [7].

Творчество Галины Одинокой продолжает линию развития абрамцевской керамики, соединяя традиционные мотивы с индивидуальной пластической и колористической манерой.

Екатерина Анатольевна Базлова работает в стилистике русских изразцов XVIII века. Её творчество отличается мастерским использованием традиционных глазурей, дровяного обжига и характерной цветовой гаммы старинных образцов. Художница сочетает классическую изразцовую традицию с современным подходом к композиции и визуальным образам [15].

Базлова использует изразцовую роспись на фаянсе, а также применяет архаичные керамические техники, что придаёт её работам эффект подлинности и «дыхание времени». Она смело переносит изразцовую роспись на неожиданные объекты — чугунки, лафитники, тарелки — обновляя традицию и расширяя её художественные границы.

Особое место занимает серия «Кусково», где фрагменты старинных изразцов выполнены на объемной форме. Эти композиции воспринимаются как ассоциативные «облака-образы», соединяющие классику и современность.

Работы Екатерины Базловой регулярно демонстрируются на профессиональных выставках, включая экспозиции Сергиево-Посадского музея-заповедника, что подтверждает её вклад в развитие современного изразцового искусства [11].

Анна Владимировна Андрианова (Заикина) — художник-керамист и профессиональный реставратор. Много лет она работает в музее-заповеднике «Абрамцево», где занимается научной реставрацией исторической керамики, включая архитектурные изразцы. Её деятельность напрямую связана с сохранением абрамцевской керамической традиции и наследия Врубеля.

Ранее Анна преподавала живопись и композицию в АХПК, участвовала в выставках и исследованиях по архитектурной керамике. Она является спикером профильных лекций и круглых столов, посвящённых искусству изразца и его современному развитию. Активно работает в технике восстановительного обжига, возрождая и сохраняя традиции и технологии Врубеля и Ваулина.

Тонкое чувство цвета и глубокое знание технологии позволяют ей точно восстанавливать изразцы, сохраняя их оригинальную пластику, колорит и художественную выразительность. Её работы и реставрационные проекты представлены в музее-заповеднике «Абрамцево» и других собраниях [10].

Анна Филиппова — художник-керамист и график, член Союза художников России. Выпускница Абрамцевского художественно-промышленного колледжа им. В.М. Васнецова (1997) и МГУП им. И. Фёдорова (2001). Активно участвует в выставках, симпозиумах и творческих проектах, работает с различными керамическими техниками и не боится технологических экспериментов [10].

Одно из важных направлений её творчества — тема расписного изразца XVIII века. Анна создала серию работ с ироничными сюжетами под общим названием «Воспитание зайца». Эти «керамические картинки» выполнены в технике, близкой к традиционной изразцовой — роспись по сырой эмали пигментами и глазурями. Художница бережно сохраняет дух и композицию старинного изразца, сочетая их с современным авторским взглядом [13].

Алексей Илларионов и Александра Тихоненко — керамисты, выпускники Абрамцевского художественно-промышленного колледжа. Их творчество продолжает традиции русской керамической школы: они работают, уделяя внимание технике, пластике и выразительности материала.

Они специализируются на современных керамических панно, интерьерных и архитектурных изразцах, а также настенных композициях. Их работы отличают рельефные фактуры, природные мотивы и сочетание скульптуры и живописи на керамике. На больших архитектурных проектах они работают в тандеме, однако личные работы авторов отличаются яркой индивидуальностью, и у каждого из них свой творческий язык.

Совместные выставочные проекты художников, включая экспозицию «Отпечатки» (Хотьково, 2024) и участие в проекте «Поверхности» (музей «Царицыно», 2023), демонстрируют современное осмысление керамики и развитие изразцовой традиции в авторском исполнении [9].

Владимир Акулинский и Александр Иванилов («АИ») Основываясь на традициях «Абрамцевского кружка» и Абрамцевской школы изобразительно-прикладного искусства, художники мастерской «АИ» проявили себя в исследовании и создании изразцовых каминов и печей в различных стилевых направлениях. За долгие годы работы в мастерской сформировано несколько коллекций изразцов, изразцовых каминов, печей, а также интерьерной и фасадной керамики, отражающих разнообразие художественных решений и временных тенденций.

Источником вдохновения для создания коллекций стали произведения национально-романтического направления XIX–XX веков, включая керамику, изразцовые печи и камины Абрамцевской гончарной мастерской [17].

Владимир Корнилов — художник-керамист, работающий преимущественно в технике майолики и активно развивающий направление авторских изразцов.

Корнилов специализируется на майолике, изразцах, декоративной скульптуре и интерьерных панно. Он работает исключительно вручную — лепит, расписывает и формует керамику без использования промышленных технологий, что позволяет создавать подлинно авторские изразцы и майоликовые композиции по собственным эскизам. Изучение народного орнамента, исторической керамики и особенно храмовых ярославских изразцов сформировало его интерес к изразцовому направлению. Сегодня работы Владимира Корнилова представляют собой современное развитие традиций майолики и русского изразца [12].

Галина Витальевна Ямбаршева — член Союза художников России с 1996 года, участница московских, всероссийских и международных выставок. С 1992 года преподаёт в АХПК им. В. М. Васнецова.

Работает в области художественной керамики, используя различные техники — майолику, ангобную и солевую роспись по эмали. Создаёт блюда, вазы, панно и пласты, в которых соединяет народные мотивы, декоративность и теплую, жизнелюбивую образность. Особое место в её творчестве занимает обращение к теме расписного изразца, которому она придаёт современное авторское звучание.

Тема изразца всегда занимала важное место в творческой среде Абрамцевского художественно-промышленного колледжа. Многие преподаватели-керамисты — С. Н. Чехомов, Ю. И. Булыгин, В. Ю. Котов, В В. Булыгина, И. А. Иванова, Л. Л. Лехова, И.А. Бабодей, П.В. Коробицына, А.П. Филиппов, О. А. Зюзина, И. А. Антонова и другие — неоднократно









Ямбаршева Г. В. Изразцы
Владимир Корнилов камин «Аленький цветочек»
Александра Тихоненко
Ольга Зюзина - Лагуткина Изразцовое







Базлова Е. А. Серия панно «Изразцовая» 2023
Корнилов Владимир. Камин «Абрамцевский натюрморт»
Филиппов А.П. Изразцовый столик

обращались к изразцовому искусству в своих работах, поддерживая и развивая его традиции.

Продолжателями этой художественной линии стали и многочисленные выпускники-керамисты, работающие в разных регионах постсоветского пространства. Они, по сей день, сохраняют и развивают абрамцевскую керамическую школу, передавая её знания и эстетику новым поколениям. Работы преподавателей и выпускников регулярно экспонируются в музеях и выставочных пространствах России и за рубежом.

Список литературы:

1. Арзуманова О. И., Любартович В. А., Нащокина М. В. Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии. - М.: Жираф, 2000. - 224 с.

2. Баранова, С. И. Русский изразец: записки музейного хранителя / С.И. Баранова. - М.: МГОМЗ, 2011. - 430 с.

3. Дегтярёв Г. Я. Керамика: альбом. - М., 2014. - 96 с.

4. Лихолат К. В., Роденков А. И. В творческой мастерской П. К. Ваулина. - СПб.: Коло, 2013. 144 с.

5. Маслих С. А. Русское изразцовое искусство XV-XIX веков. - М.: Изобразительное искусство, 1983. 270 с.

6. Нащокина М. В. Московская архитектурная керамика. Конец XIX - начало XX века. - М.: Прогресс-Традиция, 2014. - 560 с.

7. Одинокая Г. С. Керамика: альбом. - Москва, 2007. - 16 с.

8. Федорова З. С., Мусина Р. Р. История художественной керамики. - М.: Отдел издательства уч. литературы МГХПА им. С. Г. Строганова, 2010. - 45 с.

9. Александр Илларионов, Александра Тихоненко. Керамика (Описание выставки). – URL: https://www.culture.ru/events/4206574/aleksei-illarionov-aleksandra-tikhonenko-keramika

10. Анна Филиппова – биография. Галерея 573. – URL: https://573gallery.art/annafilippovabiography

11. Базлова Екатерина Анатольевна. Биографическая справка. – URL: https://ahdi.ru/authors/bazlova-ekaterina/

12. Владимир Корнилов. Официальный сайт мастерской. URL: https://kornilov-art.com

13. Выставка керамики и графики Анны Филипповой «Путь наш далёк». Щёлковский историко-краеведческий музей. – URL: https://museum-schel.ru/vystavki-i-sobytij/vystavka-keramiki-anny-filippovoj-put-nash-dalyok/

14. Галина Одинокая. Каталог работ. – URL: http://www.zagorsk.ru/matryoshka/catalog.php?ct=2&sw=27

15. Екатерина Базлова / Ekaterina Bazlova. Галерея 573. – URL: https://573gallery.art/ekaterinabazlova

16. Керамика Абрамцевского кружка. – URL: https://artchive.ru/publications/3322~Keramika_Abramtsevskogo_kruzhka

17. Мастерская «АИ-Камины». Официальный сайт художников-керамистов Владимира Акулинского и коллег. – URL: https://ai-kamine.ru/masterskaya/

18. Хотьково в сети [Электронный ресурс]: работы Серегина Валентина. Хотьково: Р.СН., 2001-2025. – URL: http://hotkovo.net.ru/gallery.php?fid=67&page=0

А.А. КИКИН,
Е.А. КИКИН,
Т.В. КИКИНА

Преподаватели Абрамцевского художественно-промышленного колледжа имени В.М. Васнецова, филиал РГХПУ им. С. Г. Строганова

A.A. KIKIN,
E.A. KIKIN,
T.V. KIKINA

Teachers of the Abramtsevo Art and Industrial College named after V.M. Vasnetsov, branch of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

АБРАМЦЕВСКИЕ ДИНАСТИИ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

ABRAMTSEVO DYNASTIES OF OUR TIME

Авторы рассказывают о судьбе династий мастеров и преподавателей Абрамцевского художественно-промышленного колледжа имени В.М. Васнецова, направлениях декоративного искусства.

The authors tell about the fate of the dynasties of the masters and teachers of the Abramtsevo Art and Industrial College named after V.M. Vasnetsov, the directions of decorative art.

Ключевые слова: Абрамцевский художественно-промышленный колледж имени В.М. Васнецова, художественные династии, декоративное искусство, Строгановская школа, резьба, искусство обработки кости.

Keywords: Abramtsevo Art and Industrial College named after V.M. Vasnetsov, art dynasties, decorative art, Stroganov School, carving, bone-carving art.

Алексей Анатольевич Кикин — художник, скульптор, педагог, представитель Абрамцево-Строгановской династии, которая уже почти семьдесят лет незыблемо связана с историей нашей страны, региона и художественного образования. Позвольте рассказать о пути, который прошла моя семья, о традициях, которые мы передаём из поколения в поколение, и о том, как это тесно переплетается с историей Абрамцевского художественно-промышленного училища.

Эта история начинается ещё в 1957 году, когда здесь, в знаменитых стенах Абрамцевского училища, встретились будущие мои тёща и тесть — Владимир Фёдорович Стовбун и Галина Фёдоровна Шлюндина. Их встреча стала судьбоносной не только для них, но и для всей нашей династии. Еще будучи студентами, в 1961 году они решили соединить свои судьбы, и совместная жизнь стала для них настоящим творческим союзом.

Абрамцевское училище в те времена было средоточием традиций прикладного искусства, здесь работали лучшие мастера, в чьих руках возрождались народные художественные промыслы и рождались новые — вполне академические — направления. Сама атмосфера Абрамцево, его особая аура вдохновения и свободы творчества всегда способствовали творческому поиску и становлению личности художника.

После окончания училища мой тесть, Владимир Фёдорович, поступил в Строгановское училище на отделение дизайна мебели, где успешно освоил новое ремесло и внес в копилку династии ценные идеи и навыки.

Спустя годы династия продолжила расти: в 1983 году в родные для семьи стены

Абрамцевского художественного училища пришла их дочь — моя супруга, Татьяна Владимировна. Она выбрала для себя искусство художественной обработки кости. Именно в Абрамцево мы и познакомились: я изучал резьбу по камню, а она — искусство обработки кости. В 1986 году мы создали уже свою семью, в которой вырастили троих сыновей — Евгения, Александра и Ивана. Наверное, не случайно Абрамцево стало для нас одновременно семейным гнездом и символом многолетних традиций, включая глубокое уважение к природе, рукотворности, мастерству, бережному отношению к наследию и постоянному стремлению к совершенству.

Абрамцево — это не просто географическая точка, а настоящее духовное пространство, неразрывно связанное с именами Васнецова, Репина, Серова, Врубеля, Поленова. Всё это окружает, вдохновляет, даёт мощный творческий импульс.

Время шло, и наши старшие сыновья — Евгений и Александр — тоже выбрали путь художественного образования, поступив в Абрамцевский колледж уже на отделение живописи. Я же в течение десяти лет имел честь преподавать здесь мастерство художественной обработки камня. Эта работа оказалась удивительно вдохновляющей, ведь делиться знаниями и видеть, как в ребятах загораются искры творчества, это всегда особая радость. Многие из них добились больших успехов в творчестве.

После окончания колледжа Евгений и Александр продолжили обучение в легендарной Репинской академии в Санкт-Петербурге, где на протяжении шести лет совершенствовали мастерство рисунка, живописи и композиции. Евгений после рождения дочерей вернулся с семьей в Москву и блестяще защитил диплом в Строгановской академии по проекту «Защитники Троице-Сергиевой Лавры».

На сегодняшний день он преподаёт живопись и композицию в Абрамцевском колледже, не только обучая студентов, но и организуя постоянные выставки собственных работ и экспозиции произведений своих учеников в нашем родном Хотьково, а также активно участвуя во Всероссийском симпозиуме «Хотьковские сезоны».

Младший сын, Иван, закончил скульптурное отделение Суриковского института и в 2023 году преподавал станковую скульптуру и резьбу по камню в Абрамцевском колледже, одновременно участвуя в скульптурных симпозиумах, где преемственность поколений проявляется особенно ярко. Сейчас наша династия снова в строю: мы преподаём в Абрамцевском колледже — учим искусству резьбы, скульптуре, композиции, живописи.

Мне близка и тема парковой скульптуры: я продолжаю совмещать принципы белокаменной пластики, так близко перекликающиеся с традициями Абрамцевского училища, с законами малых архитектурных форм, создавая серию работ из белого камня, которые украшают знаковые места Сергиево-Посадского района. Более того, думаю, многие согласятся: в Абрамцево не просто учат искусству — здесь формируется особая этика художника, его мировоззрение, здесь передаётся уважение к истории, природе, традициям народов России. Именно здесь, на стыке культур, возникает живая, подлинная школа ремесла и художественного поиска. Думаю, пока жива традиция вдохновения — жива и наша династия, и Абрамцево, и большая русская культура.



В оформлении использован фрагмент композиции
Волкович-Борис Л. (с. 381)



часть 5

Единство содержания и декоративной образности народных художественных промыслов. Продвижение духовного наследия культуры регионов в «экономике впечатлений» внутреннего туризма

Е.И. КОВЫЧЕВА
Доктор искусствоведения,
доцент, зав. кафедрой ДПИ и
народных промыслов
Удмуртского государственного
университета

E.I. KOVYCHEVA
Doctor of Science (Art),
Head of the Department of Deco-
rative Arts and Folk Crafts of the
Udmurt State University

СТРАТЕГИИ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМА В МЕСТАХ ТРАДИЦИОННОГО БЫТОВАНИЯ НАРОДНЫХ РЕМЕСЕЛ В УДМУРТИИ И УЗБЕКИСТАНЕ

STRATEGIES FOR THE DEVELOPMENT OF CULTURAL TOURISM IN PLACES OF TRADITIONAL FOLK CRAFTS IN UDMURTIA AND UZBEKISTAN

Проводится анализ и прогноз лучших практик культурного туризма в местах традиционного бытования народных художественных ремесел в Удмуртии. В этом регионе более тридцати лет возрождаются, сохраняются и получают современное развитие местные ремесла. Силами учреждений культуры домов ремесел на средства грантов созданы музейные пространства. Туристы разного возраста из своего и российских регионов получают навыки мастерства, приобщаются к традиционной культуре. В Узбекистане поддержка государства позволяет вести подобную работу более масштабно. Создание и содержание мастерских, торговля в специально созданных туристических центрах, организация международных фестивалей традиционного декоративно-прикладного искусства позволяют привлечь туристов со всего мира. Создание уникальных изделий и массовой продукции в местных традициях ведется в большом количестве из-за высокого спроса. Развиты креативные индустрии по производству сувенирной продукции. Сувенирами являются произведения высокого художественного достоинства с национальными признаками и современными модными функциями.

The analysis and forecast of the best practices of cultural tourism in the places of traditional folk art crafts in Udmurtia is being carried out. In this region, local crafts have been revived, preserved, and modernized for over thirty years. Museum spaces have been created by cultural institutions and craft houses using grant funds. Tourists of different ages from their own and other Russian regions are learning skills and becoming familiar with traditional culture. In Uzbekistan, government support allows for more extensive work in this area. The creation and maintenance of workshops, the trade in specially created tourist centers, and the organization of international festivals of traditional decorative and applied arts attract tourists from all over the world. Due to high demand, the creation of unique products and mass-produced items in local traditions is carried out in large quantities. Creative industries for the production of souvenirs are well-developed. Souvenirs include works of high artistic value with national characteristics and modern fashionable features.

Ключевые слова: туризм, народное декоративно-прикладное искусство, традиционные художественные ремесла, места традиционного бытования ремесел, сувенир, Удмуртская Республика, Республика Узбекистан.

Keywords: tourism, folk decorative and applied arts, traditional artistic crafts, places of traditional existence of crafts, souvenir, Udmurt Republic, Pepublic of Uzbekistan.

Традиционные художественные ремесла уникальны в каждой местности, чем интересны туристам из других регионов и стран, коммерчески выгодны для турбизнеса. Кроме сувениров требуется привлекательная среда туристических объектов, реклама и продвижение, события в виде праздников и фестивалей. Для успешности перечисленного нужна государственная стратегия развития этого направления туризма в виде специальных программ, финансирования, пропаганды успешного опыта. Одним из интересных регионов России в этой области является Удмуртская Республика, где более тридцати лет существует система домов ремесел с бюджетным финансированием, что способствовало не только возрождению утраченных технологий, но и успешному продвижению продукции, образовательных и культурно-просветительских проектов на туристический рынок. Проблемы и достижения в этой области уже анализировались автором [1, 3], была отмечена роль ученых в создании стратегии развития данной отрасли культуры [2], обобщен в энциклопедии результат деятельности в историческом контексте с учетом роли науки и художественного образования [6], дана высокая оценка этому изданию [4].

Президент Российской Федерации В.В. Путин неоднократно акцентировал внимание на важности задачи сохранения национальных культур народов России, что является базой для укрепления единства и суверенитета страны. Одним из стратегических проектов был принятый распоряжением Правительства РФ в 2017 году. План мероприятий по сохранению, возрождению и развитию народных художественных промыслов (НХП) и ремесел, комплексный характер которого подчеркнут тем, что к его реализации привлекались Минпромторг, Минкультуры, Ростуризм, Минобрнауки, Роспатент, Минфин, Минэкономразвития как России, так и субъектов РФ.

Задача, которая была поставлена перед Минэкономразвития (Ростуризмом) — интеграция народных художественных промыслов в индустрию туризма. Решать ее планировалось через подготовку предложений по реализации мер поддержки и развития мест традиционного бытования народных художественных промыслов. Прорабатывался вопрос по выделению площадей для реализации изделий народных художественных промыслов, подготовки проектов туристско-рекреационных кластеров, включение мест традиционного бытования народных художественных промыслов в туристические маршруты России. Задача Минпромторга — обеспечение участия организаций НХП в мероприятиях по продвижению туристского продукта на мировом и внутреннем туристских рынках, в выставках и ярмарках. Министерству культуры было поручено сохранение образцов и технологий, презентация изделий в рамках Дней культуры России за рубежом. Должны были быть разработаны региональные планы мероприятий, направленные на популяризацию мест происхождения изделий народных промыслов и ремесел как туристических брендов территорий. К сожалению, в большинстве регионов дорожная карта осталась на бумаге, требований к ее осуществлению и пролонгации не последовало. Удачная программа была составлена в Оренбургской области и связана со знаменитым пуховязальным промыслом. В Удмуртской Республике правительство переложило заботу о развитии туризма в места бытования народного искусства, на сельские дома ремесел, при этом лишило их части бюджетного финансирования, предписав открыть АНО (автономные некоммерческие организации) для получения и освоения грантов. Сегодня именно эти учреждения культуры развивают этнический туризм, кроме уставных задач по сохранению старинных технологий и созданию на их основе произведений современного народного ДПИ берут на себя функции музеев, учреждений дополнительного образования, организаторов туристических мероприятий.

Почему именно центры ремесел были выбраны в качестве драйверов туризма? Кроме знания этнической культуры и успешного опыта просветительской работы с населением, они создают традиционные изделия, которые выполняют роль сувениров. На всероссийских конкурсах сувениров выделена номинация «этнографический сувенир», мастера из Удмуртии неоднократно в ней побеждали. Такие сувениры являются концентрированным выражением национальной культуры, ее локальных традиций. Уникальность места подчеркивают материалы, национальные орнаменты, костюмы, древние изображения-архетипы. Привлекательна для потребителей понятная функция: не безделушки, а добротные вещи, которые служат ежедневно. Коллаборация дизайна с народным искусством выражается в сочетании элементов ручной работы как композиционных доминант в модных изделиях.

Задача создания «этнографической» сувенирной продукции в Удмуртии решается одновременно с созданием «культурных брендов» в виде уникальных ремесленных технологий и продвижения мест их традиционного бытования. Так возрожденное узорное ручное ткачество претендует на звание «культурного бренда Удмуртии». Уникальность удмуртского ткачества в масштабе Волго-Уральского региона и России в разнообразии технологических приемов и локальных традиций, при сохранении национальной узнаваемости, что выражено в общности художественного строя изделий. Эти качества заложены географией региона на пересечении славянского, финно-угорского, тюркского миров, отзывчивостью к культуре соседних народов, устойчивостью традиций в силу консервативности жизненного уклада деревенского населения, усилиями учреждений культуры по сохранению и развитию ремесел. Успехи в создании современной школы узорного ткачества доказаны присвоением группе ученых и специалистов: Кошаеву В.Б., Каримову Р.М., Собиной Н.М., Ивановой М.Г., Премии Российской Федерации в области культуры за 2011 год. Неоднократно проводились в Удмуртии российские фестивали ткачества «Кросна». Наиболее успешные были организованы в д. Карамас-Пельга Киясовского района, где существует Центр удмуртской культуры, восстановлен дом знаменитой ткачихи З.А. Мазитовой, имеется место для проживания гостей, приготовления и приема пищи, проведения национальных обрядов.

Редкая вышивка позументной серебряной нитью возрождена в Центре ремесел с. Якшур-Бодья. Благодаря нескольким освоенным грантам

обучены технике десятки женщин, созданы образцы современных изделий, уже известен благодаря успешной выставочной деятельности, в том числе в Татарстане, культурный бренд «Бодьинский позумент». Этот бренд в качестве «пилотного» объекта сотрудничества выбран Институтом искусств и дизайна Удмуртского государственного университета в рамках Программы стратегического лидерства «Приоритет-2030». Выполнена интерактивная туристическая карта, коллекция современных женских костюмов со съемными элементами, разработаны проекты оформления туристического центра и окружающего культурного пространства, кафе. К сожалению, администрация поселения пока не реализовала эти проекты, в рамках летней производственной практики студентами оформлен только детский игровой городок. Несмотря на удачное место объекта на федеральной автомобильной трассе, он не стал точкой притяжения потока туристов и обслуживает только местное население. Изделия с вышивкой как сувениры пока создаются в минимальном количестве, для чего необходима организация малого предприятия, обучение бизнесу местных производителей. Доброй воли и проектной студенческой деятельности здесь мало, нужна программа мероприятий (дорожная карта) развития туризма с учетом данного феномена, в которой должны быть прописаны договорные отношения района с УдГУ со сроками реализации проектов.

Благодаря деятельности центров ремесел подобных уникальных культурных явлений в местах их традиционного бытования в Удмуртии выявлено немало. Необходимо принять обновленную «дорожную карту» развития народных промыслов и ремесел Удмуртской Республики, взамен формальной, принятой 25 октября 2018 года, распоряжением правительства Удмуртской Республики № 1233-р. Нужно привлечь к ее конкретизации все заинтересованные ведомства, в том числе ученых, у которых есть предложения по модернизации системы домов ремесел Удмуртской Республики с учетом запросов туристических организаций. Привлечению туристов может способствовать проведение совместных с Министерством культуры и Министерством образования фестивалей, конкурсов, повышение гранто-заявительной активности, направленной на проведение международных экспедиций в места традиционного бытования ремесел, международных конференций, отражающих проблемы сохранения культурного наследия. Важна координация и научно-методическое сопровождение деятельности муниципальных домов ремесел по созданию туристических маршрутов, объединение их в кластер «Удмуртия мастеровая», что сделает возможными не абонементные туристические поездки, их рекламу через интерактивную карту, куда будут включены места традиционного бытования национальных ремесел: красногорское плетение из щепы, юкаменское плетение из соснового корня, игринская многоремизная скатерть, алнашские узорные ковры, сергинский сувель, кизнерское лозоплетение и др. Необходима кооперация производителей и создание Союза ремесленников (народных мастеров) Удмуртии, вступление его в Ассоциацию народных промыслов России, что позволит участвовать во всероссийских ярмарках и сквозных межрегиональных туристических маршрутах, брать на себя проведение фестивалей и праздников, посвященных уникальным ремеслам. Пока мастера не заявят о себе как о производителях, не создадут предприятия по производству изделий на основе традиционных ремесленных технологий, Ассоциация развития Удмуртской Республики будет посылать на ярмарку «Ладья» случайных предпринимателей с безвкусной продукцией, лишенной этнической узнаваемости.

Для успешной деятельности в этой области необходимо изучение передового опыта других территорий, например, Республики Узбекистан. Сотрудничество УдГУ с Самаркандским государственным университетом позволило группе преподавателей посетить несколько городов с богатым культурным наследием, современной инфраструктурой туризма, успешным развитием ремесел и продаж этнических сувениров. Это знаменитые средневековые столицы Самарканд, Бухара и маленький городок Риштан, стоявший на Великом шелковом пути в Ферганской долине. В каждом из исторических городов основным объектом интереса туристов является великолепная архитектура, изразцовое и резное убранство зданий, прекрасно сохраненных как национальное достояние, которым гордятся и представляют без псевдоисторических развлекательных мероприятий, часто сопровождающих культурный туризм.

В «декорациях» старинной архитектуры органично выглядят на базарных развалах, в многочисленных лавочках рукотворные изделия — где старинные, где современные сразу и не определишь. Ковровое и ткацкое ремесло, ручная и машинная вышивка, обработка металлов: литьё и чеканка, инкрустация камнями, эмальерное искусство, гравировка ювелирных и посудных изделий, холодного оружия др. Привлекают внимание узнаваемые из истории мусульманского искусства узоры с древней символикой. Приятно видеть сохраненные общемировые техники, например, плетение поясов, напоминающее пояски русских старообрядцев. Тканые изделия по сочетанию оттенков нитей, получавшихся при окрашивании растениями, по орнаментам и их композициям вполне похожи на удмуртские. В Бухаре в лабиринтах улочек-базаров с развалами антикварных и современных вещей много расположенных в исторических помещениях мастерских кузнецов, ювелиров, вышивальщиц, как будто они никуда и не исчезали с исторической сцены.

В Самарканде созданы специальные туристические зоны для демонстрации традиционного мастерства. Это природный парк Конегиль и Вечный город — реконструкция средневекового поселения, где главное место отдано ремесленным мастерским. Здесь мы встретили мастеров редчайших ремесел, людей высокой культуры. Фирдоус Умаров из коры шелковицы делает бумагу, подобную той, на которой писал великий Фирдоуси, здесь выводились старинные каллиграфические надписи и миниатюры, делались обложки рукотворных книг. Процесс был показан в подробностях, как наследственное мастерство, были продемонстрированы его ученики и помощники. Шухрат Эргашев, бывший «русский офицер», а сейчас ткач из города Маргелана, автор уникальных изделий, коллекционер, художник и дизайнер современной одежды показал на станке как выполняется сложная абровая техника ткачества из натурального шелка, с гордостью поведал название и символику орнаментов. Выбор изделия от мастера превратился в спектакль-примерку уникальных, дорогих авторских нарядов и доступных по цене традиционных одежд.

В Узбекистане раздолье для женщин, с удовольствием покупающих платья, блузы и брюки, халаты — все простого традиционного кроя, как и везде в традиции экономно использующего прямоугольные полотна. Они фактически безразмерны, подходя на любую фигуру. Многофункциональность одежд поддерживает интерес к ним. Почти каждая туристка находит здесь что-то для себя: молодые, одев распахнутый халат как кардиган поверх джинсов, постарше, как платье под поясом или без него. Не менее популярны двухсторонние «шушпаны», ведущие историю от стеганой одежды. Они пошиты модно с учетом возраста и предпочтений покупательниц, то как молодежная короткая курточка, то как летнее пальто с капюшоном. Цена одежды, платков и палантинов зависит от ткани, техники ее декорирования, в том числе вручную. Национальный колорит поддерживается обликом местных жителей, одетых в удобную национальную одежду и головные уборы. Ее производство поставлено на поток, налажен выпуск фабричных тканей. Роль художников при их создании — имитировать по рисункам и расцветкам старинные решения или национальные символы, например, ветви с плодами граната. Ручная работа, поднимающая стоимость в разы, для доступности заменяется машинной вышивкой, печатью. Наладить производство функциональных изделий с национальным колоритом в Узбекистане получилось. Их продают везде: на базарах, в магазинах, в аэропорту и, конечно, в историко-культурных центрах. Они покупаются как вещи на память о поездке (хотя и китайских безделушек там тоже достаточно), и использование таких изделий в быту продлевает знакомство бывших туристов с национальной культурой.

Вернемся к ремеслу как культурному бренду на примере керамики Риштана. Национальный центр керамики создан по инициативе Алишера Назирова и его брата Бахтиера (академики Узбекской академии художеств, члены ассоциации ремесленников, потомственные керамисты). Проект был осуществлён при поддержке Правительства и Президента Узбекской Республики. Это небольшой «городок», где керамисты Риштана имеют мастерские, ателье-магазины в виде выставочных залов, на вторых этажах — личное жилье, балконы которого выходят во двор, который используется для работы и приема гостей. Тут накрываются столы, варится плов, лепятся большие изделия. Два дня для гостей из Сибири, Белоруссии, Таджикистана, Казахстана, Нидерландов, и нас, представителей Удмуртии, во дворе мастерской Бахтиера Назирова происходили названные действия. Для каждого находилось доброе слово и интересная беседа об искусстве, вкусная еда на красивых тарелках, зелёный чай из таких же чудесных пиал, душистые арбузы и дыни на десерт. Два дня мы посещали керамистов, покупали изделия, узнавали истории династий местных мастеров, любовались разнообразием приемов, цветовых, пластических или графических решений керамических произведений. Это посуда, настенные тарелки, лепные традиционные сосуды в виде уточки или дракона, игрушки.

Творческое пространство предназначено не только для туристов, учеников и коллег со всех стран мира. Тут работают и живут. Мальчишки из семей керамистов играют в футбол, девчонки, придя из школы, помогают матерям готовить, убирать посуду после многолюдных застолий. Для мастеров созданы завидные условия, их продажи не облагаются налогами, государство делает все возможное для сохранения ремесла. Оно осознается как живое культурное наследие, предмет национальной гордости. Керамисты с гордостью сообщают, что шесть или семь поколений их семьи занимаются лепкой, росписью, обжигом, глазурованием изделий. Каждая семья хранит свои секреты ремесла, ревностно относится к успехам и признанию. Большинство из них скромнейшие люди, самоуважение выражается в том, как с большим достоинством они показывают работы, отдельные не продаются, а только демонстрируются как личные достижения. Внизу вазы, чашки, тарелки ставится монограмма с инициалами автора. У многих есть ученики, но чаще учениками становятся сыновья. Женщин керамистов немного. Процесс ценообразования зависит от признанности мастера. Работы Б. и А. Назировых уже имеют музейную ценность, чему способствует оформление мастерской как экспозиции. Они ценятся во всем мире, хранятся в коллекциях королей и банкиров. Произведения отличает соединение традиций с авторским поиском, великолепие колорита, совершенство композиции, секретные приемы декорирования, которые создают впечатление большого искусства.

11–16 сентября 2025 года был успешно проведен III Международный фестиваль ремесел в Коканде и II Международный форум керамики в Риштане. Целью культурных событий, в которых приняло участие около 1000 мастеров со всего мира, является возрождение ремесленничества,

сохранение и продолжение традиций узбекского народа, ознакомление мирового сообщества с народными промыслами Узбекистана.

В рамках фестиваля прошли: научно-практическая конференция «Перспективы развития ремесленничества и народного прикладного искусства»; смотр-конкурс ремесленников; мастер-классы, гулянья, представления, выставка об истории ремесленничества, демонстрация научно-исследовательскихтрудовинаучно-просветительской литературы; церемония награждения победителей и призеров смотр-конкурса фестиваля и гала-концерт. Фестиваль стал уникальной площадкой для демонстрации авторских работ, установления деловых контактов и обмена профессиональным опытом.

В поздравлении Президента Республики Узбекистан Ш. Мирзиёева было сказано: «Сегодня эта сфера не только служит связующим звеном между прошлым и будущим, но и становится одной из важных отраслей экономики. Так, в стране создаются большие возможности для ремесленников — искусных мастеров, дизайнеров и молодых талантов, осуществляется масштабная работа по продвижению их продукции на мировом рынке и представлению как национального бренда. Следует отметить, что в городах и районах, где народно-прикладное искусство особенно развито, организовано 11 центров ремесленничества с ростом годового объема производства продукции до более 1 триллиона 500 миллиардов сумов, а также расширяющимся экспортом в разные государства мира. Благодаря последовательным мерам по возрождению многих видов прикладного искусства их количество достигло 43, за последние три года в члены ассоциации “Хунарманд” были приняты 31 500 мастеров разных направлений. На основе традиции “наставник –ученик” работу получили 118 тысяч молодых людей, в том числе малообеспеченных, временно безработных граждан и лиц с инвалидностью, что наглядно демонстрирует, какое важное значение имеет развитие сферы в решении социальных вопросов. В стране особое внимание уделяется также стимулированию нелегкого труда ремесленников, сохраняющих преданность своему делу, многие представители сферы удостаиваются высоких званий, орденов и медалей.

Как известно, решением Всемирного совета ремесленников наши древние города Бухара, Коканд и Маргилан были включены во Всемирный список городов ремесленников. В нынешнем году к ним присоединятся города Риштан и Шахрихан» [5].

Опыт Узбекистана должен стать образцовым для России и ее регионов. Какие стратегические задачи необходимо поставить и решить: возобновить План мероприятий по развитию НХП и ремесел, добиться его выполнения; выделить средства для создания и финансирования центров «брендовых» ремесел, освободить мастеров от налогов (льготы работают плохо, их выделение тормозится на уровне местных администраций); создать и поддерживать туристический кластер, включить места традиционного бытования НХП и ремесел в российские и международные маршруты, организовать продажу изделий с локальным и национальным стилем, развивать на льготных условиях креативные индустрии по их производству, усовершенствовать ассоциацию НХП и ремесел, открыть вступление туда без вступительных и ежегодных взносов не только для предприятий, но и для центров ремесел, отдельных ремесленников; организовать фестивали народного ДПИ в прославленных местах и регионах бытования ремесел, включить их во Всероссийский и Всемирный список городов ремесленников.

Список литературы:

1. Ковычева Е.И. Народные художественные промыслы и национальные ремесла: проблема определения и стратегии сотрудничества с турбизнесом // Сборник материалов Международного саммита по культуре и образованию, посвященного 50-летию Казанского государственного института культуры / Науч. ред. Р.Ш. Ахмадиева, З.М. Явгильдина. - Казань: Культура, 2019. - С. 529-535.
2. Ковычева Е.И. Роль научного сопровождения в возрождении и развитии традиционных художественных ремесел в Удмуртской Республике // Опыт сохранения и развития традиционной культуры в современном мире. Народные художественные промыслы: Материалы II Международной научной конференции / Сост. Р.Р. Султанова, Н.В. Герасимова; под. ред. Р.Р. Султановой. - Казань, 2023. - С. 68-77.
3. Ковычева Е.И. Произведения народного декоративно-прикладного искусства как сувениры, места традиционного бытования народных ремесел как объект туризма // Образ, знак и символ сувенира: Материалы VII Всероссийской национальной научно-практической конференции / Науч. ред. А.М. Фатеева. - СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2021. - 154 с.: ил. - С. 25-34.
4. Кошаев В.Б. Рецензия на энциклопедию «Удмуртская Республика: декоративно-прикладное искусство и художественные ремесла» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова. - 2023. - Т. 2. - № 3. - С. 329-338.
5. Приветствие Президента Республики Узбекистан Ш. Мирзиёева участникам третьего Международного фестиваля народно-прикладного искусства и Международного форума гончарного дела. 19.09.2025 / [Электронный ресурс] - https://prezident.uz/ru/lists/wiev/8503 [Дата обращения 15.11.2025]
6. Удмуртская Республика: Декоративно-прикладное искусство и художественные ремесла. = Удмурт элькун: Чеберлыко киужьёс но калык онерьёс: энциклопедия / УдмФИЦ УрО РАН. - Ижевск, 2022. - 656 с.

Ш.С. МАХАММАТОВА
Магистрант Ташкентского государственного технического университета имени И. Каримова, Республика Узбекистан

Sh.S. MAKHAMMATOVA
Master's student of the I. Karimov Tashkent State Technical University, Republic of Uzbekistan

С.А. АБКЕРИМОВ
Доцент кафедры «Промышленный дизайн», Ташкентский государственный технический университет имени И. Каримова, Республика Узбекистан

S.A. ABKERIMOV
Associate Professor of the Department of Industrial Design, I. Karimov Tashkent State Technical University. Republic of Uzbekistan

ЛОГОТИП-ДИЗАЙН УЗБЕКИСТАНА: ОТ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ К СОВРЕМЕННОМУ БРЕНДУ (1991-2010)

LOGO DESIGN OF UZBEKISTAN: FROM NATIONAL TRADITIONS TO A MODERN BRAND (1991-2010)

В статье рассматривается процесс становления и развития логотип-дизайна в Узбекистане в период с 1991 по 2010 год. Этот этап охватывает два важных периода: первые годы независимости (1991-2000 гг.), когда формировались государственные символы и зарождались основы национального графического стиля, и последующее десятилетие (2000-2010 гг.), характеризующееся активным развитием рыночной экономики, появлением частных брендов и профессионализацией дизайнерской отрасли. В работе анализируются ключевые социально-экономические и культурные факторы, повлиявшие на формирование логотип-дизайна, роль образовательных учреждений и дизайнерских агентств, а также внедрение цифровых технологий. Особое внимание уделено сочетанию национальных традиций и современных принципов визуальной коммуникации, что способствовало формированию уникального стиля узбекского логотип-дизайна.

The article examines the process of formation and development of logo design in Uzbekistan during the period from 1991 to 2010. This stage covers two key phases: the early years of independence (1991-2000), when state symbols were created and the foundations of a national graphic style were established, and the following decade (2000-2010), characterized by the active development of a market economy, the emergence of private brands, and the professionalization of the design industry. The study analyzes the main socio-economic and cultural factors that influenced the evolution of logo design, as well as the role of educational institutions, design agencies, and the impact of digital technologies on visual culture. Particular attention is paid to the combination of national artistic traditions and modern principles of visual communication, which contributed to the formation of a distinctive Uzbek logo design style.

Ключевые слова: Узбекистан, графический дизайн, логотип-дизайн, визуальная идентичность, национальные символы, брендинг, фирменный стиль, реклама, цифровые технологии, художественное образование, визуальная коммуникация, независимость, национальные традиции.

Keywords: Uzbekistan, graphic design, logo design, visual identity, national symbols, branding, corporate style, advertising, digital technologies, art education, visual communication, independence, national traditions.

Период 1991—2000 гг.: Зарождение логотип-дизайна в Узбекистане

Период 1991—2000 годов в истории Узбекистана стал временем глубоких политических, экономических и культурных преобразований. С обретением независимости 31 августа 1991 года перед молодой республикой встала необходимость сформировать собственную визуальную идентичность — систему символов, отражающую суверенитет, историю и духовные ценности страны. Именно в это десятилетие началось становление национального графического и, в частности, логотип-дизайна как самостоятельного направления.

Одним из первых шагов новой государственной политики стало создание национальных символов — флага, герба и гимна.

Государственный флаг Узбекистана был утверждён 18 ноября 1991 года. Его цветовая гамма (синий, белый, зелёный и красная линия) символизировала историческую преемственность, мир и возрождение.

Государственный герб, утверждённый 2 июля 1992 года, стал образцом символического графического решения, объединившего элементы природы, культуры и традиций: солнце, хлопок, пшеницу, реку Амударью, а также мифическую птицу Хумо — символ свободы и счастья.

В 1994 году были выпущены первые национальные банкноты и монеты, дизайн которых разрабатывался узбекскими художниками и гравёрами. Эти визуальные решения заложили основы национального стиля в графике.

Создание этих символов можно считать отправной точкой в развитии узбекского логотип-дизайна, поскольку они стали первыми примерами осмысленного национального визуального языка, основанного на символике, композиции и колористике.

Появление первых корпоративных логотипов

Во второй половине 1990-х годов, на фоне перехода к рыночной экономике в стране начали появляться первые частные предприятия, коммерческие банки, производственные и торговые организации. Каждому из них требовалось собственное визуальное оформление — логотип, фирменный стиль, рекламные материалы.

Появились первые национальные бренды, такие как:

«O‘zDEUavto» (позднее — UzDaewoo, ныне UzAuto Motors), созданное в 1996 году в сотрудничестве с южнокорейской компанией Daewoo. Для предприятия был разработан лаконичный логотип, сочетающий латиницу и национальные мотивы.

«O‘zbekiston havo yo‘llari» (Uzbekistan Airways) — авиакомпания, основанная в 1992 году. Её логотип с изображением круга и национальных цветов отражал идею движения, неба и независимости.



Рис. 1. Логотипы бренда UzDaewoo, Uzbekistan Airways, NBU

Национальный банк внешнеэкономической деятельности Республики Узбекистан (NBU), учреждённый в 1991 году, также получил свой фирменный знак, символизирующий надёжность и открытость к международному сотрудничеству.

Параллельно с этим активизировались дизайнерские подразделения при государственных издательствах, типографиях и рекламных агентствах. В Ташкенте появились первые частные дизайн-студии, специализировавшиеся на логотипах, упаковке и печатной рекламе.

Роль художественного образования и профессиональной среды

В этот период важную роль сыграли учебные заведения, где начали готовить первых профессиональных дизайнеров-графиков. В частности:

Национальный институт искусств и дизайна имени Камолиддина Бехзода (ранее Ташкентский театрально-художественный институт) создал кафедру графического дизайна, где преподавались основы композиции, типографии и фирменного стиля.

При Ташкентском архитектурно-строительном институте появились курсы по визуальным коммуникациям и компьютерной графике.

Художники-графики старшего поколения, такие как Бахтияр Икрамов, Акмал Нур, Рустам Ходжаев, начали активно работать в новом направлении, сочетая традиции узбекского орнамента с современными принципами дизайна.

Технические и творческие особенности периода

В 1990-е годы логотипы создавались в основном вручную — тушью, гуашью и пером, а цифровые технологии лишь начинали внедряться. Компьютерные программы вроде CorelDRAW 3.0 и Adobe Illustrator 5.0 появились в дизайнерской практике ближе к концу десятилетия, что значительно расширило возможности для создания логотипов и фирменных стилей.

Тем не менее, главным источником вдохновения оставались национальные орнаменты, геометрические формы и шрифт. Использование арабской каллиграфии, стилизованных узбекских мотивов и симметричных композиций делало логотипы узнаваемыми и аутентичными.

Итоги десятилетия

Таким образом, 1991–2000 годы можно назвать периодом зарождения узбекского логотип-дизайна. Именно в это время:

- были заложены основы национальной визуальной символики;
- появились первые корпоративные и государственные логотипы;
- сформировалась профессиональная дизайнерская среда и образовательная база;
- начало формироваться осознание логотипа как инструмента идентичности и коммуникации.

Этот этап стал фундаментом для последующего бурного развития брендинга и графического дизайна в 2000-х и 2010-х годах.

Период 2000–2010 гг.: Развитие логотип-дизайна в Узбекистане

Период с 2000 по 2010 год стал временем активного становления и профессионализации логотип-дизайна в Узбекистане. После завершения первоначального этапа формирования национальной символики в 1990-х годах, в стране начался новый этап — переход к рыночной экономике, рост частного бизнеса и появление конкурентной среды. Все это способствовало формированию потребности в качественном фирменном стиле и визуальной идентичности компаний, учреждений и брендов.

В начале 2000-х годов Узбекистан вступил в фазу экономического роста и модернизации. В Ташкенте, Самарканде, Бухаре и других крупных городах активно развивались сферы торговли, банковского дела, телекоммуникаций, промышленности и образования. Появлялись новые частные предприятия, коммерческие банки, мобильные операторы и медиакомпании. Для них логотип стал не просто знаком, а инструментом маркетинга, имиджа и доверия. Именно в это время в обществе сформировалось осознание логотипа как важнейшего элемента бренда и визуальной коммуникации.

Появление новых брендов и фирменных стилей в 2000-е годы на узбекском рынке начали работать крупные национальные и международные компании, для которых создавались профессиональные логотипы и системы айдентики.



Рис. 2. Логотипы бренда Beeline, Unitel, Artel

Примеры:

- Beeline Uzbekistan (2006) и Ucell (2007) — два ведущих мобильных оператора страны. Их логотипы, выполненные по современным международным стандартам, стали символом цифровой эпохи в коммуникациях.
- Artel — один из крупнейших производителей бытовой техники в Центральной Азии. Основанная в 2011 году компания начала формировать свой визуальный стиль ещё в конце 2000-х годов, ориентируясь на минимализм и технологичность.
- Asaka Bank, Kapitalbank, Hamkorbank — банки, которые в этот период активно внедряли визуальные стандарты корпоративного стиля. Их логотипы отличались сочетанием национальных мотивов и строгой геометрии, отражающих надёжность и современность.
- «O‘zbektelekom» провёл ребрендинг в начале 2000-х годов, обновив логотип и фирменный стиль, чтобы подчеркнуть технологическое развитие и связь с мировыми коммуникационными тенденциями.

В этот период в Ташкенте и других городах стали активно развиваться рекламные агентства и дизайн-студии, предоставлявшие услуги по созданию логотипов, брендбуков и маркетинговых материалов. Появились первые специализированные компании, такие как Grafik Studio, Brandart, PromoPlus, Mediapark Design и другие.

- Эти агентства начали внедрять международные стандарты в области бренд-дизайна, изучая опыт России, Европы и Южной Кореи. Параллельно стали проходить первые дизайнерские конкурсы и выставки, где молодые специалисты представляли собственные работы, в том числе логотипы для национальных проектов и фестивалей.



Рис. 3. Логотипы бренда Asaka Bank, Kapitalbank, Hamkorbank, Uztelecom

2000-е годы стали временем бурного развития цифровых технологий. В практику дизайнеров прочно вошли профессиональные программы — Adobe Illustrator, Photoshop, CorelDRAW, а позже — InDesign. Появление новых шрифтов, цветовых стандартов (Pantone) и цифровой печати значительно расширило возможности в создании фирменного стиля.

Благодаря этому логотипы стали более продуманными с точки зрения пропорций, типографики и адаптивности. Если в 1990-х годах логотипы имели в основном декоративный и символический характер, то теперь они стали более функциональными, отвечающими требованиям маркетинга и визуальной универсальности.

В этот период укрепились позиции дизайнерского образования.

- Национальный институт искусств

и дизайна имени Камолиддина Бехзода начал подготовку специалистов в области графического и промышленного дизайна, где особое внимание уделялось фирменному стилю и логотип-дизайну.

- В республике начали появляться курсы компьютерной графики и веб-дизайна, где обучали работе с векторной графикой и цифровыми макетами.
- Молодые дизайнеры стали объединяться в профессиональные сообщества, создавать онлайн-портфолио и участвовать в международных форумах.

Особенностью узбекского логотип-дизайна 2000-х годов стало стремление соединить национальные элементы с современными дизайнерскими решениями.

В логотипах всё чаще использовались:

- узбекские орнаменты в геометризированной форме;
- мотивы солнца, хлопка, воды, архетипических символов Востока;
- шрифты на латинице с элементами каллиграфии.

Таким образом, логотип-дизайн стал своеобразным мостом между культурной традицией и новой эстетикой глобализации.

Период 2000–2010-х годов можно охарактеризовать как время профессионального становления логотип-дизайна в Узбекистане.

За это десятилетие:

- логотип стал важной частью корпоративной культуры и маркетинга;
- были сформированы первые профессиональные дизайн-агентства и студии;
- появилось поколение дизайнеров, владеющих современными цифровыми инструментами;
- сформировался национальный визуальный язык, сочетающий восточные традиции и западные тенденции.

Этот этап стал прочной основой для дальнейшего развития цифрового дизайна и брендинга в 2010–2020 годах, когда Узбекистан начал активно выходить на международную арену с собственными брендами и визуальными стандартами.

Список литературы:

1. Национальный институт искусств и дизайна имени Камолиддина Бехзода. История развития дизайна в Узбекистане (1991-2010). - Ташкент: НИИД, 2018.
2. Касимов С. Основы графического дизайна. - Ташкент: Издательство «Узбекистан», 2015.
3. Мавлонов Д. Брендинг и логотип-дизайн: теория и практика. - Ташкент, 2019.
4. Ходжаев Р. Современный графический дизайн Узбекистана: становление и перспективы. - Ташкент: Академия художеств Узбекистана, 2010.
5. Икрамов В. Традиции и новаторство в узбекском прикладном искусстве. - Ташкент: Камолот, 2008.
6. Дизайнерская ассоциация Узбекистана. Архив проектов логотипов и фирменных стилей (1995-2010). - Ташкент, 2012.
7. Расулов И. Этапы развития рекламы и графического дизайна в Узбекистане // Журнал «Искусство и время». - 2007. - № 2.
8. www.designuz.uz – Ассоциация дизайнеров Узбекистана.

М.А. АХРОРОВА
Кандидат философских наук (PhD), доцент кафедра узбекского языка и литературы, Институт языков и культуры народов Центральной Азии, Самаркандский государственный университет имени Шарофа Рашидова

M.A. AKHRAROVA
Candidate of Philosophical Sciences (PhD, Associate Professor of the Department of Uzbek Language and Literature, Institute of Languages and Culture of the Peoples of Central Asia, Samarkand State University named after Sharof Rashidov

ФИЛОСОФИЯ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ НАВОИ И ИХ РОЛЬ В ПРОДВИЖЕНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ ТУРИЗМЕ

PHILOSOPHY AND AESTHETIC VIEWS OF NAVOI AND THEIR ROLE IN PROMOTING NATIONAL IDENTITY IN MODERN TOURISM

В статье анализируется значение философии и эстетических воззрений Алишера Навои для понимания национальной идентичности в процессе развития современного туризма и её продвижения на международном уровне. Идеи национальной гордости, гуманизма, красоты и духовного совершенства в творчестве Навои интерпретируются в связи с концепцией современного культурного туризма.

This article analyzes the importance of Alisher Navoi's philosophy and aesthetic views in understanding national identity in the process of modern tourism and promoting it internationally. The ideas of national pride, humanity, beauty and spiritual perfection in Navoi's works are interpreted in connection with the concept of modern cultural tourism.

Ключевые слова: Навои, философия, эстетика, туризм, национальная идентичность, культура, духовность, наследие.

Keywords: Navoi, philosophy, aesthetics, tourism, national identity, culture, spirituality, heritage.

В современных условиях глобализации одним из основных направлений развития туризма становится сохранение национальной идентичности и её продвижение в мире. В этой смысле творчество Алишера Навои, великого представителя узбекской национальной культуры и литературного наследия, служит богатейшим духовным источником в современном туризме. Философия Навои воплощает в себе такие общечеловеческие идеи, как человек и природа, красота и добро, любовь к Родине и человечность.

1. Основные принципы философии и эстетических воззрений Навои.

В своих философских воззрениях Алишер Навои призывает человека к творчеству и совершенству. В произведении «Махбуб ул-кулуб» (1) он пишет:

«Совершенство человека заключается в познании самого себя, а тот, кто познает себя, познает Истину».

Эта идея также лежит в основе понимания национальной идентичности. Для Навои красота — это не только внешняя, но и внутренняя, духовная красота. В «Лисон ут-Тайр» он символически описывает стремление человеческого духа к Истине через путешествие птиц. Это путешествие можно трактовать как путь духовного очищения и самореализации (2), аналогичный современному понятию «духовного туризма».

2. Использование наследия Навои в современном туризме.

В современном туризме наследие Навои — это не только литература, но и значимый культурный бренд. Исторические объекты, связанные с жизнью

и деятельностью Навои (например, памятники в Герате, Мешхеде, Навои, Национальный парк имени Алишера Навои, музеи и библиотеки), позволяют сформировать туристический маршрут «Путь Навои», отражающий национальную идентичность.

Подобные проекты знакомят иностранных туристов с глубокими духовными корнями узбекской культуры. В частности, изображение древних городов, садов и дворцов в «Хамсе» Навои укрепляет эстетические основы узбекской архитектуры и культурного наследия в сфере туризма.

Например, природные ландшафты, описанные в поэме «Фарход и Ширин» (3), выражают идею гармонии красоты и труда:

Har kechikim, tog‘ aro qushlar chalar,
Farhod olov, toshga ohang solar (4).

***

Каждый вечер птицы щебечут в горах,
Фархад настраивает огонь и камень на нужную волну.

гармонию человека и природы и могут быть интерпретированы как философская основа экологического и культурного туризма.

3. Роль идей Навои в процессе национальной идентичности.

Национальная гордость, нравственные ценности народа, идеи трудолюбия и справедливости занимают центральное место в творчестве Навои. Его эстетические взгляды являются богатым источником для формирования понятия «национальный бренд» в современном туризме.

Например, в поэме Навои «Сабаи Сайёр» описывается культурная самобытность разных народов и их стремление к прекрасному. Это способствует укреплению межкультурного диалога и продвижению национальной идентичности через туризм.

В «Сабаи Сайёр» («Семь путников») (5) Бахрам, царь семи климатов, встречает во время охоты художника Мони. Мони рассказывает царю о прекрасной женщине Дилором из Китая и дарит ему свою картину. Царь сразу же влюбляется в Дилором, платит китайскому правительству годовой налог, привозит девушку во дворец и женится на ней. Однажды пьяный Бахрам отправляется на охоту и берёт Дилором с собой. Бахрам стреляет в бегущего оленя одной стрелой и ломает ему обе ноги, ожидая похвалы от своей возлюбленной, но Дилором, вместо того чтобы похвалить его, называет его «плодом практики». Тогда Бахрам разгневался и приказал связать Дилором, а затем бросить в пустыню. На следующий день его опьянение проходит, и он отправляется на поиски возлюбленной, но не может найти её там, где оставил. Он бродит в глубокой печали. Чтобы угодить царю, он советуется со своими министрами и строит семь дворцов для царей семи климатов. Художник Мони украшает каждый из них своим цветом. Он украшает семь дворцов, подобно семи планетам, и приглашает туристов со всего света в каждый дворец. Каждый день недели царь Бахрам посещает один из дворцов и слушает рассказы туристов.

В **субботу** в чёрном дворце, соответствующем планете Зухайль (Сатурн), шах Бахрам слушает историю Фарруха и Ахия от индийского туриста. В ней Фаррух, сын царя Индии, влюбляется в прекрасную женщину и отправляется в путешествие. По дороге он подружился с Ахием. Ахий, узнав, что он влюбился в его жену, разводится с ней и отдаёт Фаррухе, но, вернувшись в свою страну, узнает, что девушка — жена Ахия. Тогда Фаррух становится с ней братом и сестрой, находит Ахию и снова женит их. Путник, рассказавший эту историю, говорит, что он из Индии.

В **воскресенье** в желтом дворце, цвет которого соответствует цвету планеты Солнце, покровителя этого дня, шах Бахрам слушает историю Зайда Заххаба от римского путешественника.

В **понедельник** в зеленом дворце шах Бахрам слушает историю Саада от египетского путешественника.

Во **вторник** в красном дворце, цвет которого соответствует цвету Мирриха, шах Бахрам слушает историю «Шаха Джуны и его друга Масуда» от путешественника из Шахрисабза. Шах Джуна был очень щедр. Однажды к нему во дворец пришел незнакомец и подарил шаху таинственное зеркало. Когда он говорил, в зеркале его лицо казалось белым, если он говорил правду, и черным, если он лгал. Шах спросил путешественника: «Есть ли в мире более щедрый человек, чем я?» Путник говорит: «Нет», и его лицо темнеет, затем он говорит, пристыженный: «Есть, его зовут Масуд». Шах находит его и подружился с Масудом.

В **среду** в синем дворце, который является цветом Уторуда (Меркурия), Бахрам слушает историю «Мехр и Сухайль» от другого путешественника, совершающего кругосветное путешествие.

В **четверг** в сандаловом дворце, который является цветом Муштари (Юпитера), покровителя этого дня, шах Бахрам слушает историю «Мукбиля и Мудбира». По его словам, Мукбил и Мудбир отправились в Ховар из места под названием Бохтар. Мукбил был набожным и правдивым человеком, в то время как Мудбир был лжецом. Двое спутников путешествовали по пустыне, испытывая сильную жажду. И вот они увидели под деревом источник с надписью: «Кто выпьет этой воды, тот забудет о жажде, не будет голодать, только не лжет, а если солжет, то лопнет и умрет». Двое путников напились и проделали долгий путь. Затем они вступили в одну страну. Их привели во дворец царя. Когда царь спросил их: «Кто вы?», Мукбиль ответил: «Я купец, а это мой раб Мудбир», и тут же лопнул и умер. Мудбир сказал правду, и царь выдал за него свою дочь.

В **пятницу** в белом дворце, построенном под цвет Зухры (винеры), шах Бахрам выслушал рассказ путника из Хорезма. По его словам, незнакомец рассказал, что в Хорезме есть прекрасная девушка, которая очень хорошо поет, и что эта наложница влюблена в царя Бахрама. Затем царь Бахрам узнал, что эта девушка — Дилором, и послал своих воинов в Хорезм, чтобы привести ее к себе во дворец.

В эпической поэме Алишера Навои «Сабаи Сайёр» шах Бахрам, слушающий рассказы семи цариц в семи куполах, дворцах, построенных в форме семи планет, символически символизирует расширение человеческой мысли, опыта и мировоззрения. Каждая история — это новый мир, новый пейзаж, новый опыт.

Сопоставить это произведение с современной жизнью, то можно представить шаха Бахрама современным путешественником, а семь принцесс — символами разных стран, культур и народов. Каждое путешествие обновляет человека, побуждает его видеть мир по-новому и обогащает его душу.

Туризм в том же смысле приглашает человека слушать истории, знакомиться с культурой и вдохновляться красотой истории и природы. Как описывал Навои, когда Бахрам входит в каждый купол, он не только слышит историю, но и ощущает тот же колорит, ту же атмосферу, тот же дух. Современный турист также ощущает эти «краски» в каждой стране, куда он отправляется, то есть великолепие национальной культуры, традиций, языка и природы.

Итак, путешествия в «Сабаи Сайёр» — это духовные путешествия, ведущие человека к совершенству. А туризм — практическое воплощение этих духовных путешествий, мост между культурами. Навои сказал об этом в своём эпосе много веков назад: каждое путешествие — мудрость, каждая цель — опыт, каждая встреча — шаг к познанию мира.

G‘urbatda g‘arib shodmon bo‘lmas emish,
El anga shafiqu mehribon bo‘lmas emish.
Oltin qafas ichra gar qizil gul bitsa,
Bulbulg‘a tikandek oshiyon bo‘lmas emish (6).

***

Чужестранец не может быть счастлив на чужбине,
Люди не будут к вам добры или сострадательны.
Если в золотой клетке расцветает красный цветок,
Нет родины лучшей, чем шип, для соловья.

Навои подчеркивает связь человека с родиной, национальными корнями. Он говорит о том, что чужбина, какой бы прекрасной, богатой и благополучной она ни была, не может быть местом истинного счастья для человека. Цветок соловья символизирует его прекрасное странствие в родном саду, а не в золотой клетке.

С современной точки зрения эта идея соответствует философии туризма. Туризм — это возможность увидеть мир, познать и приобрести опыт, но не забыть родину, а глубже её понять. Путешествия обогащают человека, но чувство родины остаётся святым в сердце.

Итак, рубаи Навои призывает нас воспринимать туризм как духовный опыт, чтобы с каждой поездкой еще больше укреплять наше чувство родины.

Гуманистическая философия Навои может также служить идейной основой для современных направлений «духовного туризма», в частности, таких концепций, как «Путь суфизма» или «Наследие мудрецов Востока».

Философия и эстетические взгляды Алишера Навои служат прочной духовной и культурной основой для формирования национальной идентичности в современном туризме. Идеи красоты, труда, гуманизма и патриотизма, воплощённые в его произведениях, играют важную роль в демонстрации миру духовного облика узбекского народа. Поэтому интеграция наследия Навои в сферу туризма является эффективным способом укрепления национальной идентичности и развития культурной дипломатии.

Примечания:

1. Alisher Navoiy Mahbub ul-qulub. Toshkent, Yangi Asr Avlodi nashriyoti, 2018. 320 b.

2. Alisher Navoiy Lison ut-tayr. Toshkent, «Yoshlar matbuoti», 2023. 511 b.

3. Alisher Navoiy. Farhod va Shirin. Tsohkent, G‘afur G‘ulom nomidagi nashriyot matbaa ijodiy uyi, 2020. 528 b.

4. Там же.

5. Alisher Navoiy Sab’ai sayyor. Yangi Asr Avlodi, 2021. 681 b.

6. Alisher Navoiy Vafo qilsang. Toshkent, G‘afur G‘ulom nomidagi nashriyot-matbaa ijodiy uyi, 2004. 268b.

Список литературы:

1. Alisher Navoiy Mahbub ul-qulub. Toshkent, Yangi Asr Avlodi nashriyoti, 2018. 320 b.

2. Alisher Navoiy Lison ut-tayr. Toshkent, “Yoshlar matbuoti”, 2023. 511 b.

3. Alisher Navoiy Sab’ai sayyor. Tsohkent, Yangi Asr Avlodi, 2021. 681 b.

4. Alisher Navoiy Vafo qilsang. Toshkent, G‘afur G‘ulom nomidagi nashriyot-matbaa ijodiy uyi. 2004. 268 b.

5. Dilnavoz Yusupova Adabiyot. Universal qo‘llanma. Tosheknt, “Akademnashr”, 2028. 638 b.

6. Бертельс Е.Э. Навои и Джами. Избранные труды. Т. 4. - М.: Наука, 1965. - 498 с.

7. Boram Shin. “Inventing a National Writer: The Soviet Celebration of the 1948 Alisher Navoi Jubilee and the Writing of Uzbek History.” International Journal of Asian Studies, Vol. 14, No. 2 (July 2017), pp. 117-142.

8. Elena Paskaleva. “Remembering the Alisher Navoi Jubilee and the Archaeological Excavations in Samarqand in the Summer of 1941.” In Memory and Commemoration across Central Asia, Brill, pp. 287-329.

Н.Ж. МУЛЛАЖОНОВА
Доцент, заведующая кафедрой искусствоведения Самаркандский государственный университет имени Шарофа Рашидова

N.J. MULLAZHONOVA
Associate Professor, Head of the Department of Art History, Sharof Rashidov Samarkand State University

ПРОДВИЖЕНИЕ ДУХОВНОГО НАСЛЕДИЯ САМАРКАНДА ДЛЯ РАЗВИТИЯ ВНУТРЕННЕГО ТУРИЗМА

PROMOTION OF THE SPIRITUAL HERITAGE OF SAMARKAND FOR THE DEVELOPMENT OF DOMESTIC TOURISM

Статья посвящена духовному наследию Самарканда и его использованию для развития внутреннего туризма. Рассматриваются архитектурные памятники, медресе, святыни, суфийские традиции и ремёсла, а также возможности формирования тематических маршрутов и продвижения через цифровые инструменты. Отмечается роль туризма в укреплении культурной идентичности, повышении образовательного уровня населения и поддержке локальной экономики.

The article is devoted to the spiritual heritage of Samarkand and its use in the development of domestic tourism. It examines architectural monuments, madrasahs, shrines, Sufi traditions, and crafts, as well as the possibilities of creating thematic routes and promoting them through digital tools. The role of tourism in strengthening cultural identity, enhancing the educational level of the population, and supporting the local economy is emphasized.

Ключевые слова: Самарканд, духовное наследие, внутренний туризм, культурные маршруты, суфизм, медресе, архитектурные памятники, нематериальное наследие.

Keywords: Samarkand, spiritual heritage, domestic tourism, cultural routes, Sufism, madrasahs, architectural monuments, intangible heritage.

Самарканд – один из древнейших городов Центральной Азии, известный как центр пересечения культур, религий и цивилизаций. На протяжении веков он служил важным узлом Великого шелкового пути, что способствовало формированию уникальной духовной среды, в которой переплетались исламские, персидские, тюркские и другие культурные традиции [1]. Его духовное наследие включает уникальные архитектурные памятники, святыни, медресе, традиции суфизма, народные ремёсла и образовательные практики исламского Востока, которые отражают высокую степень развития науки, искусства и религиозной мысли региона [2].

Архитектурные ансамбли, такие как Регистан (рис 1.), Биби-Ханум и Шахи-Зинда, не только являются выдающимися образцами средневекового зодчества, но и несут глубокую духовно-символическую нагрузку, выраженную в орнаментах, эпиграфике и пространственной композиции. Суфийские традиции, связанные с именами выдающихся мыслителей и духовных наставников, сформировали особую духовную атмосферу города, привлекающую паломников и исследователей. Народные ремёсла – каллиграфия, миниатюра, гончарство, ганч и деревянная резьба — продолжают оставаться частью живого нематериального наследия Самарканда и служат важным элементом культурной идентичности региона.

В современных условиях туризм становится важной отраслью социально-



Рис 1. Регистан

экономического развития, а духовно-культурный потенциал Самарканда рассматривается как стратегический ресурс. Эффективное продвижение духовного наследия способствует не только увеличению внутреннего туристического потока, но и формированию у населения устойчивого интереса к национальной истории, развитию культурного самоосознания и укреплению духовной идентичности Узбекистана [3]. Благодаря сочетанию исторической значимости, культурного богатства и современных возможностей коммуникации Самарканд приобретает особое значение в реализации туристической политики страны.

Духовное наследие города включает в себя широкий спектр материальных и нематериальных ценностей, формировавшихся на протяжении столетий и отражающих многослойную культурную историю Самарканда. Прежде всего, это выдающиеся архитектурные ансамбли, такие как Регистан, Шахи-Зинда и Биби-Ханум, представляющие собой уникальные образцы средневекового зодчества и демонстрирующие высокое мастерство архитекторов эпохи Тимуридов [1]. Эти сооружения отличаются богатой символикой, сложной декоративной структурой и духовным содержанием, которое передавалось через эпиграфику, орнаменты и пространственные композиции.

К духовному наследию относятся также святыни и места почитания, включая мавзолей Ходжи Данияра, мечеть Хазрати Хизр и другие сакральные объекты, играющие важную роль в религиозной жизни населения и являющиеся значимыми центрами паломничества [4]. Эти места привлекают не только верующих, но и исследователей, интересующихся духовными традициями региона.

Отдельную категорию составляют медресе, которые на протяжении многих веков были центрами исламской науки, образования и культурного развития [5]. В них преподавались богословие, философия, логика, астрономия, математика и другие дисциплины, что превращало Самарканд в один из ведущих научно-образовательных центров Востока.

Важной частью духовного наследия являются суфийские традиции, связанные с именами выдающихся мыслителей и духовных наставников, таких как Ходжа Ахрар Вали. Суфизм оказал значительное влияние на формирование духовной культуры региона, развитие литературы, искусства и системы ценностей местного населения [6].

Нематериальное наследие города включает культурные практики, такие как каллиграфия, восточная миниатюра, гончарное и деревянное ремесло, а также духовная музыка Макам — одна из наиболее значимых музыкальных традиций Центральной Азии [7]. Эти виды искусства представляют собой живую связь между прошлым и настоящим, продолжая активно развиваться и сегодня.

Наличие столь разнообразных духовных и культурных ресурсов создаёт прочную основу для развития паломнического, культурно-просветительского, образовательного и событийного туризма, что позволяет значительно расширить туристический потенциал Самарканда и укрепить его роль в культурной политике Узбекистана [3].

Развитие внутреннего туризма позволяет решать широкий круг социально-экономических и культурных задач, выступая важным инструментом укрепления национальной идентичности и повышения качества жизни населения. Прежде всего, внутренний туризм способствует укреплению культурно-исторической преемственности, поскольку знакомит жителей страны с духовными и материальными ценностями

своего региона, формирует уважение к наследию предков и способствует сохранению локальных традиций [8]. Знание собственного культурного пространства усиливает чувство принадлежности к национальной истории и поддерживает устойчивое развитие культурной среды.

Немаловажную роль внутренний туризм играет и в повышении уровня духовного и культурного просвещения населения. Посещение музеев, святынь, архитектурных памятников, участие в культурно-образовательных программах расширяет кругозор, способствует углублению понимания духовных традиций и ценностей, характерных для Самарканда и всей страны.

С экономической точки зрения внутренний туризм выступает стимулом развития малого бизнеса и сферы услуг, включая гостиничный сектор, общественное питание, транспорт, ремесленные мастерские и сувенирную продукцию [9]. Рост туристических потоков обеспечивает дополнительный спрос на местные товары и услуги, тем самым поддерживая предпринимательство и повышая занятость населения.

Кроме того, внутренний туризм способствует развитию региональной инфраструктуры, включая улучшение транспортных маршрутов, создание современных туристических объектов, реконструкцию исторических мест и внедрение цифровых сервисов. Развитая инфраструктура повышает доступность культурных объектов и делает путешествия более удобными и привлекательными.

Одним из значимых эффектов является создание новых рабочих мест, особенно в ремесленных, экскурсионных и обслуживающих секторах. Это особенно важно для регионов с богатым культурным наследием, таких как Самарканд, где большое число жителей традиционно занято в туризме и ремёслах.

Для Самарканда развитие внутреннего туризма имеет особую актуальность, поскольку город обладает потенциалом круглогодичного посещения, благодаря мягкому климату, высокой концентрации исторических объектов, разнообразию культурных мероприятий и развитой инфраструктуре [10]. Такой потенциал позволяет равномерно распределять туристические потоки в течение года и поддерживать стабильное развитие местной экономики.

Информационно-маркетинговые стратегии продвижения туристических маршрутов Самарканда. Для эффективного привлечения туристов и повышения интереса к культурно-историческому наследию города рекомендуется использовать современные цифровые инструменты и технологии:

Создание единого бренда «Духовный Самарканд» [11] — формирование узнаваемого имиджа города, объединяющего духовное и культурное наследие.

Продвижение через социальные сети и видеоплатформы — активное использование Instagram, TikTok, YouTube и других каналов для привлечения различных аудиторий.

Запуск виртуальных 3D-туров по святыням и медресе [12] — возможность онлайн-ознакомления с памятниками для туристов, не способных посетить город лично.

Популяризация исторических и духовных сюжетов в формате короткого видеоконтента. Создание интерактивных и увлекательных материалов, способных заинтересовать молодежную аудиторию.

Формирование туристических маршрутов для внутренних туристов в Самарканде. Для привлечения и ориентации внутренних туристов предлагается разработка тематических маршрутов, отражающих культурное, духовное и историческое наследие города:

«Путь суфиев Самарканда» [6]. Маршрут включает посещение исторических мест, связанных с суфийскими традициями, духовными наставниками и монастырскими комплексами города.

«Город медресе и ученых». Экскурсия по историческим медресе и образовательным центрам Самарканда, знакомство с биографиями выдающихся ученых и философов региона.

«Святыни и духовные центры Самарканда». Посещение религиозных святынь, храмов, мавзолеев и других духовных объектов, значимых для местного населения и туристов.

«Наследие Тимуридов: духовная и культурная история» [2]. Маршрут знакомит с архитектурными и культурными памятниками эпохи Тимуридов, подчеркивает их вклад в развитие науки, искусства и духовной жизни Самарканда.

Такие маршруты способствуют углублённому восприятию духовного и культурного богатства региона.

Развитие событийного и образовательного туризма. Событийный и образовательный туризм занимает особое место в продвижении духовного наследия Самарканда, поскольку именно через культурные события, обучающие программы и интерактивные формы взаимодействия туристы получают наиболее глубокое и эмоциональное восприятие историко-духовных ценностей региона. Такие мероприятия способствуют не только притоку посетителей, но и активизации культурной жизни города, вовлечению молодежи и укреплению локальных традиций.

Одним из ключевых направлений является организация фестивалей духовной музыки Макам [7]. Музыкальные традиции Макама имеют древние корни и отражают богатую духовную историю региона. Проведение фестивалей, концертов и обучающих программ по Макаму позволяет познакомить туристов с уникальным музыкальным наследием, способствует сохранению традиций и поддерживает интерес к нематериальной культуре Самарканда.

Особое значение имеют дни суфийской культуры, включающие лекции, выставки, концерты чтения зикра, встречи с исследователями и духовными наставниками. Такие мероприятия способствуют популяризации суфийской философии, раскрывают её роль в формировании духовного облика города и привлекают как паломников, так и представителей научного сообщества.

Не менее важную роль играют мастер-классы по каллиграфии, миниатюре, ганчевой резьбе и другим видам традиционных ремёсел. Они предоставляют туристам возможность не только наблюдать, но и непосредственно участвовать в творческом процессе, что усиливает эмоциональное восприятие культурных ценностей и способствует популяризации нематериального наследия региона. Для местных мастеров такие мероприятия создают дополнительную экономическую поддержку и позволяют передавать навыки молодому поколению.

Значительный потенциал имеет развитие экскурсионных образовательных программ для школ и университетов [10]. Организация тематических экскурсий, учебных практик, культурно-образовательных проектов и исследовательских поездок способствует формированию у учащейся молодежи уважения к духовному наследию, расширяет их знания об истории, архитектуре и культурных традициях Узбекистана.

Проведение таких мероприятий усиливает вовлечённость местных жителей, способствует укреплению культурного диалога между поколениями и формирует устойчивый интерес к духовному наследию Самарканда как у туристов, так и у жителей региона [8].

Инфраструктурные и сервисные улучшения. Продвижение духовного наследия невозможно без создания комфортной, современной и доступной среды для туристов. Инфраструктурные и сервисные преобразования являются важнейшим условием успешного развития внутреннего туризма, поскольку они формируют первое впечатление путешественников, определяют уровень их удовлетворённости и влияют на желание повторного посещения региона.

Одним из ключевых направлений является создание информационных центров при исторически значимых объектах и туристических зонах [9]. Такие центры должны предоставлять посетителям подробные сведения о духовных и культурных памятниках Самарканда, предлагать карты, буклеты, аудиогиды, а также консультировать по вопросам посещения святынь, музейных комплексов и ремесленных мастерских. Наличие доступной и структурированной информации способствует более глубокому восприятию духовного наследия и увеличивает продолжительность пребывания туристов в городе.

Еще одним важным шагом является внедрение специализированного мобильного приложения, включающего интерактивные карты, навигацию, аудиогиды, расписание экскурсий, информацию о мероприятиях и фестивалях, а также рекомендации по маршрутам. Цифровые инструменты позволяют сделать процесс путешествия удобным и персонализированным, обеспечивая высокий уровень сервиса и облегчая планирование поездок для разных категорий туристов, включая семьи, студентов и паломников.

Необходимым направлением остается совершенствование транспортной доступности внутри города, включая улучшение дорожной инфраструктуры, увеличение количества туристических автобусов, создание удобных парковочных зон и оптимизацию маршрутов общественного транспорта. Комфортные условия передвижения позволяют туристам охватить больше объектов за короткое время и способствуют развитию самостоятельных путешествий.

Кроме того, значимым элементом туристической сферы является подготовка квалифицированных гидов, владеющих глубокими знаниями духовно-исторической тематики и способных профессионально интерпретировать культурное наследие [5]. Высокий уровень подготовки экскурсоводов обеспечивает достоверность информации, правильное донесение духовного содержания памятников и позволяет туристам более полно погружаться в историко-культурный контекст. Большую роль играет также развитие языковой подготовки гидов, включая владение узбекским, русским, английским и другими языками.

Комплексное улучшение инфраструктуры и сервисов существенно повышает привлекательность Самарканда для внутренних туристов, делая город комфортным, доступным и ориентированным на разные потребности посетителей.

Продвижение духовного наследия требует координации усилий государственных структур, религиозных организаций, туркомпаний, образовательных учреждений и местного населения [11]. Только при взаимодействии различных институтов возможно создание устойчивой системы управления культурным наследием, включающей научное изучение

памятников, обеспечение их сохранности, разработку туристических продуктов и организацию культурно-просветительских мероприятий. Важную роль играет формирование единой концепции продвижения, которая учитывает как историко-культурную ценность объектов, так и современные требования туристического рынка. Совместные проекты позволяют формировать качественные турпродукты, повышать уровень сервиса, расширять доступ к культурным ресурсам и обеспечивать культурную достоверность информации, что особенно важно в условиях возрастающего интереса к духовному туризму [12].

Духовное наследие Самарканда является уникальным ресурсом, который может стать мощной основой для развития внутреннего туризма. Его многослойная структура — архитектура, духовные практики, ремёсла, образовательные традиции и историческая память — создаёт благоприятные условия для формирования разных типов туристических продуктов: паломнических, культурно-образовательных, событийных и исследовательских. Комплексное продвижение — через современные маркетинговые технологии, создание тематических маршрутов, развитие фестивальной деятельности, организацию мастер-классов и модернизацию инфраструктуры — позволит не только увеличить туристический поток, но и укрепить культурную идентичность общества [3].

Кроме того, развитие духовного туризма способствует повышению уровня культурной грамотности населения, созданию новых рабочих мест в сфере услуг и ремесленных производств, поддержке локальных сообществ и привлечению молодёжи к изучению национального наследия. Реализация этих мер способствует сохранению ценных исторических объектов, развитию экономики региона и формированию устойчивого интереса к духовной истории Узбекистана. Таким образом, продвижение духовного наследия Самарканда представляется приоритетным направлением государственной культурной политики, способствующим гармоничному сочетанию образования, туризма и сохранения культурной идентичности нации.

Список литературы

1. Бартольд В. В. История культурной жизни Туркестана – М.: Наука, 2002.

2. Акрамов Ш. Архитектурное наследие Тимуридов в Центральной Азии. – Ташкент: Фан, 2018.

3. Uzbekistan Tourism Committee. Tourism Development Strategy 2022-2026. – Ташкент, 2021.

4. Жабборов А. Святые места Самарканда. – Самарканд: Регистан, 2017.

5. Хакимов Р. Медресе Средней Азии как центры исламской науки. – Ташкент: Фан, 2015.

6. Devin DeWeese. Sufism in Central Asia: History and Traditions. – London: Routledge, 2014.

7. Содиков Б. Музыкальная культура Макам. - Ташкент: Маданият, 2016.

8. Халилов Ф. Внутренний туризм Узбекистана: тенденции и перспективы. – Ташкент: Туризм-фан, 2020.

9. Махмудов Х. Экономика туризма в Узбекистане. – Ташкент: Университет экономики, 2019.

10. Samarkand Region Tourism Department. Annual Tourism Report. – Самарканд, 2023.

11. Исмаилов А. Маркетинговые технологии в продвижении культурного наследия. – Ташкент: Университет журналистики, 2021.

12. UNESCO. Digital Heritage and Virtual Tourism in Central Asia. – Paris: UNESCO Publishing, 2020.

М.Р. ГРИШИНА
Младший научный сотрудник Государственного исторического музея (ГИМ)

M.R. GRISHINA
Junior Researcher of the State Historical Museum (GIM)

АКТУАЛИЗАЦИЯ СОЙОТСКИХ ТРАДИЦИЙ: РОЛЬ ПРОМЫСЛОВ В ФОРМИРОВАНИИ ЭТНИЧЕСКОГО ОБРАЗА

ACTUALIZATION OF SOYOT TRADITIONS: THE ROLE OF CRAFTS IN THE FORMATION OF AN ETHNIC IMAGE

Статья посвящена роли промыслов в формировании этнического образа сойотов. С 1990-х годов в Окинском районе Республики Бурятия начался процесс этнического возрождения, который включает в себя не только рост этнического самосознания и конструирование исторической памяти, но и обращение к традиционным промыслам в рамках низовых инициатив. На данный момент образ только формируется, но уже можно выделить характерные черты, которые позволяют говорить об изменении этнокультурного ландшафта региона.

The article is devoted to the role of handicrafts in the formation of the ethnic image of the Soyots. Since the 1990s, a process of ethnic revival has begun in the Okinsky district of the Republic of Buryatia, which includes not only the growth of ethnic identity and the construction of historical memory, but also an appeal to traditional crafts within the framework of grassroots initiatives. At the moment, the image is only being formed, but it is already possible to identify characteristic features that allow us to talk about a change in the ethnocultural landscape of the region.

Ключевые слова: сойоты, возрождение традиций, промыслы, этнический образ.

Keywords: soyots, revival of traditions, crafts, ethnic image.

Сойоты — коренной малочисленный народ Севера и Сибири, проживающий на территории Республики Бурятия. Традиционно они занимаются оленеводством. С лингвистической точки зрения, этот народ относится к группе саянских самодийцев, родственных тофаларам, тувинцам-тоджинцам и цаатанам монгольской части Саян. Долгое время они были подвержены процессам тюркизации, а затем и бурятизации. За этим энциклопедическим описанием порой стоит противоречивая история, особенно последние тридцать лет, когда контекст важен для изучения традиционных промыслов сойотов. С начала 90-х годов народы бывшего СССР захлестнули процессы роста этнического и национального самосознания, сойоты оказались не исключением.

Коренной малочисленный народ Севера и Сибири — КМНС, статус КМНС сойоты получили лишь в 2000 году при пересмотре этого списка [6]. Соответствующий статус дает важные льготы, например, квоту на охоту и возможность образования на родном языке. Последняя перепись XX века, в которой сойоты были зафиксированы как отдельный народ, прошла в 1926 году, впоследствии их записывали бурятами. Со временем трансформировалось традиционное хозяйство — в 1963 году оленеводство Окинского района было полностью ликвидировано как нерентабельная отрасль, а когда был создан Госпромхоз, все лучшие охотничьи угодья отошли к нему [15]. Так сойотам стало негде охотиться. Смена образа жизни



Рис. 1. Фольклорный ансамбль в костюмах, изготовленных вручную

привела к изменениям в языке, который является его частью, и бурятский язык вытеснил сойотский.

В 1926 году этнограф Б.Э. Петри зафиксировал чуть более пятисот сойотов [13]. При этом в 1930-х годах при обследовании Окинского района был сделан вывод, что «сойоты как этнографическая группа утратили себя» [2]. Однако в 1993 году считалось, что их осталось около 200 человек [11]. При проведении переписи 2002 года уже после признания сойтов коренным малочисленным народом, 2769 человек заявили о своей этничности [7]. Согласно Всероссийской переписи населения 2020–2021 годов, в России проживает 4368 сойотов [1].

Работа исследователя Б.Э. Петри среди сойотов входит в список важных событий для становления сойотского самосознания после распада СССР, которые благодаря работам этнографов уже стали частью канона. Следующей вехой стало образование Сойотского национального сельского Совета с центром в селе Сорок Указом Президиума Верховного Совета Республики Бурятия от 13 апреля 1993 года [14].

Самой важной датой, конечно, считается признание сойотов коренным малочисленным народом Севера согласно Указу Президента РФ от 24 марта 2000 года. Эта дата упоминается на всех информационных стендах села Орлик и улуса Сорок, в школах, музеях, культурном центре.

Последнее событие, которое обычно выделяется в сойотском возрождении — создание Сойотско-бурятско-русского словаря лингвистом В.И. Рассадиным, который также является создателем тофаларского языка. Как говорилось выше, в советское время язык был, по сути, утерян, сойоты разговаривали на бурятском языке, но в ходе экспедиций В.И. Рассадин записал их лексику от старшего поколения. С 2005 года именно по его словарю начали преподавать в школе сойотский язык.

Можно сказать, что на этническое возрождение оказали влияние экспедиции этнографов Н.Л. Жуковской и Л.Р. Павлинской, о которых до сих пор помнят в Окинском районе [5]. Монография Л.Р. Павлинской «Кочевники Голубых гор», опубликованная в 2002 году, стала популярной среди сойотов и разошлась по школам и библиотекам, где ее используют в образовательных целях [5].

Стоит отметить также исследование Ф. Самаева, которое повлияло на развитие российского буддизма в целом, он многое сделал для своего родного края. Самаев был духовным лидером, принимавшим активное участие в возрождении сойотского народа, в частности, он работал вместе с этнографами. В настоящее время ученого Самаева помнят как первого сойотского ламу. Его последователь до сих пор активно развивает проекты, направленные на поддержку сойотской культуры [9].

Все эти события определенно отражают историю воссоздания этничности, в котором огромную роль сыграли внешние факторы. Но учитывая, что в советское время образ жизни и язык сойотов были почти утрачены, возникает вопрос, что осталось от их культуры, которую сейчас активно возрождают.

Для ответа необходимо понять, что составляет образ сойотской культуры, который транслируется вовне. Образ культуры могут формировать краеведческие и национальные музеи, фольклорные ансамбли и другие местные коллективы, стенды на региональных и федеральных этнофестивалях и этнотуристические комплексы.

Описание репрезентации культуры сойотов начну с музеев. Сойотская экспозиция есть в Национальном музее Республики Бурятия в городе Улан-Удэ, в музее села Орлик, ныне закрытом в связи с аварийностью здания, в школьном музее улуса Сорок и краеведческом музее улуса Сорок «Ильчир».

В этнографической экспозиции Национального музея в Улан-Удэ уделили место малочисленным народам республики, в том числе сойотам. Стенд представляет собой информационную табличку, две фотографии начала XX века и два предмета: ружье и оленное седло. Это не характерные для сойотов предметы, как это зачастую бывает в этнографических экспозициях, в том числе на соседнем эвенкийском стенде. Эти предметы принадлежали конкретным людям, которые имели свою легенду и историю бытования, таким образом, они больше похожи на предметы истории.

В музее села Орлик, административном центре Окинского района, в полной мере оценить экспозицию оказалось невозможно, так как часть экспонатов была утеряна. Однако сохранились информационные стенды, в которых изложена история сойотов с древнейших времен до наших дней, с упоминанием всех важнейших событий конца 1990-х — начала 2000-х годов. При этом интересно, что на соседней табличке о героях Окинского края речь идёт об окинских бурятах и подчеркивается их самобытность.

В музеях Улан-Удэ и селе Орлик предметы материальной культуры, которые могли дать представление о сойотах, отсутствуют. Вещи в музей села поступали от дарителей — в основном от школьников и их родителей, живущих в ближайших районах и селах. Таким образом, оставшаяся экспозиция иллюстрируют скорее локальную, а не этническую культуру.

Значительно отличается экспозиция в школьном музее улуса Сорок. Музей расположен в сойотской школе-интернате — это единственное учреждение, в котором преподают сойотский язык. Предметы для экспозиции приносили сами ученики, вскоре в небольшом кабинете В.И. Рассадина была собрана насыщенная экспозиция — от люльки и модели Урса (традиционное жилище сойотов) до маслобоек и седла для оленя. В этой небольшой комнате-кабинете учителя ведут уроки сойотского языка и практические занятия.

Рядом со школой расположен краеведческий музей «Ильчир». Он представляет собой территорию с двумя Урсами: один летний, покрытый корой лиственницы, который обычно везде изображается как традиционный, зимний, покрытый шкурами, который часто забывают. Этот музей и его территория используется местными жителями для проведения различных праздников и фестивалей, например, Улуг-Дага (бывший Жогтаар). Это первый национальный сойотский праздник, история которого начинается с 2004 года. Позже у праздника появилась эмблема, на которой изображен сойотский тотем — беркут и олень [8].

В Сети Ильчир позиционируется как туристический этнокомплекс. С современной ситуацией это не соотносится: действительно были попытки сделать этнотуристическое место, когда его возводили, здесь было много юрт, сейчас он функционирует как музей, который открывается по особым случаям — праздники, туристы, делегации, занятия со школьниками. Внутри этого небольшого пространства находится полноценный краеведческий музей, который отражает современный образ района.

В описанных музеях Окинского района можно найти как предметы XIX–XX веков, так и современные. Последних, конечно, меньше, их можно разделить на две категории: охотничьи наборы и предметы из шерсти яка. Это предметы, которыми местные жители до сих пор пользуются, изготовляют и демонстрируют, как «образцово сойотские». Так, в краеведческом музее в Сороке находится походный набор для охотников «Ембэ тогоон», который представляет собой предметы,



Рис. 2. Охотничий набор «Ембэ тогоон»

которые жители используют в быту: большой и маленький котлы, складывающиеся друг в друга, треножник, чапельник, пиалы, мешалку, скребок и др. (Рис. 1). Такой набор брали с собой сойоты, собираясь кочевать, пасти яков, оленей, на охоту. Наборы изготавливает местный мастер, они пользуются большим спросом у туристов.

Местные ансамбли и творческие объединения активно участвуют в региональных и федеральных фестивалях, представляя некоторые этнические атрибуты. Помимо описанных выше охотничьих наборов, есть уже сложившийся список предметов. (Так как в районном центре, с. Орлик находятся четыре творческих объединения, основные интервью о фестивалях проводились именно там). В основном при представлении сойотов демонстрируют голову и мясо яка, молочную водку и изделия, выполненные из шерсти яка. Сложно сказать, что все это отражает материальную культуру только сойотов, а не соседствующих с ними бурят, поскольку эти предметы характерны для всего района и являются отражением современной локальной культуры.

Сойоты традиционно занимаются оленеводством [8], но на фестивалях за их репрезентацию отвечают продукты яководства. Событие 1963 года непосредственно повлияло на роль оленеводства в жизни Окинского района. В 1994 году была предпринята попытка восстановить традиционное хозяйство при участии американского активиста Дэна Пламли, который из Тофаларии

(центральная часть Восточных Саян) привез шестьдесят оленей. Однако сейчас осталось только два оленевода, а оленей еще меньше [5]. На выставки иногда брали музейные предметы, в том числе оленное седло, на основании этого можно представить, кем сойоты были когда-то.

Есть вопрос, изучение которого позволит лучше понять представляемый образ, — способ производства атрибутики. Часть ансамблей закупает её на гранты, выполняет финансирование. Но есть коллективы, которые в условиях отсутствия финансирования проявляют низовую инициативу и производят все сами по старым технологиям. Речь идет о ручном валянии шерсти яка, которым постоянно занимались сойоты. В Оке до сих пор есть мастера, которые из шерсти яка производят одежду, обувь, стельки, носки. Они пользуются популярностью среди местных жителей, а изделия из шерсти яка считаются самыми теплыми, удобными и даже лечебными, их часто покупают туристы как сувениры [5].

В 2022 году появился фольклорный ансамбль, основательница которого начала самостоятельно производить для выступлений костюмы из овечьей и ячьей шерсти. Процесс изготовления такого костюма очень трудоемкий и занимает не один день. По словам основательницы, «от традиционного способа производства, отличается только место — на школьных партах раньше не валяли» [5]. Изготовленную одежду ансамбль использует для демонстрации традиционности образа. Помимо шерсти яка для завершения образа сойота используются рога, клыки и хвост яка, для унт — камус оленя.

Одежда сойотов представляет собой белые сшитые полотна, украшенные узорами. При создании узоров вдохновение черпалось из знакомых тюркских и монгольских образов, которые пользуются популярностью на Оке (Рис. 2). На многих традиционных костюмах вышивались бурят-монгольские и тюркские орнаменты, а форма головных уборов напоминает юрты, тотем бурят-хонгодоров лебедя [10] и храма Гэсэра, образ которого продвигается как основа туристического бренда Окинского района [4].

Таким образом, на примере костюмов одного фольклорного ансамбля мы рассмотрели смешение традиций при воссоздании этнического образа саянских сойотов. На первый взгляд, тюркское и монгольское влияние являлось ненужным заимствованием, однако без него представление о сойотах не будет полным. Из-за ассимиляции и долгого взаимного влияния бурят-хонгодоров традиции саянских оленеводов менялись. При создании образа в СМИ происходит «удревнение», экзотизация народа, игнорирование исторических событий, которые нередко используются для развития этнотуризма. В настоящее время туристов в Окинский район привлекают скорее природные достопримечательности — горы, аршаны (лечебные источники) и цветение саган-дайли. Местные активисты, которые занимаются «сойотским возрождением», показывают свою современную материальную культуру, которая стала общей для района в целом.

В конце XX — начале XXI века у сойотов сформировалась особая историческая память, которая впоследствии перетекла в «изобретенную» традицию [16]. Так, классический нарратив, который описан в начале статьи и сформирован под влиянием этнографов, закрепился в общественном и культурном пространстве, а также в памяти людей. Эти нарративы были частью процесса этнического возрождения, который действительно изменил этнокультурный ландшафт региона. Для фестивалей, выставок и нового праздника Улуг-Даг сойоты начали возрождать и демонстрировать свои промыслы. Этой живой, меняющей традиции, наполненной нарративами возрождения, сойотской культуре ещё нужно время для обретения устоявшегося образа.

Список литературы:

1. Всероссийская перепись населения 2020 года // Росстат. - URL: https://rosstat.gov.ru/vpn/2020 (дата обращения: 10.11.2025).

2. Выводы по обследованию и изучению Окинских сойот, 1930 г. // Национальный архив Республики Бурятия. Ф. 248. Оп. 7. Д. 9. Л. 239-254.

3. История // Администрация муниципального образования сельское поселение «Сойотское» Окинского района Республики Бурятия. - URL: https://soyotskoe.gosuslugi.ru/o-munitsipalnom-obrazovanii/istoriya/ (дата обращения: 10.11.2025).

4. Обращение оргкомитета проекта «Сакральное кольцо России» // Дзен. - URL: https://dzen.ru/a/Z9ts3qjvrxiR5p4e (дата обращения: 12.11.2025).

5. ПМА-1 - Полевые материалы автора. Экспедиция в Окинский район Республики Бурятия. Июнь 2024 г.

6. Постановление Правительства РФ «О Едином перечне коренных малочисленных народов Российской Федерации» от 24 марта 2000 г. № 255 // Официальный интернет-портал правовой информации (дата обращения: 12.11.2025)

7. Сайт переписи населения России 2002 года // perepis2002. - URL: https://perepis2002.ru/index.html?id=11 (дата обращения: 10.11.2025).

8. Сойоты // Национальный акцент. - URL: https://nazaccent.ru/nations/soyots/ (дата обращения: 12.11.2025).

9. Аюшеев Норбу, Абаев Н.В. Стратегия духовно-культурного развития коренных и малочисленных народов Саяно-Алтая и Евразийская хартия // Вестник БГУ. Гуманитарные исследования Внутренней Азии. - 2016. - № 4.

10. Дашиева Л.Д. Культ лебедя в традиционной культуре // МНИЖ. - 2021. - № 12-5 (114).

11. Жуковская Н.Л. Республика Бурятия: этнорелигиозная ситуация (1991-1993 гг.) // Исследования по прикладной и неотложной этнологии. - 1994. - № 5.

12. Павлинская Л.Р. Окинские сойоты: методы и механизмы разрушения этнической культуры // Материалы полевых этнографических исследований, 1990-1991. - СПб., 1993.

13. Петри Б.Э. Этнографические исследования среди малых народов в Восточных Саянах. Предварительные данные. - Иркутск, 1927. - С. 12-20.

14. Сойоты горной Оки. - Улан-Удэ: НоваПринт, 2019. - 120 с.

15. Тулуев К. Берегите Оку: Сборник статей / Сост. Д.Р. Замбалова, Т.К. Тулуев. - Улан-Удэ: НоваПринт, 2024. - 320 с.

16. Хобсбаум Э. Изобретение традиций // Вестник Евразии. - 2000. № 1(8). - С. 47-62.

Т.Ю. НЕЛЮБИНА

Преподаватель спецдисциплин, Кунгурский государственный художественно-промышленный колледж, филиал РГХПУ им. С.Г. Строганова

T.Y. NELYUBINA

Teacher of special disciplines of the Kungur State Art and Industrial College, branch of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ЗАДАНИЕ «СУВЕНИР»: РАБОТА С ЗАКАЗЧИКОМ

THE SOUVENIR ASSIGNMENT: WORKING WITH THE CUSTOMER

В статье раскрывается опыт взаимодействия с внешними экспертами по созданию сувенира в Кунгурском художественно-промышленном колледже, когда задания студентам формулирует не преподаватель, а привлеченные заказчики. Какой практический навык получают студенты и остальные участники проекта, и какие перспективы открываются в связи с этим.

The article describes the experience of conducting a routine task of creating a souvenir at the Kungur Art and Industrial College, where the tasks are formulated not by the teacher, but by invited «customers». The article explores the experiences gained by both parties and the opportunities that arise from this.

Ключевые слова: сувенир, ценности, целевая аудитория, студенты, обучение.

Keywords: souvenir, values, target audience, students, training.

Каждый художник хочет быть востребованным в своей профессии, преуспевать и быть полезным обществу. Обучения такому навыку, к сожалению, у нас нет. Но будущий специалист должен уметь чувствовать и понимать, чего от него ожидают.

Задание по композиции «Сувенир» у нас проводится на четвертом курсе. Необычность его в том, что к этому заданию привлекаются настоящие заказчики. К началу процесса преподаватель готовит опросники — брифы, где каждый заказчик, заполняя строки, постепенно сам формулирует задачу, которая будет поставлена перед студентом. Далее формируется техническое задание и выдается учащемуся.

С одной стороны, это сильно упростило учебную задачу. Теперь студентам не нужно искать подходящую тему, они сразу начинают свои поиски по направлению, указанному в брифе, и техническом задании. Там же заказчик обозначил целевую аудиторию, желаемую стоимость, размер изделия и требования к упаковке. С другой стороны, учащиеся попадают в ограничивающие рамки, чего не было раньше. Появилась ответственность перед заказчиком и, соответственно, повысилась мотивация.

В советской системе профтехобразования было предусмотрено, что учащиеся выходят на практику на производство, наблюдают, как работают мастера, работают вместе с ними. Они могли наблюдать за тем, как разрабатываются модели, утверждаются, тиражируются и продаются. В современном художественном образовании такое редкость и понимать, что будет востребовано на рынке молодому художнику трудно. Кроме того, учебным планом никак не предусмотрено знакомство с тем,

как взаимодействовать с заказчиком, какие документы использовать и, главное, как сделать так, чтобы не поработать просто так.

В условиях, когда многие предприятия художественных промыслов уже не существуют, сложно не потерять связь с реальностью. Вследствие этого полезно привлекать к процессу людей извне. Именно поэтому было составлено «коммерческое предложение», где потенциальному заказчику предлагалось «сделать заказ». Предложение было разослано некоторому количеству людей, совершенно различных профессий и отличающегося мировоззрения. Среди «заказчиков» оказались историки Кунгура и края, экскурсоводы, писатели и драматурги, галеристы и руководители предприятий. Так же к процессу были привлечены специалисты, занимающиеся развитием сферы туризма. Люди, согласившиеся выступать в роли заказчиков, понимали, что для них это только игра, поскольку учебные работы являются собственностью колледжа, а уровень созданного сувенира может не удовлетворить их в полной мере, поскольку это работа учебная.

Для студентов всё по-настоящему. Они работают с техническим заданием, рассчитывают стоимость единичного эталонного экземпляра, а также стоимость при условии тиражирования. От этого очень зависит формообразование. Они учитывают интересы целевой аудитории, стараются найти такие формы взаимодействия, чтобы будущий сувенир понравился и в то же время отвечал еще целому ряду требований.

Какие критерии рассматриваются в ходе выполнения задания?

Прежде всего, сувенир считается феноменом культуры. Это совершенно отдельное явление. Он может существовать как в традициях народного искусства, так и приобретать другие своеобразные формы.

Знак и символ. Сувенир во многом знак, во многом символ. Если знак однозначен, символ многозначен. Символ обладает образом, и работа над сувениром начинается с поиска нужного образа, который был бы узнаваемым, понятным и привлекательным.

Привязка к местности. Хороший сувенир включает в себя не только образ, но и привязку к местности. Но время в сувенире рассматривается по-особому. Если мы говорим не об изделии дизайна, а о художественном произведении, то такой сувенир способен существовать вне времени. Он может быть вечным. Есть ряд примеров, когда удачно найденная форма тиражируется десятилетиями и не теряет своей актуальности, а напротив, становится все более узнаваемой.

Смысловая статичность образа. Образ в таких произведениях обладает смысловой статичностью. Он активизирует память и обращает взгляд в прошлое. В этом еще одна особенность сувенира, он фиксирует момент времени и навсегда привязан к нему. Мы не забываем и о том, что сувенир часто играет и роль некоего вида рекламы, за которую говорят «спасибо».

Форма. Формообразование в сувенире также отличается от проектирования традиционного изделия промысла. Здесь форма как формула. Речь не только о единстве формы и содержания. Но еще о краткости и точности выражения мысли. Ученые знают, что красивая формула, как правило, самая рабочая. А для художника красивая форма та, к которой ничего нельзя добавить и ничего нельзя убрать без ущерба для выражения идеи.

Сувенир мифологичен. Часто зритель в нем видит то, чего на самом деле нет и быть не может. Это некая обобщающая мысль, которая способна сделать даже простую безделушку особо ценной. Дело в том, что ценности составляют основу жизни человека и общества, без них невозможно жить и строить собственную концепцию жизни.

Цена и ценность. И здесь мы говорим о ценности и цене, о стоимости. Ценность сувенира всегда должна превышать его стоимость. Ведь это не материальный аспект, который важен нашей целевой аудитории. Да, мы, прежде всего, нацелены создавать изделия не на один день. Наши традиции формировались столетиями, и сохранилось в них только то, что показало свою жизнеспособность.

Целевая аудитория. Целевая аудитория для студентов художников в некоторой степени понятие чуждое. Считается, что настоящий художник творит для вечности. Но если рассматривать профессию не только как смысл жизни, но и способ быть полезным обществу, то необходимо уметь с помощью своих выразительных средств доносить непреходящие ценности. Здесь для выбора наиболее эффективного способа выражения и нужно понимать, а для кого это произведение? В нашем учебном процессе выделилось несколько основных целевых аудиторий: школьники, люди среднего поколения и ценители искусства. Нередко заказчики предлагают нам разработать особые подарки, которые выполнялись бы в единичном экземпляре, и их стоимость приближалась к самой высокой отметке. В нашей коллекции уже есть сувениры для более узкой аудитории ценителей культуры и истории Кунгура, Перми и края. Среди тем, которые предлагается рассматривать для работы, например, награда, поднявшемуся на гору Полюд; белый мох; судоходство на реках Прикамья; сувенир о посещении Перми, как якорная вещица; к юбилею галереи «Марис» сувенир, олицетворяющий лицо Кунгура и другие.

Сегодня недостаточно только создать красивое изделие. Сегодня потребитель хочет быть вовлеченным в процесс. Желает быть в какой-то степени соавтором сувенира, что дает ему положительные эмоции. Конечно, речь идет о туристах, и это еще одна большая целевая аудитория, интересы которой мы учитываем. Решая эту задачу, мы придаем изделию утилитарность, добавляем игровой элемент, когда сувенир может трансформироваться, собираться и разбираться.

Упаковка

Казалось бы, разработка упаковки не дело художника. Над этим мы много думали и даже хотели привлечь для этого студентов отделения «Дизайн». Но при дальнейшем размышлении стало понятно, что современный специалист должен владеть всем процессом от начала и до конца. Поэтому разработка упаковки так же входит в состав этого задания.

При правильном проектировании упаковка и сувенир становятся одним целым. Думаю, многие назовут примеры, когда упаковка хранится долго и сама становится сувениром. Когда уже никто не помнит, откуда эта коробка, но выбросить ее рука не поднимается по причине того, что она красивая, содержательная и таит в себе столько смыслов, что обогащает собой все пространство вокруг. Свое видение упаковки заказчик так же прописывает во время опроса. Студент разрабатывает ее вместе с сувениром.

По завершении задания мы приглашаем наших заказчиков и устраиваем презентацию проектов. Это волнительное событие для обеих сторон. Студенты презентуют свои проекты, подробно рассказывают, как они решили тот или иной образ, насколько изучили целевую аудиторию и что готовы ей предложить. Заказчики в свою очередь оценивают качество работ, степень попадания в их представление о будущем сувенире. После презентации наши гости оценивают работу студентов. Они подписывают заранее выданный сертификат и отдают тому студенту, который, по их мнению, выполнил задание наиболее точно, профессионально и чей сувенир достоин тиражирования.

Такой подход к проведению рядового задания показал много достоинств. Во-первых, изменился сам подход к проведению задания, изменились и сами работы. Во-вторых, у колледжа появилось много друзей. Потенциальные заказчики уже сами проявляют инициативу и просят рассмотреть их предложения. В-третьих, студенты получают опыт общения с заказчиком, не связанным с учебным процессом, пакет документов и навык работы с ними.

Список литературы:

1. Быстрова Т.Ю., Хисматулин А.К. Сувенир – это серьезно: социально-коммуникативный анализ сувенира: монография. - Екатеринбург: Рекламная студия «ra4.ru», 2009. - 96 с.

2. Быстрова Т.Ю. Сувенир: назначение и проектирование: монография. - Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2018. - 156 с.

3. Вахитов О. сувенир как полноценный способ коммуникации // Сувенирка. - 2005. - № 12.

А.С. НЕЧАЕВА
Кандидат искусствоведения, кафедра искусствоведения и креативных индустрий, Алтайский государственный университет, Барнаул

A.S. NECHAEVA
Candidate of Art History, Department of Art History and Creative Industries, Altai State University, Barnaul

СЕМИОТИКА АЛТАЙСКОГО СУВЕНИРА: ДЕКОДИРОВАНИЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ МОТИВОВ КАК СПОСОБ ПРОДВИЖЕНИЯ ДУХОВНОГО НАСЛЕДИЯ В ТУРИЗМЕ

THE SEMIOTICS OF ALTAI SOUVENIRS: DECODING VISUAL MOTIFS TO PROMOTE SPIRITUAL HERITAGE IN TOURISM

Этнокультурные художественные традиции в контексте современной культуры рассматриваются как накопление, передача и трансформация историко-культурного опыта нации. Зафиксированные жесты и образы в изображении орнаментальных мотивов являются знаковыми, определяющими связь со смысловыми значениями. В декоративно-прикладном искусстве Горного Алтая существуют устойчивые орнаментальные мотивы, связанные с историческими этапами и культурными традициями алтайских народов. Знаково-символический язык, имеющий непосредственное отношение к жизнедеятельности человека, представляет важные аспекты картины мира. В алтайской традиционной культуре орнамент обладает функцией кодирования ценностных ориентиров, что обуславливает возможности кодирования информации и ее функционирования в процессе творческой деятельности мастеров декоративно-прикладного искусства.

Ethnocultural artistic traditions in the context of modernity are considered as the accumulation, transmission and transformation of the historical and cultural experience of the nation. The fixed gestures and images in the outline of the ornamental motifs are symbolic, defining the connection with the semantic meanings. In the DPI of Gorny Altai, there are stable ornamental traditions associated with certain stages of the history and cultural traditions of the Altai ethnic group. Sign-symbolic language, which is directly related to human life, represents certain aspects of the picture of the world. In the Altai traditional culture, the ornament has the function of encoding value orientations. This is due to the aspects of the possibility of encoding information and its functioning in the process of creative activity of DPI artists.

Ключевые слова: этнокультурная традиция, орнаментика, семантика орнамента, национальная культура, сувенир.

Keywords: ethnocultural tradition, ornamentation, ornament semantics, national culture, souvenir.

Этнокультурные художественные традиции в контексте современной культуры рассматриваются как накопление, передача и трансформация историко-культурного опыта. Процесс формирования культурных кодов нации происходит в соответствии с основополагающими принципами, охватывающими основные области культурного взаимодействия социума. Коды культурного самовыражения и ритуального взаимодействия наций формируются в результате трансляции накопленных веками традиций и ценностных ориентиров.

Под культурным кодом следует понимать «сложившееся в коллективном сознании представление о фиксированном наборе национальных культурных ценностей и смыслов, поведенческих стереотипов, традиций и обычаев в историческом контексте, передающихся из поколения в поколение и регулирующих повседневное взаимодействие людей друг с другом, а также являющихся маркерами в определении национальной идентичности» [1, с. 81].

Знаковая функция изобразительных мотивов в современной сувенирной продукции Горного Алтая — это их способность выступать в роли визуальных знаков-символов, которые кодируют и передают специфическую культурную, мифологическую и этническую информацию о регионе. Это не просто украшения, а своеобразный «язык», который сообщает определённые смыслы, как местным жителям, так и туристам.

В семиотике знаковая функция означает, что изображение или мотив воспринимается не только как картинка, но и как носитель значения, выходящего за рамки его внешней формы. Например, олень в алтайском орнаменте — не просто животное, а символ солнца, жизни, связи с верхним миром. Гора (Белуха) не просто пейзаж, а сакральный центр мира в традиционной картине алтайцев. Орнамент национального костюма алтайцев включает в себя природные закономерности симметрии и ритма, порядка и непрерывности. В знаковом воплощении это круг, квадрат, крест и их производные.

Базовым художественным первоэлементом геометрического орнамента является точка. Ее символика — это символ центра, источник жизни. Она может быть проявлена «предметно» приглушенно или абстрактно. Круг является трансформацией точки, означает непрерывность, совершенство, законченность. Форма круга выражает небесное совершенство — солнце, Божественное начало, жизнь. Солярный знак солнца встречается изображенным на одежде в единственном числе без модификации. Близким по значению к нему является геометрический символ свастики, «гусь» (кас) и крест (саракай). Преобразование круга привело к символическому знаку — кругу с точкой в центре, выражающей нулевую точку коллективного сознания в момент единения со Всевышним [7, с. 48]. В современной сувенирной продукции эти орнаментальные мотивы часто сливаются воедино.

Наиболее часто встречающимися знаками в алтайской сувенирной продукции являются: солярные знаки (солнце, спирали, круги) — символы космического порядка, плодородия, вечного движения. Зооморфные мотивы (олень, баран, конь, барс) связаны с тотемами, культами животных, шаманскими представлениями. Алтайские мастера используют в оформлении изделий ДПИ около двух десятков зооморфных орнаментальных мотивов. Их основной элемент — рогообразные завитки в различных вариантах и сочетаниях. Зооморфный орнамент, который отождествлялся с образом животного, означал родовой знак и интерпретацию силы жизни. Зооморфные символы — схематические и декоративные изображения животных, отражавшие их роль в жизни человека. Зооморфные символы несли определенную смысловую нагрузку, зачастую подчеркивая характер, присущий определенному животному, наделяемому сверхъестественными способностями как позитивного, так и негативного свойства [7, с. 56].

Растительные узоры (Древо жизни, ветки, цветы) — знаки роста, связи с природой, бессмертия. Растительная изобразительная группа орнаментов выражает в стилизованном виде природу. Базовым символом здесь являлся мотив Древа жизни, который символизировал устройство мира в мышлении древнего человека. Также символичны изображения лотоса. Собирательный орнамент «чалу», символизирующий дорогу, солнце, текущие реки, радугу, горы, является украшением национального костюма. В растительном орнаменте преобладают мотивы, представленные многолепестковыми розетками и криволинейными фигурами, напоминающими растительные побеги — как символ порядка и гармонии. Геометрические орнаменты (ромбы, треугольники, меандры) могут обозначать горы, воду, стихии, родовые знаки (тамги). Антропоморфные и шаманские образы (духи, хозяйки гор, бубны) отсылают к мифологии и обрядам [6, с. 14].

В сувенирной продукции для туристов эти знаки становятся визитной карточкой Алтая, маркером аутентичности, напоминанием о путешествии. Например, сувенир с оленем не просто красив — он символизирует «дикую природу» и «древние верования», которые ищут туристы. Для местных жителей те же мотивы могут сохранять сакральный смысл или служить способом демонстрации этнической идентичности. В коммерческом контексте знаковые мотивы помогают брендировать продукцию, делая её узнаваемой на рынке.

Важным аспектом является трансформация смыслов — изменение значения мотивов в сувенирах. Сакральные символы (например, ритуальные орнаменты) могут превращаться в декоративные элементы, теряя первоначальный смысл. Упрощение и стилизация — сложные мифологические сюжеты адаптируются для массового производства, становясь более доступными, но менее глубокими. Создание новых знаков — современные мастера иногда комбинируют традиционные мотивы, формируя новые символы, понятные глобальной аудитории (например, экологичность, духовность).

Начало XXI века привнесло новые коммуникационные возможности, новые материалы и новые направления развития алтайской художественной культуры. Обработка металла, художественная обработка войлока и мягких материалов из ткани, резьба по дереву и национальный костюм являются основными маркерами, определяющими устойчивость изобразительных мотивов в современной сувенирной продукции Горного Алтая.

В настоящее время более пяти тысяч местных мастеров занимаются обработкой дерева, изготовлением изделий из войлока, керамики, пошивом национальной одежды. Каждый из них

создаёт свою уникальную продукцию, которая отражает традиции народов Горного Алтая. Наиболее распространенными примерами сувенирной продукции являются магниты и открытки с изображением Белухи, Катуни, оленя, барана, знаки «места силы». Украшения с орнаментом «рога барана» — символ изобилия и защиты. Керамика и текстиль с геометрическими узорами — отсылка к древним ремёслам и родовой принадлежности.

Глава Республики Алтай (РА) Андрей Турчак в ходе встречи с мастерами народных художественных промыслов Усть-Коксинского района РА в августе 2025 года сказал: «Наша задача — не просто помочь ремесленникам развивать свое дело, а создать условия, чтобы они могли передавать свое мастерство молодежи. Вместе с Минобрнауки подумаем, как можно внедрить обучение ремесленному делу в школьную программу. Помимо ручного труда это ещё знакомство с историей, национальной культурой и фольклором».

Общей проблемой для всех мастеров является отсутствие помещений для выставок, продаж и проведения мастер-классов. С целью её решения планируется увеличить финансирование отрасли и запустить с 2026 года программу поддержки мастеров. Это, по мнению главы региона, поможет вывести народные художественные промыслы Республики Алтай на новый уровень.

Заключение. Проведенное исследование позволяет сформулировать следующие выводы: культурное самовыражение и ритуальное взаимодействие наций имеют тенденцию к глобализации и универсализации. И здесь отмечается тенденция к размыванию национальных культурных кодов, утративших свою этническую специфичность и уникальность. В алтайской традиционной культуре орнамент обладает функцией кодирования ценностных ориентиров. Это обусловлено аспектами возможности кодирования информации и ее функционирования в процессе творческой деятельности художников ДПИ. Знаковая функция мотивов в алтайских сувенирах — это их способность быть сжатым сообщением о культуре, природе и истории региона. Они работают как культурный код, который сохраняет традиционные смыслы, адаптирует их для современного восприятия и делает Алтай узнаваемым в глобальном пространстве через визуальные образы.

Представленная информация может быть актуальна для прогнозирования последующего формирования национального искусства в условиях современной России, поскольку оно играет особую роль в межнациональном культурном взаимодействии.

Список литературы:

1. Батыршин Р.И. К вопросу о понятии культурного кода нации: лингвистический и культурологический подходы // Вестник культуры и искусств. - 2024. - № 1 (77). - С. 46-54.

2. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа - М.: Галарт, 1998. - 326 с.

3. Иванов В.В. Структурно-типологический подход к семантической интерпретации произведений изобразительного искусства в диахроническом аспекте / В. В. Иванов, В. Н. Топоров. - Текст: непосредственный // Труды по знаковым системам. 8: к 70-летию акад. Д. С. Лихачева. - Тарту, 1977. - С. 103-119. - (Ученые записки Тартуского гос. ун-та; Вып. 411).

4. Иванов Н.А. Орнамент: Герменевтика и глоссарий / Н.А. Иванов. - М.: Изд-во Этерна, 2018. - 350 с. - Текст: непосредственный.

5. Нехвядович Л.И. Этническая традиция в современном гуманитарном знании. - Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2010. - С. 7-10.

6. Тюхтенева С.П. Основные хронологические вехи национально-культурного возрождения алтайцев // Урал-Алтай: через века в будущее: Материалы науч. конф. - Горно-Алтайск: Б. и., 2005. - С. 104-108.

7. Эдоков А.В. Декоративно-прикладное искусство Горного Алтая с древнейших времен до наших дней. - Горно-Алтайск: Б. и., 2001. - 54 с.

8. Эдоков В.И. Очерки развития изобразительного искусства Горного Алтая. - Горно-Алтайск, 1981. - С. 27-44.

В.В. СМОЛЬНИКОВ
Аспирант, Удмуртский государственный университет»

V.V. SMOLNIKOV
Postgraduate Student, Udmurt State University

К.С. ИВШИН
Доктор технических наук, профессор, зав. кафедрой дизайна, Удмуртский государственный университет

K.S. IVSHIN
Doctor of Technical Sciences, Professor, Head of the Department of Design, Udmurt State University

ПРОЕКТНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ КОММУНИКАТИВНОГО ЯЗЫКА В ЭТНОКУЛЬТУРНОМ ЛАНДШАФТЕ (НА ПРИМЕРЕ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ЛУДОРВАЙ», УДМУРТИЯ)

DESIGN MODELING OF THE COMMUNICATIVE LANGUAGE IN THE ETHNO-CULTURAL LANDSCAPE (USING THE EXAMPLE OF THE LUDORVAY MUSEUM-RESERVE, UDMURTIA)

В статье рассматривается развитие коммуникативного языка этнографических музеев в контексте визуальных коммуникаций и этнокультурного ландшафта на примере музея-заповедника «Лудорвай». Анализируется роль невербальных средств и визуального брендинга в укреплении эмоциональной связи между музеем и посетителем. Особое внимание уделено народным промыслам Удмуртии, прежде всего, узорному ткачеству, как основе для создания аутентичного визуального образа музея. Представленный проект айдентики демонстрирует возможности интеграции культурного наследия в современный дизайн, обеспечивая целостность и выразительность музейной коммуникации. Делается вывод о значимости комплексного подхода к визуализации региональной культуры для повышения актуальности и конкурентоспособности этнографических музеев.

This article examines the development of the communicative language of ethnographic museums in the context of visual communications and the ethnocultural landscape, using the Ludorvay Museum-Reserve as an example. The role of non-verbal means and visual branding in strengthening the emotional connection between museum and visitor is analyzed. Particular attention is paid to the folk crafts of Udmurtia, primarily patterned weaving, as the basis for creating an authentic visual image for the museum. The presented identity project demonstrates the potential of integrating cultural heritage into contemporary design, ensuring the integrity and expressiveness of museum communication. A conclusion is drawn regarding the importance of an integrated approach to visualizing regional culture for enhancing the relevance and competitiveness of ethnographic museums.

Ключевые слова: дизайн, визуальные коммуникации, региональная идентичность, брендинг, народные промыслы, удмуртская культура, узорное ткачество, этнокультурный ландшафт, этнографический музей.

Keywords: design, visual communications, regional identity, branding, folk crafts, Udmurt culture, patterned weaving, ethnocultural landscape, ethnographic museum.

В современном обществе этнографические музеи играют важнейшую роль в сохранении, изучении и трансляции культурного и исторического наследия. На основе исследования материальной и духовной культуры этноса экспозиции этнографических музеев восстанавливает среду, быт, фрагмент исторической памяти, которые погружают посетителя в историко-культурную среду [1].

Для этого необходимо развитие коммуникативного поля в этнокультурном ландшафте, в частности, его прямых представителей — этнографических музеев, в которых сосредоточена большая часть этнокультурного наследия. За счет них происходит взаимодействие наследия прошлого и современного человека. И сейчас, во время стремительной глобализации и развивающейся культуры развлечений

роль коммуникации становится все более значительной. Появляются новые способы взаимодействия, влияния, борьбы за внимание в коммуникативном поле, и музеи в этом плане тоже пытаются не отставать.

Коммуникация, как процесс обмена информацией, условно разделяется на два основных вида: вербальную и невербальную. Вербальная коммуникация представляет собой передачу данных посредством письменной или устной речи, включая использование языка для структурирования и передачи смыслов. Невербальная коммуникация осуществляется через жесты, мимику, интонацию, визуальные образы, произвольными от вербальных, часто служат для сокращения передаваемой информации без потери смыслов.

В настоящее время особую роль в этом занимают невербальные средства, так как они оказывают сильное эмоциональное влияние на аудиторию и позволяют передавать информацию более емко и понятным образом. Одним из наиболее заметных аспектов современной коммуникации является преобладание визуальной информации, которая стала основным инструментом передачи смыслов в эпоху цифровых технологий. Глобальная цифровизация и массовое использование интернета способствовали тому, что визуальные образы, включая графику, фотографии, инфографику и видеоконтент, стали неотъемлемой частью повседневной коммуникации. Об этом же рассуждает Калина Н. «Визуальные сообщения, сконструированные в условных или обобщенных формах, нацелены на культурные потребности людей в понятной “читабельности” кода визуальных и художественно-эстетических образов» [2].

Особое значение визуальная информация приобретает в сфере брендинга и коммуникативного дизайна, где она становится ключевым инструментом формирования уникальной идентичности бренда, целью которого является не создание продукта, товара, а создание некой «общности» — среды, в которой творец и потребитель, продавец и покупатель, адресант и адресат находят друг друга и «говорят» на одном языке на «общие» темы [3]. Логотипы, фирменные цвета, типографика и графические символы становятся носителями ценностей и идей, помогая людям создать целостный образ музея, а также дает возможность оперировать своеобразными языками культуры, для возможности информационного обмена и в итоге передачи культурной традиции [4].

Основной проблемой является отсутствие целостной этнической идентичности, которая бы формировалась при взаимодействии человека и музея. Одним из способов усиления и развития коммуникативного поля является брендирование, основанное на осмыслении музея как культурообразующего центра территории [5], которое в современном мире помогает привлечь новую аудиторию и заинтересовать подрастающее поколение.















Рис. 1. Коллекция одежды GRUPPA × FRONT FASHIO (г. Москва, 2021 г., студия GRUPPA, Аникеева Д., Борисов К.)

Рис. 2. Айдентика для фестиваля «Золотая хохлома» (г. Семенов, 2024 г., агентство Narrators, Маклакова О., Пушкова К., Рубенкова Н., Тарканов Е.)

Рис. 3. Айдентика для Олимпийских игр Сочи-2014 (2014 г., агентство TNC.Brands.Ads)

Есть множество источников вдохновения для внедрения их в визуальную коммуникацию музея, основанную на региональных отличиях, например,

- архитектура (знаковые достопримечательности, культовые постройки);
- природа (географические и экологические особенности территории);
- продукт (национальный продукт, производимый на территории, прославивший ее и ассоциируемый с ней);
- персоналии (известные люди и исторические личности);
- мифология и история (известные исторические события);
- народные промыслы и ремесла.

Преимущество интеграции народного наследия в визуальные коммуникации обусловлено несколькими аспектами.

Во-первых, народные промыслы несут в себе тот самый «символический капитал» (П. Бурдье), который формировался на основе многовекового опыта взаимодействия человека с окружающей средой. Давно заложенный код может проявлять свою эмоционально-психологическую активность и быть вполне актуальным сегодня [6]. Это способствует установлению эмоциональной связи между зрителем и музеем, что повышает лояльность посетителей и создает более доверительные отношения.

Во-вторых, обращение к художественному наследию позволяет формировать представление о культуре региона, его месте в отечественной истории [7]. Исконные художественные традиции, такие как декоративно-прикладное искусство, орнаментальная живопись, резьба по дереву, текстильное производство и другие формы народного творчества, не только передают локальные символы и образы, но и отражают динамику культурного, социального и экономического развития региона на протяжении его исторического пути. Народное искусство часто служило способом визуализации мировоззрения, ценностей и мифологии общества, передавая через художественные элементы идеи, связанные как с повседневной жизнью, так и с сакральными смыслами.

В-третьих, происходит актуализация культурного наследия, процесс адаптации традиционных элементов к современным условиям для их сохранения и осмысления. Интеграция народного искусства, таких как орнаменты, материалы и технологии, подчеркивает уникальность культур, сохраняя их аутентичность. Это придает им жизненную силу и эстетическую выразительность в современном контексте [8].

Данная тенденция на использование и переосмысление народных промыслов в дизайне приобретает все больший масштаб. Например, креативная студия GRUPPA вдохновлялась узорами

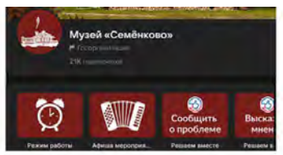














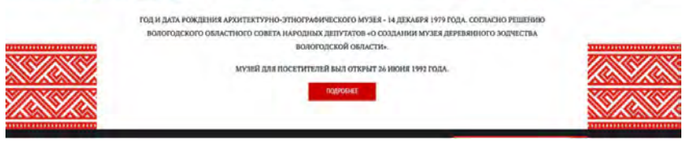


Рис. 4. Музей-заповедник «Кижи»

Рис. 5. Этнографический музей под открытым небом «Торум Маа»

Рис. 6. Архитектурно-этнографический музей «Семенково»



Рис. 7. Эстонский музей под открытым небом
Рис. 8. Музей народного быта в Румшишке

дымковской игрушки и лаконично перенесла некоторые приемы в принты для своей коллекции одежды (Рис. 1).

Агентство Narrators разработало комплекс визуальных коммуникаций на основе хохломы (Рис. 2). Они преобразовали декоративную традиционную роспись хохлому в битовую (пиксельную) графику, чтобы создать связь между историей прошлого с визуальной эстетикой цифровой эпохи. Этот подход отразил идею синтеза старого и нового, где традиционный орнамент выступает в роли культурного кода, а пиксельная интерпретация — в роли метафоры современности и цифровой трансформации.

Обращение графических дизайнеров к народным ремёслам способствует не только формированию выразительных визуальных систем, но и продлению жизни культурных традиций. Включение элементов ремёсел в современный дизайн привлекает внимание к их ценности и способствует их сохранению. Молодое поколение, видя знакомые мотивы в продуктах и визуальной среде, проявляет интерес к своим корням и традициям.

Ярким и успешным примером объединения многообразных художественных мотивов народных ремёсел России можно считать разработку «лоскутного одеяла», ставшего символом XXII Олимпийских зимних игр, проведённых в Сочи в 2014 году. В основе дизайна лежит техника лоскутного шитья, которая также является частью традиционного русского народного промысла (Рис. 3).

Данные примеры свидетельствуют о том, что вдохновение культурным наследием и переработка народных промыслов и ремесел используется в создании визуального языка в коммуникативном пространстве.

Теперь стоит обратиться непосредственно к этнографическим музеям России и проанализировать их существующий визуальный образ. Одним из самых известных музеев под открытым небом на территории Российской Федерации является музей-заповедник «Кижи» (Рис. 4). Его визуальный образ выстраивается на использовании пластичного шрифтового логотипа с интеграцией образа купола в одну из букв и стилеобразующих элементов в виде квадратных блоков с отрисованными орнаментами, использующимися в украшении памятниках деревянного зодчества. Этнографический музей под открытым небом «Торум Маа» использует в своей визуальной коммуникации образы леса: фотографии природного ландшафта территории, на которой он расположен в сочетании с зеленой палитрой (Рис. 5). Еще одним объектом для анализа является Архитектурно-этнографический музей «Семенково», использующий в своем графическом оформлении элементы народных орнаментов и бордовый цвет (Рис. 6). Среди иностранных музеев можно выделить «Эстонский музей под открытым небом» с достаточно ярким и выразительным комплексом визуальных коммуникаций. Музей обращается к народным костюмам Эстонии, в которых применялись полихромные ленты и яркие многоцветные женские юбки, и использует данные приемы в графике. (Рис. 7). Нельзя не упомянуть Музей народного быта в Румшишкес, который интегрировал резные элементы декора деревянных домов в оформлении социальных сетей и сайта (Рис. 8).

На данных примерах видно, что этнографические музеи пытаются использовать региональные культурологические особенности, но делают это без формирования единой стилистики и образа, либо обращаются к современным приемам без глубокой проработки и формирования нужной атмосферы для установки эмоционального контакта. Об этом же пишет в своей статье Желондиевская Л.: «...в проектировании дизайн-объекта или его информационного, рекламного образа необходимо учитывать ведущие функции дизайна в коммуникации — идентификацию и формирование эмоциональных связей с потребителем» [9]. Аналогичная ситуация наблюдается у музея-заповедника «Лудорвай» в Удмуртской Республике (Рис. 9) — отсутствие стилеобразующих элементов и единой системы визуальных коммуникаций. Все носители выполнены с использованием разных стилистических приемов, из-за которых не считывается образ музея, тем самым не происходит правильной коммуникации, при которой бы считывался сам музей. Для улучшения и создания правильного образа в коммуникативном пространстве музею требуется проработанный визуальный язык, который мог выделить его и при этом указать на его этнокультурный ландшафт.

Для разработки визуальных коммуникаций на основе народных промыслов важно изучить ремесленные традиции удмуртского народа, которые формировались веками, отражая культурную самобытность региона. Удмуртия славилась разнообразием ремёсел, которые являлись значимой частью крестьянской жизни. Кузнечное дело выделялось мастерством обработки металла: от ковки до сварки разнородных материалов. Женщины занимались текстильным производством, включая обработку льна и шерсти, созданием тканей, одежды и украшений, украшенных лаконичной, но выразительной вышивкой. Характерные насыщенные тона вышивки дополняли изделия, такие как платки, декоративные полотенца и рубахи. Художественная обработка дерева проявлялась в изготовлении утвари, мебели и музыкальных инструментов, демонстрируя мастерство и внимание к деталям. Из множества возрожденных ремесел Удмуртии своей графической насыщенностью выделяется узорное ткачество. Оно может претендовать на звание «культурного бренда Удмуртии», оно значительно в масштабе республики,



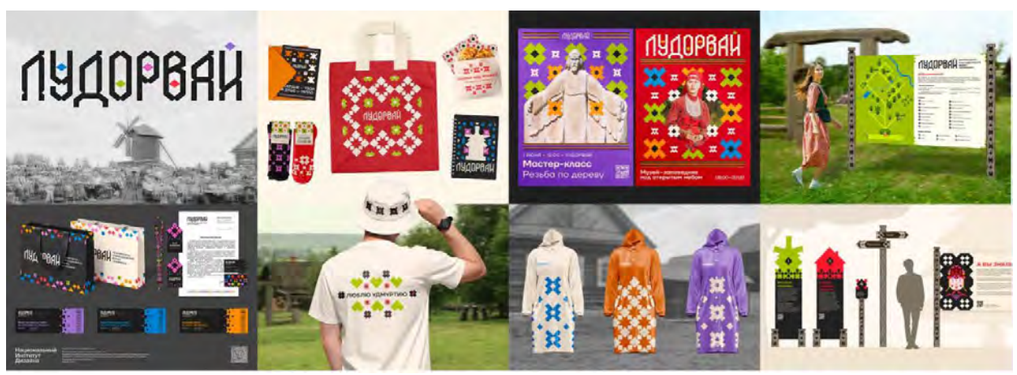
Рис. 9. Музей-заповедник «Лудорвай»

Волго-Уральского региона и всей России [10]. Узорное ткачество отличается богатой цветовой палитрой, сетчатой композицией и простым метрическим рядом из геометрических орнаментов.

Именно это ремесло легло в основу проекта комплекса визуальных коммуникаций для музея-заповедника «Лудорвай» (Рис. 10). На основе анализа удмуртских ремесленных традиций были спроектирован логотип, конструкция которого основана на использовании брусков одинаковой толщины, напоминающих бревна, применяемые в домостроении региона. Для придания характерного декоративного акцента на буквах были разработаны насечки, имитирующие соединения в деревянных конструкциях и элементы народной скульптуры. Дополнительным эстетическим решением стало внедрение цветных ромбов, которые вписаны во внутрибуквенные просветы и отражают традиции удмуртского узорного ткачества. Полихромная расцветка ромбов символизирует контраст между строгостью внешних форм деревянной архитектуры и яркостью внутреннего убранства.

В качестве акцидентного шрифта был выбран

Рис. 10. Выпускная квалификационная работа «Разработка айдентики регионального бренда музея с использованием элементов народных промыслов и ремёсел на примере системы визуальных коммуникаций музея «Лудорвай». Автор – Смольников Василий, руководитель – Чекина Ольга Геннадьевна, Кафедра графического дизайна, Национальный институт дизайна, Москва, 2025



геометрический гротеск, стилистически схожий с логотипом. Цветовая палитра визуального продукта была сформирована на основе пестрых полихромных орнаментов. Основными цветами выступают серо-черный и светло-бежевый, ассоциирующиеся с натуральными материалами и стариной. В качестве дополнительных цветов были выбраны приглушенные оттенки красного, зеленого, оранжевого, фиолетового, синего и розового, которые создают аллюзии к насыщенной палитре тканых изделий удмуртских мастериц; данные цвета передают эффект выцветших на солнце красок, характерных для изделий народных промыслов.

Для разработки стилеобразующих элементов символики был произведен детальный анализ орнаментальных композиций тканых изделий Удмуртии. Целью анализа явилось выявление характерных приемов и отличий композиций и их дальнейшая стилизация, направленная на сохранение узнаваемых черт. Из представленных материалов были выбраны четыре раппорта и их контрформы, которые впоследствии подверглись упрощению. Однако дизайнерские преобразования сохранили узнаваемые силуэты, что позволило подчеркнуть культурную идентичность и уникальные художественные традиции региона.

Данный проект основывается на использовании и переосмыслении культурного наследия, соединив в себе современные технологии дизайна и культурологические особенности региона, такие как ткачество и элементы деревянного зодчества. Это позволило естественно интегрировать комплекс визуальных коммуникаций в музейную среду и этнокультурный ландшафт, что значительно усиливает образ музея и делает его целостным в коммуникативном пространстве.

В заключение следует подчеркнуть, что развитие современного коммуникативного языка этнографических музеев предполагает не только применение актуальных инструментов брендинга, но и обязательное проведение комплексного исследования региональной идентичности. Успешная коммуникация между музеем и аудиторией основывается на способности интерпретировать и визуализировать культурные коды региона таким образом, чтобы они были понятны и привлекательны для современных посетителей, включая молодёжную и туристическую аудитории. Народное наследие, включающее традиции, ремесленные практики, характерные элементы быта и художественные образы, представляет собой важнейший ресурс, обеспечивающий содержательную и эмоциональную наполненность музейных коммуникаций. Его осмысленное использование в визуальной и информационной среде музея способствует формированию целостного этнокультурного ландшафта, отражающего самобытность региона. При этом особое значение приобретает корректная интерпретация культурных символов с учётом их исторического контекста и локальных особенностей, что позволяет избежать стилизации, лишённой глубины, и обеспечивает научную достоверность музейного контента. Интеграция народного наследия в структуру брендинговых решений — визуальной айдентики — служит основой для развития устойчивого имиджа этнографического музея. Современные методы визуализации, цифровые технологии и приемы дают возможность делать культурное прошлое ближе и понятнее для широкой аудитории, расширяя потенциал музея как образовательной и культурной платформы. Таким образом, комплексное соединение современных коммуникативных инструментов с глубоко изученной региональной идентичностью обеспечивает не только эффективное представление культурного наследия, но и способствует повышению значимости этнографических музеев в общественном и культурном пространстве.

Список литературы:

1. Анциферова Н.Г. Роль региональных этнографических музеев в формировании национальной идентичности // Россия: тенденции и перспективы развития. - 2020. - № 15-2. - URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rol-regionalnyh-etnograficheskih-muzeev-v-formirovanii-natsionalnoy-identichnosti (дата обращения: 11.11.2025).)

2. Калина Н.Д. Факторы визуальной коммуникации как осмысление процессов конструирования артефактов культуры / Н.Д. Калина // Человек и культура. - 2020. - № 4. - С. 77-91. - DOI 10.25136/2409-8744.2020.4.32988. - EDN FHMXBX. https://www.elibrary.ru/item.asp?id=44077936

3. Полеухин А. А. Развитие коммуникативного дизайна // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. - 2009. - № 115. - URL: https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-kommunikativnogo-dizayna (дата обращения: 10.11.2025).)

4. Беззубова О.В. Некоторые аспекты теоретического осмысления музея как феномена культуры // Триумф музея? Сб. науч. тр. - СПб.: «Осипов», 2005. - С. 6-27.

5. иновьева Ю. В. Стратегии коммуникации музея: 20 лет постсоветской трансформации // Вестник СПбГИК. - 2013. - №3 (16). - URL: https://cyberleninka.ru/article/n/strategii-kommunikatsii-muzeya-20-let-postsovetskoy-transformatsii (дата обращения: 09.11.2025).)

6. Хомякова И.В. «Символический капитал» регионального дизайна: проблемы экологии культуры // Вестник МГУКИ. - 2010. - № 3. - URL: https://cyberleninka.ru/article/n/simvolicheskiy-kapital-regionalnogo-dizayna-problemy-ekologii-kultury (дата обращения: 17.11.2025).

7. Юркова М. В. Художественная традиция в современном дизайне и ее влияние на формирование региональной идентичности // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. - 2016. - № 37-1. - URL: https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennaya-traditsiya-v-sovremennom-dizayne-i-ee-vliyanie-na-formirovanie-regionalnoy-identichnosti (дата

8. Гао Гуанминь Исследование методов анализа и визуальной трансляции культурного наследия в дизайне городского бренда // Культура и искусство. - 2025. - № 7. - URL: https://cyberleninka.ru/article/n/issledovanie-metodov-analiza-i-vizualnoy-translyatsii-kulturnogo-naslediya-v-dizayne-gorodskogo-brenda (дата обращения: 17.11.2025).

9. Желондиевская Л.В. Функции дизайна в современной коммуникации // Вестник ОГУ. - 2014. - № 5 (166). - URL: https://cyberleninka.ru/article/n/funktsii-dizayna-v-sovremennoy-kommunikatsii (дата обращения: 17.11.2025).

10. Этнокультурный брендинг территорий Удмуртской Республики: сб. ст. науч.-практ. конф. - Ижевск: Удмуртский университет, 2022. - 134 с.

ЛИНЬ ЦЗЯНЬЮН
Аспирант РГХПУ имени С. Г. Строганова

LIN JIANYONG
PhD student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ГО СЯОБИНЬ
Кадидат искусствоведения, доцент РГХПУ им. С.Г.Строганова

GUO XIAOBIN
Candidate of Art History, Associate professor of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ОХРАНА НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ И ФОРМИРОВАНИЕ ИДЕНТИЧНОСТИ: НА ПРИМЕРЕ ШАНХАЙСКОГО МУЗЕЯ

PROTECTION OF NATIONAL CULTURE AND IDENTITY: THE CASE OF THE SHANGHAI MUSEUM

На фоне глобализации и урбанизации вопрос охраны национальной культуры и реконструкции культурной идентичности становится ключевым направлением культурной политики различных стран. Музеи и художественные выставки, будучи публичными культурными пространствами, выполняют не только функцию сохранения культурного наследия, но также служат важными площадками формирования национальной памяти, культурного просвещения и развития идентичности. В данной статье на примере Шанхайского музея рассматривается его роль в сфере охраны культурного наследия, формировании национальной идентичности и современном культурно-образовательном распространении. Анализ показывает, что современный музей постепенно переходит от модели «демонстрации коллекций» к модели «культурного взаимодействия», от статической экспозиции – к интерактивному образованию. В процессе формирования культурной идентичности и передачи национального духа музей выполняет важную функцию социокультурной интеграции и воспроизводства ценностей.

In the context of globalization and rapid urban modernization, the protection of national culture and the reconstruction of cultural identity have become major priorities in cultural policies worldwide. As public cultural spaces, museums and art exhibitions not only carry the responsibility of preserving cultural heritage but also serve as vital sites for national memory, cultural education, and the formation of cultural identity. Using the Shanghai Museum as a case study, this article examines its role in cultural heritage preservation, national identity construction, and contemporary educational dissemination. The analysis indicates that the modern museum has shifted from a model focused on «collection display» to one emphasizing «cultural interaction», and from static presentation to interactive education. In shaping cultural identity and transmitting national traditions, museums function as significant mechanisms for sociocultural integration and the reproduction of cultural values.

Ключевые слова: музей, культурная идентичность, национальная культура, культурное образование, Шанхайский музей, цифровизация, тематические выставки, глобализация, культурная коммуникация, искусствознание.

Keywords: museum, cultural identity, national culture, cultural education, Shanghai Museum, digitalization, thematic exhibitions, globalization, cultural communication, art history.

В условиях глобализации и цифровой трансформации вопросы сохранения и развития национально-культурной идентичности становятся ключевыми направлениями культурной стратегии многих государств. Музеи, выставки и различные формы культурно-образовательной деятельности, являясь важными носителями культурной передачи, не только сохраняют историческую память народа, но и посредством инновационных интерпретаций и вовлечения широкой аудитории формируют динамичную модель культурной идентичности. На примере Китая, в частности Шанхая —

международного мегаполиса с богатой музейной инфраструктурой, передовыми технологическими практиками и разнообразными образовательными проектами — можно наблюдать характерные механизмы этого процесса. По статистике, по состоянию на 2024 год в Шанхае зарегистрирован 171 музей, что свидетельствует о значительных институциональных и культурных ресурсах города в музейной сфере [1]. Шанхайский музей как один из первых музеев Китая, удостоенных статуса национального музея первого уровня, является особенно показательной институцией; его коллекция насчитывает более 1,02 миллиона единиц хранения.

Опираясь на анализ документальных материалов, а также на примеры Шанхайского музея и отдельных выставочных проектов, данная статья системно рассматривает роль культурно-образовательных инициатив в сохранении и развитии национально-культурной идентичности, с целью предложить возможные ориентиры для охраны и укрепления культурной идентичности народов России. Национальная культурная идентичность укоренена в исторической традиции и практиках культурного бытования; музей, осуществляя сбор, исследование, экспонирование и просветительскую деятельность, делает абстрактные культурные ценности осязаемыми и воспринимаемыми. Шанхай как перекрёсток культурных влияний в Китае демонстрирует сложившуюся музейную систему, включающую комплексные, исторические и художественные музеи, а также активно интегрирующую цифровые технологии и международные форматы. Это способствует переходу культурной идентичности от пассивного восприятия к активному конструированию. В дальнейшем анализ будет развёрнут по четырём направлениям: охрана и передача культурного наследия, просветительская функция, технология и инновации, международное культурное взаимодействие.

I. Охрана и передача культуры — фундамент сохранения национальной памяти

С момента появления музеев в XIX веке их функции претерпели значительную трансформацию: от «собраний редкостей» они постепенно эволюционировали в центры «производства и распространения знаний». Начиная со второй половины XX века, под влиянием культурологических исследований и социальной антропологии, музеи становятся важнейшими пространствами формирования национально-культурной идентичности. Особенно ярко эта тенденция проявляется в таких международных мегаполисах, как Шанхай, где социальная роль музеев и их образовательная функция образуют своеобразную «двойственную структуру»: с одной стороны, музей должен представлять культурный образ государства, а с другой — учитывать многослойность и разнообразие местной культуры. Шанхайский музей, основанный в 1952 году, постепенно прошёл путь от традиционного музея, ориентированного на демонстрацию археологических и художественных предметов, к комплексному пространству культурной идентичности. Его выставочная концепция также претерпела существенные изменения: от сугубо исторической экспозиции к модели «культурного диалога», которая объединяет сохранение традиции с актуальными эстетическими запросами современности.

Ключевая функция музея заключается в охране и передаче национальных культурных ресурсов: посредством систематического собрания, научного изучения и цифрового сохранения обеспечивается преемственность культурного кода. Шанхайский музей играет в этом процессе важнейшую роль: он не только сохраняет значительный массив материального культурного наследия, но и благодаря технологическим инновациям расширяет возможности его защиты. Систематическое собрание коллекций служит фундаментом, на котором строятся деятельность музея по охране культурного наследия и его образовательные программы. Ещё с конца 1950-х годов Шанхайский музей целенаправленно занимается комплектованием предметов национального культурного наследия, обогащая фонды через межрегиональное сотрудничество и государственные программы. Особенно инновационным является подход музея к экспозиционному дизайну: он выходит за рамки традиционного для этнографических музеев принципа деления по регионам или народам и организует коллекции по типам ремёсел и материалам. Такая система классификации ослабляет жёсткие этнические границы и подчёркивает общность технических навыков и эстетических устремлений различных народов Китая. Благодаря этому зритель более наглядно ощущает взаимопроникновение и интеграцию культур в пространстве китайской цивилизации.

На академическом уровне Шанхайский музей посредством глубокого изучения и интерпретации музейных предметов формирует научную основу для укрепления национально-культурной идентичности. Согласно современным исследованиям, интеграция и совместное использование музейных ресурсов являются важнейшим условием научной, стандартизированной и высококачественной работы с объектами культурного наследия. Создание межрегиональных и межинституциональных платформ сотрудничества, а также применение новых технологий способствует цифровому обмену музейной информацией и развитию совместных исследований. Шанхайский музей, используя технологии высокоточной цифровизации, в 2002 году создал информационную систему музейных коллекций, осуществил масштабное сканирование и 3D-моделирование экспонатов, а в 2015 году сформировал высококачественный цифровой банк изображений. Эти шаги обеспечили долговременное хранение данных и доступность ресурсов для исследовательского сообщества. В 2022 году музей представил инициативу «Большой музей», в рамках

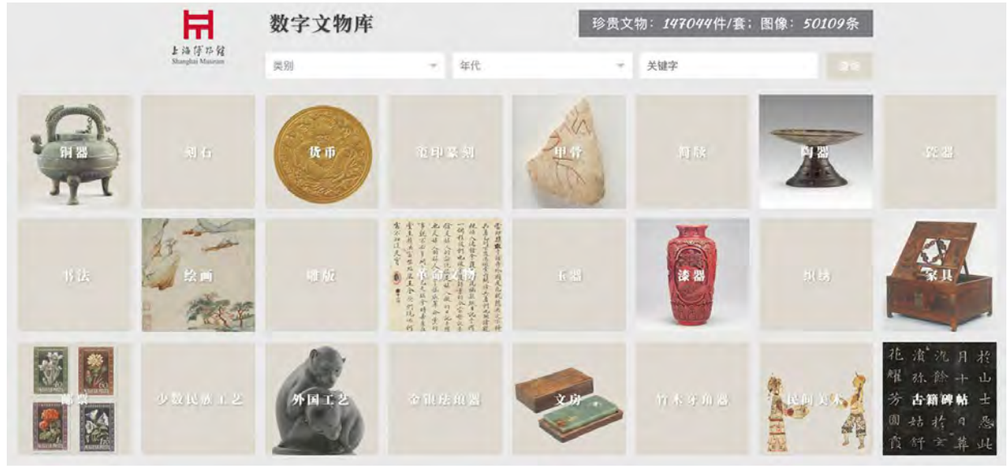


Рис. 1. Цифровая коллекция культурных реликвий на официальном сайте Шанхайского музея. - URL: https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/lib1/index.

которой внедряются направления «цифра+» и «креативная индустрия+». Цель программы — активировать потенциал музейных ресурсов, расширить доступ к ним и стимулировать развитие культурно-творческих продуктов, предлагая публике более персонализированные и разнообразные формы культурного опыта. В настоящее время цифровой архив музея «Электронное хранилище культурных объектов» включает 147 044 высококачественных изображений и 3D-моделей. Он охватывает бронзу, керамику, живопись и каллиграфию, лаковые изделия, народное искусство и другие категории. Пользователи могут рассматривать мельчайшие детали экспонатов в онлайн-режиме, преодолевая пространственно-временные ограничения. Цифровое архивирование не только предотвращает риски утраты объектов вследствие времени или стихийных бедствий, но и создаёт надёжную ресурсную базу для научных исследований и образовательной деятельности.

На исследовательском уровне Шанхайский музей посредством углублённого анализа и интерпретации музейных предметов формирует методологическую основу для укрепления национально-культурной идентичности. Современные исследования подчёркивают, что интеграция и совместное использование ресурсов культурного наследия являются фундаментальным условием научно обоснованной, системной и высококачественной деятельности в музейной сфере. Формирование межрегиональных и межведомственных платформ сотрудничества, а также внедрение современных технологий обеспечивает цифровую кооперацию, расширяет доступ к данным и способствует развитию совместных исследовательских проектов. Используя методы высокоточной цифровизации, Шанхайский музей в 2002 году создал информационную систему музейных коллекций, осуществил полноформатное сканирование и 3D-моделирование экспонатов, а в 2015 году сформировал банк высококачественных цифровых изображений, что обеспечило долговременную сохранность данных и их открытое использование. В 2022 году музей инициировал «Программу большой музей» (大博物馆计划), ориентированную, в частности, на реализацию стратегий «цифровизация+» (数字+) и «культурные и креативные индустрии+» (文创+). Эти направления позволили актуализировать потенциал музейных коллекций, расширить режим открытого доступа и стимулировать развитие культурно-творческой продукции, обеспечивая для широкой аудитории более индивидуализированный и многогранный культурный опыт [2]. В настоящее время цифровой архив музея — «Цифровое хранилище музейных объектов» (数字文物库, Рис. 1) — включает 147 044 высококачественных изображений и 3D-моделей музейных предметов, охватывающих такие категории, как бронза, керамика, живопись и каллиграфия, лаковые изделия, народное искусство и другие виды. Возможность дистанционного детального просмотра экспонатов позволяет преодолевать пространственно-временные ограничения. Подобная форма цифровой фиксации не только минимизирует риск физической утраты музейных предметов в результате времени или стихийных факторов, но и формирует надёжную ресурсную базу для дальнейших академических исследований и культурно-просветительских программ.

Шанхайский музей также углубляет культурное содержание посредством активной научно-исследовательской работы. В сотрудничестве с отечественными и зарубежными учреждениями музей реализует междисциплинарные исследования, привлекая специалистов в области археологии, истории и искусствоведения, что обеспечивает как глубину, так и широту изучаемого материала. В кооперации с Федерацией социальных наук Шанхая музей запустил серию «Лекции о

культуре Цзяннань» («江南文化讲堂»), в рамках которой каждый сезон проводится десять научно-просветительских встреч. На них ведущие учёные в сфере социальных наук и музейного дела вступают в научный диалог, анализируя сущностные черты и культурную специфику традиции Цзяннань. В рамках выставки «Сияние Китая: цивилизация древнего царства Шу — Сансиндуй и Цзиньша» («星耀中国：三星堆· 金沙古蜀文明展», Рис. 2) кураторская команда объединила археологический материал и искусствоведческий анализ. Путём сравнительного изучения артефактов, например, бронзовых масок и нефритовых изделий были выявлены уникальные особенности цивилизации бассейна Янцзы. Результаты исследования распространяются через научные публикации и лекционные программы, формируя теоретическую базу для укрепления национально-культурной идентичности. Сохранение и передача культурного наследия является фундаментом формирования национальной идентичности. Используя как материальные, так и цифровые средства, музей обеспечивает защиту культурных ресурсов от утраты и создаёт основу для дальнейшего образования и инноваций. Подобная модель межведомственного и междисциплинарного сотрудничества не только обогащает содержание выставочных проектов, но и в значительной мере способствует распространению знаний и углублению общественного понимания культурного наследия.



Рис. 2. Специальная выставка в Шанхайском музее: «Сияние Китая: цивилизация древнего царства Шу – Сансиндуй и Цзиньша» в выставочном зале. - URL: https://mp.weixin.qq.com/s/hTtaG1sJPKpqLNizRaSBfA.

II. Просветительская функция — формирование мостов культурного понимания

Современный музей утратил прежнее значение исключительно хранилища и исследовательского центра и превратился в многофункциональную платформу культурного образования и открытое общественное пространство. Его просветительская роль становится ключевым механизмом формирования национально-культурной идентичности. Проводя тематические выставки и разнообразные культурно-образовательные программы, музей создаёт условия для формирования иммерсивного культурного опыта, в рамках которого посетители активно вовлекаются в процесс восприятия и тем самым углубляют своё понимание и признание национальной культуры.

Тематические выставки являются наиболее прямой и эффективной формой культурно-образовательной деятельности музея. Благодаря тщательно продуманным кураторским решениям музей получает возможность представить общественности ценные объекты национального культурного наследия, преобразуя абстрактные представления о культурной идентичности в наглядные и чувственно воспринимаемые материальные формы. В последние годы Шанхайский музей реализовал ряд крупных тематических проектов, в ходе которых особое внимание уделялось разработке смысловой структуры экспозиции. Посредством сочетания различных типов экспонатов, использования хронологических схем и внедрения мультимедийных технологий музей формирует выразительное повествовательное пространство, усиливающее восприятие национальной культуры и укрепляющее ощущение культурной сопричастности у посетителей. Так, в рамках выставки «Живя здесь, в Китае: цивилизации династий Ся, Шан и Чжоу в провинции Хэнань» («宅兹中国：河南夏商周三代文明展», Рис. 3) было представлено 314 предметов, включая бронзовые изделия и нефритовые артефакты. Экспозиция была организована по историческим периодам — от эпохи Ся до Западной Чжоу, демонстрируя поступательный характер развития древнекитайской цивилизации. Композицию сопровождали световые и звуковые инсталляции, создавая эффект иммерсивной исторической среды, который позволял посетителям непосредственным образом воспринимать истоки и эволюцию культуры Центральной равнины [3]. Ещё более значимым является то, что данные тематические выставки выходят за рамки традиционной модели демонстрации отдельных музейных предметов и стремятся к созданию целостного культурного нарратива. Серия тематических экспозиций «Почему именно Китай» («何以中国») направлена на глубокое раскрытие замысла выставки, интерпретацию истоков китайской цивилизации и анализ историко-культурного содержания, воплощённого в музейных предметах. В результате зритель не просто знакомится с артефактами, но и переживает живое ощущение исторического процесса, обнаруживает культурные константы и взаимосвязи, осознаёт единство культурного происхождения и укрепляет чувство национальной гордости и уверенности.

Молодёжная аудитория является ключевым носителем будущего культурной преемственности, и углублённое сотрудничество музеев с образовательными учреждениями представляет собой один из наиболее эффективных механизмов формирования национально-культурной идентичности у подростков. Шанхайский музей активно взаимодействует с образовательными структурами, реализуя широкий спектр совместных программ, направленных на интеграцию национально-культурного компонента в систему всестороннего развития молодёжи. В Восточном корпусе Шанхайского музея действует образовательный центр «Дворец исследования древних цивилизаций» (古代文明探索宫), где используются технологии VR и AR для создания иммерсивных образовательных сценариев, таких как моделирование археологических раскопок или практикумы по реставрации музейных предметов. Форматы ролевой игры и интерактивного обучения способствуют более глубокому пониманию молодыми посетителями истоков и динамики развития китайской цивилизации, укрепляя чувство культурной сопричастности. Шанхайский музей также реализует проект «Партконференция у артефактов» (文物党课), разработанный для партийных работников и учащихся, в рамках которого музейные предметы используются в качестве наглядного материала для интерпретации исторических событий и культурных ценностей. Цифровые ресурсы музея интегрированы в школьный курс истории на уровне основной школы, где они служат дополнением к учебным материалам. Благодаря мультимодальным ресурсам учащиеся получают возможность наглядно и последовательно прослеживать эволюцию национальной культуры, что способствует более прочному усвоению исторических знаний и развитию культурной идентичности.



Рис. 3. Представители китайских и иностранных студентов из нескольких университетов Шанхая посещают выставку «Живя здесь, в Китае: цивилизации династий Ся, Шан и Чжоу в провинции Хэнань». - URL: https://mp.weixin.qq.com/s/xpwp8ebvV8qlZI3dJFsmZA).

III. Международные выставочные обмены: укрепление глобального культурного влияния

Будучи одним из ведущих культурных учреждений Китая, Шанхайский музей последовательно развивает международные коммуникации и стратегии глобального культурного продвижения, что позволяет существенно повысить международное влияние национальной культуры. Деятельность музея в данном направлении охватывает широкий спектр форматов — зарубежные выставочные проекты, международные исследовательские инициативы, цифровую культурную дипломатию и участие в международных форумах. Эти практики не только способствуют межкультурному диалогу, но и усиливают роль китайской культуры как значимого элемента глобальной «мягкой силы».

С 1970-х годов Шанхайский музей, обладая высоким уровнем профессиональной экспозиционной работы, серьёзной научно-исследовательской базой и богатым опытом организации выставок, провёл или принял участие как минимум в 150 зарубежных выставочных проектах. Музей заключил долгосрочные соглашения о сотрудничестве более чем с десятью ведущими зарубежными музеями, включая Британский музей, Национальный музей Токио, Музей азиатских цивилизаций в Сингапуре и Национальный центральный музей Кореи. Такое взаимодействие сформировало устойчивые механизмы институционального партнёрства. Кроме того, реализуются программы международной кооперации в области археологии и музейных технологий, расширяется гуманитарное сотрудничество в рамках инициативы «Пояс и путь» (一带一路), что способствует продвижению китайской культуры за рубежом и укрепляет её международное присутствие. Одним из показательных примеров стал первый проект серии «Сто предметов — взгляд на Китай» (百物看中国) выставка «Бессмертные нефритовые доспехи: выдающиеся памятники эпохи Хань» («不朽的玉甲：中国汉代文物精品展») в Венгрии. Экспозиция включала тщательно отобранные бронзовые и нефритовые артефакты, а также сопровождалась научным семинаром и мультимедийными программами, что позволило комплексно представить достижения китайской цивилизации [4].

Параллельно с активным продвижением стратегии «Мир смотрит на Китай» Шанхайский музей также предоставляет китайской аудитории возможность увидеть мир. С 1952 года музей осуществил 83 крупные выставочные проекты, полностью введённые из зарубежных музейных учреждений. На сегодняшний день установлено всестороннее сотрудничество с организациями культурного наследия из 28 стран Азии, Европы, Америки и Океании, охватывающее 105 городов и более 182 учреждений. Музей активно развивает совместные

исследовательские программы, археологические проекты и инициативы по сохранению культурного наследия вместе с зарубежными партнёрами. Обмен ресурсами, совместное использование технологий и научная кооперация значительно повышают уровень международного взаимодействия в области культурной сохранности. В 2024 году Шанхайский музей совместно с Верховным советом по делам древностей Египта реализовал крупный проект «На вершине пирамид: великая цивилизация Древнего Египта» («金字塔之巅：古埃及文明大展»), в рамках которого были представлены египетские музейные предметы, а также проведено сравнительное исследование, направленное на выявление сходств и различий между древнекитайской и древнеегипетской цивилизациями [5]. Сотрудничество включает обмен опытом в сфере реставрации музейных предметов и технологий их консервации, в том числе совместное использование методов цифрового архивирования, что способствует повышению эффективности и точности работ по сохранению культурного наследия обеих стран.

IV. Заключение

Музеи, выставочные проекты и различные формы культурно-просветительской деятельности играют многогранную и системообразующую роль в деле сохранения и развития национально-культурной идентичности. Они выступают не только хранителями и защитниками национальных культурных ресурсов, но и современными интерпретаторами культурной памяти, а также инноваторами в сфере её передачи. Музейные пространства сегодня — это не просто площадки для демонстрации статичных артефактов, но динамичные среды культурной практики; не только научно-исследовательские учреждения, но и открытые образовательные платформы, активно вовлекающие общественность в культурный процесс. Интеграция этих различных функций превращает музей в культурный узел, соединяющий прошлое и будущее, традицию и современность, национальное и глобальное измерения культуры. Подобная мультифункциональность обеспечивает устойчивую духовно-культурную опору для формирования национальной культурной идентичности, создавая прочную основу для её дальнейшего развития.

Опыт Шанхая демонстрирует, что современный музей постепенно выходит за рамки традиционной модели института хранения и экспонирования. Он превращается в пространство активизации культурной памяти, платформу межкультурного диалога и важнейший механизм формирования национально-культурной идентичности. Благодаря материальному наследию, инновационным методам экспонирования и многообразию образовательных программ музеи позволяют преобразовать абстрактные концепты культурной идентичности в осязаемую, воспринимаемую и переживаемую культурную практику, тем самым формируя у общества чувство принадлежности и эмоциональной сопричастности. В условиях углубляющихся процессов глобализации подобные культурные практики приобретают значение, выходящее за рамки национального контекста, и становятся важным ресурсом для гармоничного развития многообразного мирового культурного пространства.

Список литературы:

1. Цао Цзявэнь. Применение цифровых музейных ресурсов в преподавании истории в средней школе // Шанхайский педагогический университет, 2025. - С. 1 (кит. 曹佳雯.数字博物馆资源在初中历史教学的应用[D].上海师范大学,2025:1).

2. Гун Юйу. Лунь цанпин шуцзю чжил: И шанхай боугуань вэй ли // Дуннань вэньхуа. - 2023, - № 2. - С. 91 (кит. 龚玉武.论藏品数据治理——以上海博物馆为例[J].东南文化,2023,(S2):91).

3. Фэн Юй. Танцзю боугуань чжаньлань чуаньши дэ синь фанши: и Шанхай боугуань вэй ли // Чжунъюань вэньхуа юй люйю. - 2025, - № 4. - С. 171 (кит. 冯羽.探究博物馆展览诠释的新范式——以上海博物馆为例[J].中原文化与旅游.2025,(04):171).

4. Шанхай боугуань «Байу кан Чжунго» туйдун чжунхуа юсю чуантун вэньхуа цзоу чуцю // Чжунго вэньу бао. - 2024, - № 4. - С. 2 (кит. 上海博物馆“百物看中国”推动中华优秀传统文化走出去[N].中国文物报,2024(04):2).

5. Чэнь Ханьян, Хэ Вэнь, Лю Минсян. «Боугуань жэ»: цун вэньхуа ляоляо дао чанье цзэнлян // Цзинцзи цанькаобао. - 2025, - № 6. - С. 1 (кит. 陈涵旸,何问,刘铭翔.“博物馆热”：从文化流量到产业增量[N].经济参考报,2025(06):1).

Н.А. ЕФРЕМОВА
Преподаватель, Абрамцевский филиал РГХПУ им. С. Г. Строганова

N.A. YEFREMOVA
Teacher of the Abramtsevsky branch of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

АБРАМЦЕВО-КУДРИНСКАЯ РЕЗЬБА: ВЫЯВЛЕНИЕ И СОХРАНЕНИЕ УНИКАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РОССИИ

ABRAMTSEVO-KUDRIN CARVING: IDENTIFICATION AND PRESERVATION OF RUSSIA'S UNIQUE CULTURAL HERITAGE

В статье предлагаются методические рекомендации для организации и проведения этнографической экспедиции, направленной на выявление объектов нематериального этнокультурного достояния России, с акцентом на художественный промысел абрамцево-кудринской резьбы по дереву. В рамках экспедиции планируется сбор информационного и изобразительного материала в Сергиево-Посадском городском округе Московской области, включая такие населённые пункты, как город Хотьково и деревни Ахтырка, Кудрино и Мутовки. Автор статьи подробно описывают ключевые этапы подготовки экспедиции, методы полевых исследований, технологии сбора и анализа материалов, а также важность документирования культурного наследия и вовлечения местных жителей в процесс сохранения и популяризации уникальных художественных традиций региона.

The article offers methodological recommendations for organizing and conducting an ethnographic expedition aimed at identifying the objects of Russia's intangible ethnocultural heritage, with a focus on the artistic craft of Abramtsevo-Kudrino woodcarving. The expedition plans to collect information and visual materials in the Sergiyevo-Posadsky District of the Moscow Region, including the towns of Khotkovo and the villages of Akhtyrka, Kudrino, and Motoki. The author of the article describes in detail the key stages of expedition preparation, field research methods, technologies for collecting and analyzing materials, as well as the importance of documenting cultural heritage and involving local residents in the process of preserving and promoting the unique artistic traditions of the region.

Ключевые слова. Этнографическая экспедиция, нематериальное этнокультурное достояние, художественный промысел, резьба по дереву, абрамцево-кудринская резьба, информационный сбор, изобразительный материал, полевая работа, этнокультурные исследования, маршрутный метод, кустовой метод, стационарный метод.

Keywords: Ethnographic expedition, intangible ethnocultural heritage, handicrafts, woodcarving, Abramtsevo-Kudrinskaya carving, information collection, visual material, field work, ethnocultural research, route method, the bush method, stationary method.

Этнографическая экспедиция по изучению и документированию уникального художественного промысла абрамцево-кудринской резьбы представляет собой важнейший этап сохранения нематериального культурного наследия России. Цель мероприятия заключается в сборе и систематизации информационного и изобразительного материала, раскрывающего особенности и секреты этого древнего промысла.

В 2022 году был принят Федеральный закон «О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации» (1), который определяет нематериальное этнокультурное достояние как «нематериальное культурное наследие народов Российской Федерации как совокупность присущих этническим общностям Российской Федерации духовно-нравственных и культурных ценностей,

передаваемых из поколения в поколение, формирующих у них чувство осознания идентичности и охватывающих образ жизни, традиции и формы их выражения, а также воссоздание и современные тенденции развития данного образа жизни, традиций и форм их выражения».

Законом предусмотрен механизм ведения федерального и региональных реестров объектов нематериального этнокультурного достояния. Приведенное выше определение позволяет предлагать к включению в реестры как исторически бытующие объекты нематериального этнокультурного достояния, так и их реконструкции или вариации, возникшие на основе традиции и перешедшие к бытованию в настоящее время.

Исходя из того, что состав сведений об объекте нематериального этнокультурного достояния формируется, главным образом, в результате кропотливого этнографического изучения, необходимо обратиться к пониманию того, что такое этнография. Это «отрасль исторической науки, изучающая преимущественно методом непосредственных наблюдений быт и нравы народов земного шара, их расселение и культурно-исторические взаимоотношения» (2). Метод непосредственного наблюдения можно определить как «комплекс методических приемов, направленных на установление и фиксацию бытующего этнографического явления».

Реализация этого метода осуществляется в условиях полевой этнографической работы, которая, в свою очередь, понимается как работа по собиранию полевых этнографических материалов в ходе непосредственного наблюдения и изучения живой действительности.

Эти определения позволяют говорить о полевой работе как основе этнографического исследования, в рамках которого осуществляется выявление и дальнейшее изучение потенциальных объектов нематериального этнокультурного достояния. Полевая работа, как правило, осуществляется в формате экспедиции (хотя само понятие экспедиции является более широким, в данном случае речь идет именно об этнографических экспедициях с целью сбора полевых материалов для дальнейшего изучения). При подготовке экспедиции необходимо принимать во внимание ее цель, тип, а также место (район) работы и сроки, поскольку они тесно взаимосвязаны.

Существует два главных метода сбора полевых этнографических материалов:

Маршрутный метод, при котором экспедиция перемещается в области изучения по непрерывному маршруту с последовательными остановками в каждом пункте на два-три дня для сбора материалов.

Кустовой метод, при котором намечаются базовые пункты для изучения, а близлежащие поселения обследуются для проверки и уточнения сведений, полученных в базовых пунктах. При этом на сбор информации в базовых пунктах затрачивается бóльшая часть времени — по пять-семь дней, а на обследование соседних пунктов — по одному-два дня.

Иногда выделяется также третий, стационарный метод, т. е. длительное (вплоть до круглогодичного) обследование избранной местности. Этот метод «дает возможность наблюдать фольклорные процессы в течение длительного времени, т. е. выявить приуроченность исполнения тех или иных произведений к определенному месту, времени, событию, наблюдать естественное их бытование, охватить больше различных ситуаций, праздников, сопровождаемых песней, танцем, в особенности импровизацией» (3).

Важным этапом подготовки экспедиции является составление и утверждение программы, в которой определяются задачи экспедиции, ее тематика, маршрут, сроки, состав участников и закрепленная за каждым из них тема.

1. Подготовка к экспедиции

1.1. Определение целей и задач

Перед началом экспедиции необходимо четко определить ее цели и задачи:

- Сбор информации о традициях и технике абрамцево-кудринской резьбы.

- Интервьюирование мастеров и сообщества ремесленников.

- Сбор образцов резьбы и других материалов, связанных с промыслом.

- Фиксация особенностей местного культурного контекста (обычаи, праздники, семейные передачи мастеров).

1.2. Составление маршрута

Экспедиция будет проходить по Сергиево-Посадскому округу, охватывая следующие населенные пункты:

- город Хотьково;

- деревня Ахтырка;

- деревня Кудрино;

- деревня Мутовки.

Следует продумать эффективный маршрут, чтобы максимально охватить нужные места и не потерять связи между ними.

1.3. Подбор команды

Для успешной реализации проекта рекомендуется собрать команду из:

- Этнографов и культурологов

- Фотографов и видеографов

- Специалистов по документированию и обработке собранного материала

- Местных экспертов и сопровождающих

1.4. Согласование и подготовка документов

Необходимо получить разрешение на проведение экспедиции от местной администрации, а также договориться с мастерами резьбы о встречах и интервью.

2. Проведение экспедиции

2.1. Сбор информации

- Интервью. Проведение записей бесед с мастерами резьбы, их родными и местными жителями позволит получить ценную информацию о традициях и технике работы.

- Фотосъемка. Важно зафиксировать не только готовые изделия, но и процесс их создания, инструменты, а также условия, в которых работают мастера.

- Контент. Запись народных историй, легенд и сказаний, связанных с резьбой, обряды климатических праздников, показывающие использование резьбы.

2.2. Взаимодействие с местным населением

Сотрудничество с местными жителями может обогатить экспедицию. Организация встреч с молодежью позволит вовлечь новое поколение в изучение и сохранение местных традиций.

2.3. Документирование результатов

Ведение дневника экспедиции, в который будут вноситься все собранные данные, сделает процесс более организованным и улучшит итоговую аналитику.

3. Обработка и анализ материала

По возвращении из экспедиции необходимо организовать работу по обработке собранного материала:

- Классификация и систематизация собранной информации. Все данные, полученные в ходе экспедиции, должны быть организованы по категориям (информация о мастерах, фотографии изделий, собранные истории).

- Анализ. Выявление закономерностей и особенностей, которые позволят глубже понять феномен абрамцево-кудринской резьбы.

- Анализ полученных данных и выявление уникальных аспектов абрамцево-кудринской резьбы.

- Подготовка отчетов. Создание отчета о проведенной экспедиции, который будет включать в себя подготовленные документы, фотографии и выводы.

4. Популяризация результатов

4.1. Публикации

Важно опубликовать результаты исследований в научных журналах, на специализированных ресурсах и в местных СМИ, чтобы привлечь внимание к абрамцево-кудринской резьбе. Архивирование всех материалов (фото, видео, тексты).

- Создание базы данных, доступной для будущих исследований и для использования местными сообществами.

4.2. Выставки и мастер-классы

Организация выставок, на которых будут представлены собранные изделия, а также проведение мастер-классов позволят широкой аудитории познакомиться с культурой резьбы по дереву.

Таким образом, организация и проведение этнографической экспедиции по выявлению объектов нематериального этнокультурного достояния, таких как абрамцево-кудринская резьба, является значимым вкладом в сохранение культурного наследия России. Сбор и систематизация информации о таких художественных промыслах не только активизирует интерес к ним, но и способствует их дальнейшему развитию и популяризации. Предложенные рекомендации имеют методический характер, помогут организации и проведению этнографической экспедиции с целью выявления объектов нематериального этнокультурного достояния, связанных с абрамцево-кудринским художественным промыслом резьбы по дереву.

Примечания:

1. Федеральный закон от 20 октября 2022 г. № 402-ФЗ «О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации». - URL: http://pravo.gov.ru/

2. Большая Советская энциклопедия. - 2-е изд. - М.: Гос. науч. из-во «БСЭ», 1955. - Т. 49. - С. 249.

3. Громов Г.Г. Методика этнографических экспедиций. - М.: Издательство Московского университета, 1966. - С. 107.

Список литературы:

Нормативно-правовые акты

1. Федеральный закон от 20 октября 2022 г. № 402-ФЗ «О нематериальном этнокультурном достоянии Российской Федерации». – URL: http://pravo.gov.ru/

Монографии, учебно-методическая литература

2. Громов Г.Г. Методика этнографических экспедиций. - М.: Издательство Московского университета, 1966 - 108 с.

3. Жлоба С.П., Чернякевич И. С. Полевая этнография (Теория и практика полевых этнографических исследований): пособие для студентов исторических факультетов. - Брест: БрГУ им. А.С. Пушкина, 2007. - 227 с.

4. Козьмин В.А. Полевая этнография. - М., 2008. - 177 с.

5. Куприянова И.В., Грибанова Н.С., Богочанова А.В. Этнографическое музееведение: формирование этнографических собраний России: учебно-методическое пособие. - Барнаул: Изд-во АГИК, 2018 - 127 с.

6. Черных А. В. Методическое пособие по сбору полевого этнографического материала. - Пермь, 2002. - 101 с.

7. Урсегова Н.А. Методика организации фольклорной экспедиции: учебно-методическое пособие для студентов ссузов культуры и искусств. - Новосибирск: Новосибирский областной колледж культуры и искусств, 2014. - 60 с.

Л.Р. ГАЛУЕВА
Преподаватель, Арамцевский филиал РГХПУ им. С.Г.Строганова

L.R. GALUEVA
Teacher, Aramtsevsky branch of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

РУССКАЯ ДЕРЕВЯННАЯ ИГРУШКА. ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

RUSSIAN WOODEN TOY. TRADITION AND MODERNITY

Статья посвящена русской деревянной игрушке и ее значимости в культурном наследии России. Рассматриваются несколько основных центров производства деревянных игрушек, а также современные тенденции развития этого ремесла.

The article is devoted to the Russian wooden toy and its significance in the cultural heritage of Russia. Several main centers for the production of wooden toys are considered, as well as current trends in the development of this craft.

Ключевые слова: деревянные игрушки, матрешка, Сергиев Посад, Богородское.

Keywords: wooden toys, matryoshka, Sergiev Posad, Bogorodskoye.

Деревянные игрушки производились в нашей стране с давних времен. Археологические находки свидетельствуют о большом разнообразии игрушек, существовавших в Древней Руси, своеобразных приемах их изготовления. Они доказывают, что русские мастера издавна правильно понимали назначение детской игрушки — забавлять ребенка, помогать ему познавать мир.

Самые ранние примитивные игрушки представляли собой обобщенные образы животных, а также уменьшенные копии различных предметов: лошадки, рыбки, птички, фигурки людей; луки, стрелы, мечи.

Очень популярными видами потешек на Руси были свистульки и трещотки. Некоторые игрушки отличались большой выдумкой, в них чувствуется большая любовь и стремление сделать их более занимательными, дать ребенку возможность играть с ними — возить, передвигать, производить звуки.

Изготовление игрушек является своеобразной отраслью народного творчества, тесно связанной с повседневным укладом жизни и особенностями быта народа. Приемы изготовления игрушек совершенствовались на протяжении веков вместе с ростом народной культуры, при этом всегда сохранялись и развивались особенности местных художественных традиций, которые составляли прочные основы национального производства игрушек.

В дореволюционной России сложилось несколько промысловых центров изготовления игрушек. Наиболее крупным считался Сергиев Посад и прилегающие к нему селения. Производство игрушек здесь началось еще в XVI столетии.

При Троице-Сергиевой лавре имелись различные художественные ремесленные мастерские — резные, токарные, живописные. Расцвет игрушечного дела в Сергиевом Посаде относится к XVII — первой половине XIX столетия.

Троице-Сергиевские резные игрушки, неповторимые по своему художест-венному своеобразию и оригинальным приемам выполнения, составляют целый раздел русского народного искусства, они оказали большое влияние на развитие богородской резьбы и всего производства игрушек в нашей стране.

Богородские мастера вначале поставляли сергиевским мастерам простейшие детали игрушек, отдельные фигурки для сборных игрушек — солдатиков, монахов, кукол.

Постепенно под влиянием местных талантливых резчиков по дереву в селе Богородское сформировались свои художественные традиции, определились пути стилевого развития искусства резьбы.

В конце XIX века, в период расцвета национального русского стиля, в России возник интерес к народным промыслам и традиционным игрушкам. Именно в это время, по одной из версий, в подмосковном Сергиевом Посаде в мастерской, принадлежавшей известному меценату Савве Ивановичу Мамонтову, появилась русская матрешка.

Точная история происхождения матрёшки неизвестна. Существует предположение о том, что матрёшка имеет японские корни. Говорят, в девяностых годах XIX века в Московскую игрушечную мастерскую «Детское воспитание» А. Мамонтова привезла из Японии фигурку добродушного лысого старика мудреца Фукурума. Она представляла собой несколько вложенных одна в другую фигурок. Токарь Василий Звездочкин, работавший 1890-х годах в этой мастерской, выточил из дерева похожие фигурки, которые также вкладывались одна в другую, а художник Сергей Малютин расписал их под девочек и мальчиков.

Матрешка представляла собой крестьянскую девушку в вышитой рубашке, сарафане и платье, держащую в руках черного петуха.

Игрушка состояла из восьми фигур. Изображение девочки чередовалось с изображением мальчика, отличаясь друг от друга. Последняя изображала спеленутого младенца. Женское имя Матрена тогда было широко распространено на Руси.

Отсюда и пошло название куклы — «матрешка». В 1900 году М.А. Мамонтова, жена С. И. Мамонтова представила кукол на Всемирной выставке в Париже, где они заработали бронзовую медаль и получили заслуженное признание и любовь. С тех пор началось стремительное чествование русской матрешки по всему миру, в 1970 году на выставке «Экспо-70» в Токио была представлена самая большая из когда-либо изготовленных матрёшек — 72-местная!

Матрешка — это не просто забавная игрушка, она является символом, наполненным глубоким смыслом. Кукла олицетворяет идею единства семьи, материнства и преемственности поколений. Каждая фигурка, скрывающаяся внутри другой, символизирует ребенка, продолжающего род. Матрешка является символом плодородия и процветания.

Деревянные игрушки существуют уже не один век. Несмотря на то, что в современном мире появились новые технологии и материалы, но деревянные детские игрушки до сих пор востребованы.

Главным преимуществом является то, что дерево — натуральный материал, который абсолютно безопасен.

Деревянные игрушки могут быть самыми разнообразными:

- Развивающие игрушки: паззлы для детей от 1,5 лет.

- Развлекающие игрушки, представляющие собой разнообразные кукольные домики, овощи, фрукты, транспорт, игрушки-каталки, различные фигурки.

- Для творчества существуют различные деревянные наборы для раскрашивания.

- Деревянные конструкторы помогают развивать воображение и фантазию ребенка.

По мнению психологов, простые и даже примитивные по форме деревянные игрушки оказывают лучшее влияние на ребенка, чем пластиковые игрушки, состоящие из множества мелких деталей.

Русская матрёшка оказала значительное влияние на искусство, став не только символом национальной культуры, но и источником вдохновения для художников, дизайнеров и мастеров разных эпох. Её конструкция, символика и эстетика проникли в различные сферы творчества, от декоративно-прикладного искусства до современного дизайна и моды.

Современные мастера часто стремятся к аутентичности, используя лучшие разработки из своих регионов, или ориентируясь на работы старых мастеров, или изучая старинные народные промыслы. Государство и общественные организации играют ключевую роль в популяризации традиционных видов искусства в России. Мастер-классы, ярмарки народных ремесел помогают привлечь внимание молодежи к традиционному искусству. В России проводятся различные мероприятия, посвященные истории деревянной игрушке, например, «Игрушечный фестиваль в Сергиевом Посаде». Государственные программы поддерживают современных мастеров-ремесленников, предлагая им гранты и субсидии для развития традиционных промыслов. Поддержка государства и общественных организаций играет ключевую роль в укреплении культурных корней и развитии творческого потенциала новых поколений.

О.А. РЕНЕВА
Преподаватель, Кунгурский государственный художественно-промышленный колледж, филиал РГХПУ им. С.Г. Строганова

O.A. RENEVA
Teacher of the Kungur State College of Art and Industry, a branch of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

КУНГУРСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ УЧИЛИЩЕ НА ВДНХ

KUNGUR ART COLLEGE AT VDNH (EXHIBITION OF ECONOMIC ACHIEVEMENTS)

Для Кунгурского государственного художественно-промышленного колледжа, ведущего историю с 1936 года от камнерезной профтехшколы, одним из направлений работы является масштабная выставочная деятельность. Так было в различные периоды существования этого учебного заведения. Например, его педагоги и студенты в последней трети XX века были участниками ВДНХ, ежегодно получая награды этой выставки.

For the Kungur State College of Art and Industry, which has been leading the history of the stone-cutting vocational school since 1936, one of the areas of work is large-scale exhibition activities. This was the case in various periods of the existence of this educational institution. For example, in the last third of the twentieth century, its teachers and students participated in VDNH, annually receiving awards from this exhibition.

Ключевые слова: Кунгурское художественное училище, ВДНХ, юный участник ВДНХ.

Keywords: Kungur Art College, VDNH, young participant of VDNH.

В 1936 году в городе Кунгуре (в то время относившемуся к Свердловской области) открылась камнерезная профтехшкола. Практически с самого начала творческие работы её педагогов, а позднее и учащихся были представлены на выставках разного уровня — от региональных до общесоюзных и зарубежных. В последней трети XX века ежегодно их изделия экспонировались на Выставке достижений народного хозяйства СССР (ВДНХ).

Предыстория Выставки достижений народного хозяйства СССР уходит в 1939 год, когда общесоюзный проект демонстрации всего самого лучшего и передового был связан с показом новаторского опыта работы сельского хозяйства, представленного в первую очередь колхозами и совхозами. И соответственно выставка имела узко тематическое название. Она была известна как ВСХ (Всесоюзная сельскохозяйственная выставка). В её павильонах кроме продукции животноводства, земледелия и перерабатывающей промышленности демонстрировались произведения искусства, в том числе и работы камнерезов Кунгура. Известно, что в начале 1941 года для оформления залов Молотовской и Свердловской областей в павильоне «Северо-Востока» по проекту кунгурского художника Алексея Елисеевича Попова были выполнены торшеры из местного сырья, так называемого басинского камня. Их изготовили мастера-камнерезы Александр Фёдорович Бутаков и Дмитрий Иванович Гранкин [11, с. 1]. В то время А.Е. Попов и А.Ф. Бутаков являлись преподавателями Кунгурской камнерезной профтехшколы, но также успешно сотрудничали с местной камнерезной артелью.

В 1958 году постановлением Совета Министров СССР была организована единая Выставка достижений народного хозяйства, объединившая ранее существовавшие в Москве всесоюзные промышленную, сельскохозяйственную и строительную выставки. Все выставочные павильоны имели тематические названия, которые, правда, не всегда оставались неизменными. Так, например, павильон «Сибирь», сооружённый по проекту архитектора А.П. Ершова, сначала был переименован в «Урал», затем в 1959 году в «Трудовые резервы». Спустя ещё четыре года этот павильон получил название «Профессионально-техническое образование». Именно здесь демонстрировали свои достижения преподаватели, мастера и учащиеся системы профтехобразования, к которой в 1960–80-е годы относилось и ТУ № 58 г. Кунгура, ведущее свою историю от камнерезной профтехшколы. В последней трети XX века название этого учебного заведения менялось неоднократно, а в повседневной жизни его обычно называли Художественным училищем. Сейчас оно известно как Кунгурский государственный художественно-промышленный колледж, филиал Московского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова.

Известно, что ещё в середине XX века Кунгурская камнерезная профтехшкола была участницей выставок работ учащихся художественно-промышленных школ промкооперации, проводимых в Москве Роспромсоветом. Например, в 1957 году работы юных камнерезов Кунгура были отмечены за интересное художественное решение и грамотное выполнение [2, л. 9 об.]. По итогам этой выставки трём учащимся, Вениамину Калинину, Евгению Попову и Анатолию Старкову, вручили денежные премии.

Первые сведения об участии кунгурских камнерезов, как педагогов, так и учащихся, в ВДНХ относятся к 1965 году, когда состоялась Четвёртая Всероссийская выставка технического творчества учащихся учебных заведений Главного управления профтехобразования [8, л. 1]. По её итогам училище (на тот момент ГПТУ № 58) было награждено дипломом II степени. Два года спустя золотую медаль ВДНХ получил преподаватель Юрий Александрович Нелюбин. В 1968-м высшей награды выставки был удостоен мастер производственного обучения Виталий Петрович Тютиков, а Ю.А. Нелюбину, в то время уже директору, вручили серебряную медаль выставки [10, л. 25; 9, л. 5-6].

Самым результативным стало участие кунгурского училища в ВДНХ в 1975 году. Творческий коллектив ГПТУ № 58 был награждён Дипломом I степени и двадцатью девятью медалями [3, л. 36]. В числе получивших награды были преподаватели и мастера: Ю.А. Нелюбин и В.П. Тютиков (серебряные медали), Александр Фёдорович Бутаков и Степан Степанович Кривощёков (бронзовые медали). Медали «Юный участник ВДНХ» получили учащиеся: Николай Николаевич Бояршинов, Наталья Павловна Ведерникова, Владимир Иванович Герасимов, Василий Николаевич Данилов, Юрий Борисович Дубовцев, Константин Алексеевич Жихор, Николай Петрович Зверев, Юрий Дмитриевич Кирьянов, Антонина Владимировна Лагун, Юрий Иванович Меркушев, Дмитро Григорьевич Мимрик, Людмила Ивановна Никишкина, Валентина Дмитриевна Новосёлова, Гульфия Рахматулина, Франц Антонович Родвальт, Тавис Тауфикович Сарманаев, Александр Николаевич Селянкин, Нина Васильевна Уракова, Виталий Евгеньевич Утёмов, Людмила Фёдоровна Шишкина.

1 апреля 1983 года в павильоне «Профтехобразование» ВДНХ состоялся смотр художественных работ «Наследники народных мастеров», в котором приняло участие ГПТУ № 58 г. Кунгура. По решению главного комитета ВДНХ училище получило дипломом I степени «За разработку композиций, исполнение и использование в учебном процессе изделий: настольных сувениров “Пантера”, “Хозяин тайги”, “Мамонт”, “Охотник с собакой”, “Пингвины”, “Жар-птица”, портрет Блока, шкатулка “Сылва”, подноса “Праздничный”» [4, л. 129]. Ю.А. Нелюбин был награждён золотой медалью, В.Д. Новосёлова — серебряной, Лидия Петровна Стуканова, Анатолий Васильевич Овчинников и С.С. Кривощёков — бронзовыми. Медали «Юный участник ВДНХ» получили: Алевтина Николаевна Булдакова, Ольга Геннадьевна Громова, Римма Ивановна Комиссаренко, Татьяна Викторовна Котлячкова, Валерий Викторович Крестников, Николай Васильевич Оглезнев, Андрей Юрьевич Платонов, Николай Аркадьевич Плеханов, Халиль Сальманович Сулейманов, Владимир Михайлович Шкляев.

В течение 1982/83 учебного года учащимися группы № 31 под руководством преподавателя Ивана Тимофеевича Клеймёнова было выполнено мозаичное панно «Сказы Бажова», которое сейчас украшает фойе Кунгурского государственного художественно-промышленного колледжа. В 1984 года эта крупноформатная работа, состоящая из четырёх частей, экспонировалась на ВДНХ, как и другие изделия, созданные в СПТУ № 58. И.Т. Клеймёнов получил бронзовую медаль, такая же награда была вручена С.С. Кривощёкову и В.П. Тютикову, а А.В. Овчинников и В.Д. Новосёлова были награждены серебряными медалями [1]. Из учащихся, участников ВДНХ 1984 года, награды получили: Вячеслав Николаевич Громов, Светлана Владимировна Исаева, Елена Вениаминовна Калинина, Андрей Юрьевич Платонов, Валерий Сахипзаманович Полежаев, Олег Анатольевич Тиунов, Ирина Ивановна Цыбульская, Ирина Васильевна Чиркова, Константин Мелатдинович Шайхетдинов.

В 1980-е годы на ВДНХ от Кунгурского художественного училища посылались не только камнерезные работы, но и ювелирные изделия,

финифть, керамика, резьба по дереву. Например, в 1986 году для участия в тематических выставках «Опыт работы лучших художественных профтехучилищ» и «И мастерство, и вдохновение» были предоставлены как работы в материале, так и их эскизы [5, л. 5]. Золотой медали был удостоен С.С. Кривощёков за разработку эскиза и руководство по созданию декоративной вазы «Мир на планете» (высота 60 см, вес 25 кг). Исполнители этой работы, учащиеся Пётр Владимирович Куркаков, Эльза Геннадьевна Галишанова и Игорь Всеволодович Миронов, получили медаль «Юный участник ВДНХ». В том же году серебряной медалью был награждён А.В. Овчинников, руководивший созданием скульптуры «Лось», изготовленной из камня учащимся Иваном Фёдоровичем Безматерных (получил медаль «Юный участник ВДНХ»). Бронзовая награда была вручена преподавателю Надежде Степановне Гармановой за скульптуру «Солдатский перепляс», воплощённую в материале учащейся Ольгой Кузьминичной Васильевой, ставшей юным участником ВДНХ. Любовь Павловна Тютикова, мастер отделения «Финифть», получила бронзу за эскиз плакеты «Снегурочка», изготовленной учащейся Еленой Александровной Кичигиной, заслужившей медаль «Юный участник ВДНХ». В.П. Тютиков, мастер отделения «Ювелир-филигранщик», был награждён бронзовой медалью за разработку эскиза ювелирного изделия «Ваза для варенья», которое создавалось как учебно-наглядное пособие. Исполнитель вазы, Татьяна Васильевна Упадышева, получила медаль «Юный участник ВДНХ». Также подобные награды были вручены: Ларисе Борисовне Невоструевой (за мозаичную скульптуру «Помощница»), Элле Евгеньевне Потёмкиной (за декоративную скульптуру «Утро»), Игорю Николаевичу Павлову (за декоративную скульптуру «Голубь мира»), Татьяне Владимировне Жестковой (за гарнитур «Подарочный»), Ларисе Валерьевне Широбоковой (за колешницу с перстнем), Николаю Леонидовичу Куршину (за гарнитур «Театральный»), Андрею Николаевичу Федосееву (за плакету «Каменный цветок».)

ВДНХ следующего, 1987 года была приурочена к значимой дате в истории Советского Союза — семидесятилетию Октябрьской революции, что существенно повлияло на тематику работ, направленных из Кунгура в Москву. По итогам выставки СПТУ № 58 был вручён диплом I степени [5, л. 16]. Золотую медаль получил С.С. Кривощёков за разработку эскиза мозаичного панно «Октябрь» и модели скульптуры «Хозяйка Медной горы». Серебро было вручено А.В. Овчинникову за эскизы вазы «Каменный цветок» и скульптуры «Девочка с голубем». Бронзовые медали достались мастерам Александре Петровне Кривощёковой, Маргарите Константиновне Кустовой, В.П. Тютикову, В.Д. Новосёловой и Л.П. Тютиковой. Исполнитель мозаики «Октябрь», учащийся 31-й группы Андрей Авенирович Брызгалов, получил медаль «Юный участник ВДНХ». Подобные награды были также вручены выпускнице училища Надежде Евгеньевне Шурминой (за декоративную скульптуру «Колли»), учащимся Наталье Михайловне Ощепковой (за скульптуру «Белый медведь») и Надежде Викторовне Колиной (за мозаичную скульптуру «Петух»). Кроме камнерезов, медалью «Юный участник ВДНХ» были награждены учащиеся отделений «Ювелир-филигранщик» и «Финифть».

Удачными для Кунгурского художественного училища были и участия в ВДНХ 1988 и 1989 годов, когда был получены дипломы II степени [5, л. 1]. В 1988-м В.П. Тютикову за эскизы «Музыкальной шкатулки» и колешницы «Аглая» вручили серебряную медаль, а исполнители этих ювелирных изделий (Ирина Антольевна Егорова, Юрий Николаевич Чернов, Владимир Васильевич Солодушко) стали юными участниками ВДНХ. Выставка 1989 года прошла под названием «Опыт работы лучших профтехучилищ и средне-специальных учебных заведений в развитии художественного творчества». Два преподавателя — С.С. Кривощёков и Рустам Ансарович Габбасов — были награждены серебряными медалями. Первый за разработку композиции набора шахмат «Русь», второй — за подготовку эскизов филигранных изделий: вазы «Дурман-цвет» и декоративной шкатулки. Учащиеся, воплотившие эти замыслы в материале, получили медаль юного участника (А.П. Грифленков, Ю.Н. Чернов).

На сайте ВДНХ, в разделе «Архивно-библиотечный фонд», содержится информация и о награждённых в другие годы, но, к сожалению, работы по размещению наградных материалов пока полностью не завершены. Также жаль, что там не всегда указано, за что была вручена та или иная медаль.

Список литературы:

1. Архив ВДНХ. Режим доступа: https://arhiv.vdnh.ru/. Дата обращения 14.11.2025.
2. Архив Кунгурского муниципального округа (АКМО). Ф.р. 21. Оп. 1. Д. 36.
3. АКМО. Ф.р. 21. Оп. 1. Д. 178 а.
4. АКМО. Ф.р. 21. Оп. 1. Д. 341.
5. АКМО. Ф.р. 21. Оп. 1. Д. 401.
6. АКМО. Ф.р. 21. Оп. 1. Д. 421.
7. АКМО. Ф.р. 21. Оп. 1. Д. 439.
8. АКМО. Ф.р. 21. Оп. 1. Д. 504.
9. АКМО. Ф.р. 21. Оп. 5. Д. 2.
10. АКМО. Ф.р. 21. Оп. 5. Д. 8.
11. Рион А. Уральский камень // Искра (Кунгур). - 1941. - 13 июня.

Е.А. ЛЕБЕДЕВА
Преподаватель Красносельского училища художественной обработки металлов, филиал РГХПУ им. С. Г. Строганова

E.A. LEBEDEVA
Teacher of the Krasnoselsk School of Artistic Metalworking, Branch of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

«ЗОЛОТАЯ АЛЛЕЯ» – СОВРЕМЕННЫЙ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННЫЙ ВЫСТАВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС, ПОСВЯЩЁННЫЙ КРАСНОСЕЛЬСКОМУ ЮВЕЛИРНОМУ ПРОМЫСЛУ

«THE GOLDEN ALLEY» AS A MODERN, SPECIALIZED EXHIBITION COMPLEX DEDICATED TO THE KRASNOSELSK JEWELRY INDUSTRY

В статье рассматривается феномен специализированного выставочного комплекса «Золотая аллея», как системного решения проблемы сохранения и развития традиционного художественного промысла в условиях современного рынка. Анализируется многокомпонентная структура комплекса, сочетающая торгово-экономические, культурно-просветительские и коммуникационные функции. Делается вывод об эффективности данной модели в качестве инструмента консолидации наследия, стимулирования инноваций и формирования регионального бренда.

The article examines the phenomenon of the specialized exhibition complex «Golden Alley» (Krasnoe-on-the-Volga, Kostroma) as a systematic solution to the problem of preservation and development of traditional handicrafts in the conditions of the modern market. The multicomponent structure of the complex is analyzed, combining trade, economic, cultural, educational and communication functions. The conclusion is made about the effectiveness of this model as a tool for consolidating heritage, stimulating innovation and forming a regional brand.

Ключевые слова: Красносельский ювелирный промысел, художественные промыслы, культурное наследие, выставочный комплекс, региональный брендинг, культурный туризм, сохранение традиций, «экономика впечатлений».

Keywords: Krasnoselsky jewelry craft, art crafts, cultural heritage, exhibition complex, regional branding, cultural tourism, preservation of traditions, and the «economy of impressions».

В современную эпоху глобализации и цифровизации все более актуальной становится задача сохранения и актуализации уникального культурного кода территорий Российской Федерации.

Внутренний туризм выступает не только как отрасль экономики, но и как мощный инструмент укрепления национальной идентичности. Ключевым ресурсом для его развития является духовное наследие регионов.

Костромская земля — живописный край в Центральной части России, обладающий природными богатствами, уникальными памятниками архитектуры и культурными традициями.

Историческое, культурное и духовное наследие Костромского края является неотъемлемой частью общероссийской истории, духовного богатства страны. На протяжении столетий здесь формировалась богатейшая нематериальная культура — песенная, танцевальная, фольклорная. Широко известны костромская школа иконописи и фресковой живописи, архитектурные памятники, шедевры изобразительного и ювелирного искусства.

Уникальность красносельской земли. Красноселье — это не просто промысел. Это место,

где земля русская рождает не хлеб, а красоту. Это «Святая Земля Русских Ювелиров», где мастерство передается из поколения в поколение как сакральное знание.

Красносельский ювелирный регион — это идеальная площадка для применения принципов «экономики впечатлений». Здесь есть уникальное материальное и духовное наследие, которое превращаются в мощный туристический продукт.

Продвижение духовного наследия через механизмы «экономики впечатлений» представляет собой стратегический ответ на вызовы современного туристического рынка. Это путь от туризма пассивного потребления к туризму со-причастности, где путешественник вступает в диалог с культурой региона.

Красносельский филиал ФГБУ ВО РГХПУ им. С.Г. Строгановаявляетсяхранителемдуховного наследия ювелирного промысла России, именно здесь мы можем наблюдать интеграцию духовного наследия в модели «экономики впечатлений» для стимулирования внутреннего туризма.

Красносельское училище художественной обработки металлов ведет свое начало с 1897 года, когда в селе Красном Костромской губернии по инициативе самих сельчан и уездного земства был основан класс технического рисования. Подобное начинание не было случайным, ювелирный промысел был известен в Красном еще с XVI века, и целью нового учебного заведения было придать красносельскому ювелирному делу более высокий художественный уровень.

Руководителем класса технического рисования назначен выпускник Строгановского училища С.Г. Монастырский, а спустя семь лет на базе этого класса появилась Художественно-ремесленная учебная мастерская (ХРУМ). Среди преподавателей — выпускница Строгановского училища К.А. Апухтина, а также художник и мастер техники скани И.А. Дерябин, с именем которого и связано рождение красносельской скани.

Красносельская скань — это не просто ювелирная техника, это зримое воплощение духовной красоты, заложенной в русском народном искусстве. Её прелесть не в стоимости металла, а в той нематериальной ценности, которую она несёт. Тончайшая проволока, скрученная вручную, требует невероятного терпения, смирения и сосредоточенности. Каждый завиток — это акт медитации, упорный труд, сравнимый с молитвенным правилом. В этой кропотливости — отражение русской идеи о том, что истинная красота рождается в труде и терпении. Красносельская скань — это не искусство одного гения. Это коллективный дух, традиция, передаваемая из поколения в поколение. Красота отдельного изделия вплетена в общую красоту многовекового промысла. Это «соборное творчество», где личное мастерство служит сохранению общерусской культурной идентичности.

В дореволюционные годы учащиеся ХРУМ неоднократно выставляли свои работы на международных выставках, где получали заслуженные награды и высокие оценки ценителей. Именно тогда мастерская, а впоследствии и училище стали подлинными хранителями традиций художественной обработки металлов: эмаль, гравировка, скань, чеканка, литье, всечка, все эти техники преподаются в училище.

В коллекции методического фонда — музея училища хранятся ювелирные изделия, выполненные из серебра с натуральными вставками в характерном для начала XX века стиле модерн. Столовые принадлежности, канцелярские изделия, изделия для интерьера, созданные в техниках чеканки, гравировки и литья, заслуживают внимательнейшего изучения, а подлинным украшением коллекции являются экспонаты, выполненные в технике «литье в землю» и литье по «живой натуре», экспонаты, в которых соединились мастерство знаменитых красносельских литейщиков и высокая художественная подготовка. Особое место в коллекции занимают изделия красносельских кустарей — мастеров ювелирного промысла, выполненные в период с XVI по начало XX века. Среди экспонатов — сундуки, шкатулки, литье, чеканка, гравировка и произведения, относящиеся к православному религиозному искусству, в том числе деревянные резные венцы.

Посещение Красносельского училища художественной обработки металлов — это не экскурсия, а «посвящение в тайны мастеров».

Именно здесь вам раскроют «красносельский секрет» о магическом сплаве мастерства, терпения и веры, который и делает местные украшения особыми. Этот «секрет» каждый гость открывает для себя в уникальном музее Красносельского филиала ФГРУ ВО РГХПУ им. С.Г. Строганова.

Это главное место, где можно познакомиться с историей, настоящим и будущим одного из старейших ремесленных центров России.

Наши туристы проходят маршрут «Путь Самоцвета». Гость проходит весь путь рождения украшения, становясь частью процесса:

1. В выставочном зале вас ожидает «Встреча с Сокровищем», это не просто экскурсия, а театрализованное «знакомство с ювелирным украшением».

2. Посещение действующей «Мастерской Времени», где не просто показывают, а вовлекают.

Мастер-класс «Тайна Скани», где под руководством мастера гость создает свой простой элемент (подвеску, кольцо) из медной или серебряной проволоки, понимая, какое это тонкое искусство.

Мастер-класс «Огненная Эмаль». Участник сам выбирает цвета и под наблюдением мастера наносит эмаль на заготовку, которая затем обжигается. Это магия превращения порошка в стекло.

3. В «Лавке Мастера» вы приобретаете сувенир, но покупка здесь — это финальный ритуал. Каждое украшение имеет «Сертификат Истории» с именем мастера и краткой легендой о символе.

Специализированные программы нацелены на разные целевые аудитории.

Для семей с детьми: «В поисках Жар-Птицы». Квест по музею и мастерским с загадками от «Мудрого Ювелира». Дети ищут «перья» Жар-Птицы (разные техники и камни), а в награду получают диплом «Искателя сокровищ» и сувенир брошь-перо.

Для пар: «Кузница Судьбы». Романтический мастер-класс, где пара создает парные обручальные кольца или подвески. Процесс сопровождается рассказом о символике единства в русских орнаментах. Завершает программу фотосессия в исторических костюмах на фоне Дерева Счастья из Лукоморья.

А какие захватывающие мероприятия событийного календаря могут посетит наши туристы. Это и Всероссийский пленэр «Красное золото». Его уникальность — в синтезе высокого искусства живописи и традиционного ювелирного промысла на фоне волжских пейзажей. Показы театра ювелирной моды и «Свадебный сезон в Красноселье»: специальные пакеты для молодоженов, включающие мастер-класс, фотосессию и ритуал «благословения» украшения у старого мастера; «Ювелирная Ёлка» в новогодние каникулы с мастер-классами по созданию елочных игрушек в ювелирном стиле (шары с филигранью, шишки, украшенные «самоцветами»).

Глубокое эмоциональное переживание, чувство сопричастности к великому наследию, уникальные навыки и «артефакт», созданный своими руками или несущий личную историю, вот что получает в подарок турист после посещения нашего Красноселья.

Продвижение духовного наследия Красносельского региона через «экономику впечатлений» — это стратегия, позволяющая оживить древний русский промысел, сделать его актуальным и притягательным для современного человека.

Красносельский филиал ФГРУ ВО РГХПУ им С.Г. Строганова тесно сотрудничает с «Золотой аллеей» — это современный, специализированный выставочный комплекс, посвященный красносельскому ювелирному промыслу, который является визитной карточкой всего Костромского края.

«Золотая аллея» — специализированный выставочный комплекс, один из ключевых центров притяжения для туристов, интересующихся уникальным наследием ювелирного промысла.

Красносельский ювелирный промысел, история которого насчитывает более четырёх столетий, является неотъемлемой частью культурного кода Костромской области и значимым явлением в палитре российского декоративно-прикладного искусства. Однако, как и многие традиционные художественные промыслы, в постсоветский период он столкнулся с рядом системных вызовов: фрагментация производства, усиление конкуренции со стороны массового рынка, затруднения в каналах сбыта и необходимость адаптации вековых традиций к эстетическим запросам современного потребителя.

В данном контексте создание в 2019 году в эпицентре промысла, городе Костроме специализированного выставочного комплекса «Золотая аллея» представляет собой уникальный пример целенаправленного управления культурным наследием. Данный объект выходит за рамки стандартной торговой площадки, позиционируя себя как многофункциональный кластер, призванный решать комплекс задач. Целью настоящего исследования является анализ модели «Золотой аллеи» и оценка её роли в процессах сохранения, актуализации и устойчивого развития Красносельского ювелирного промысла.

Зародившись в XVII веке как кустарный промысел красносельских крестьян, к XIX веку ювелирное дело в Красносельской волости приобрело массовый характер [1, с. 45]. Сложились уникальные техники, такие как красносельская скань (филигрань), художественная эмаль, литье, которые стали визитной карточкой местных мастеров. Советский период институционализировал промысел, создав ювелирные артели, позже преобразованные в заводы. Однако распад СССР привел к децентрализации: на смену крупным государственным предприятиям пришли многочисленные частные мастерские и мелкие производители. Это, с одной стороны, способствовало росту индивидуального творчества, а с другой — привело к размыванию единого рыночного пространства и усложнило для потребителя процесс идентификации и приобретения аутентичной продукции. Возникла объективная потребность в точке консолидации, центра сохранения культурной идентичности.

Комплекс «Золотая аллея» был спроектирован как интегрированная система, состоящая из нескольких взаимодополняющих элементов:

1. Торгово-выставочный павильон. Выполняет ключевую экономическую функцию, предоставляя единую площадку для презентации и продаж продукции всех ведущих производителей региона. Это позволяет нивелировать эффект фрагментации и создает для посетителя «единое окно» в мир ювелирного искусства.

2. Музей ювелирного искусства. Является

культурным ядром комплекса. Его экспозиция, включающая археологические находки, старинные инструменты, архивные фотографии и эталонные образцы изделий разных эпох, выполняет не только просветительскую, но и идентификационную функцию. Музей легитимизирует современные изделия, демонстрируя их связь с глубокой исторической традицией [2, с. 112].

3. Образовательный и интерактивный компонент. Проведение мастер-классов по ювелирному делу, лекций и экскурсий для различных возрастных групп способствуют передаче знаний и навыков, профориентации молодежи и формированию сообщества ценителей.

4. Сопутствующая инфраструктура (гостиница, ресторан). Позволяет трансформировать краткий визит в событийный туризм, увеличивая время пребывания гостей и, как следствие, их вовлеченность и лояльность.

«Золотая аллея» выступает не консерватором, а модератором диалога между традицией и современностью. Концентрация продукции множества производителей в одном пространстве создает среду здоровой творческой конкуренции. Мастера и дизайнеры вынуждены искать новые художественные решения, чтобы их изделия были заметны. В результате на витринах комплекса классическая филигрань соседствует с авторскими работами в современном ювелирном стиле, а традиционные формы обогащаются новыми материалами и технологиями.

Комплекс также служит площадкой для апробации инноваций и проведения маркетинговых исследований в режиме реального времени, позволяя производителям напрямую изучать потребительские предпочтения.

Создание «Золотой аллеи» стало знаковым событием в стратегии брендинга Костромской области. Комплекс является материализованным символом, который закрепляет за регионом статус «ювелирной столицы» России.

«Золотая аллея» в Костроме — это не просто выставочный зал, а один из ключевых центров притяжения для туристов, интересующихся уникальным наследием региона. Комплекс функционирует как тщательно спроектированная сцена, где каждый элемент работает на создание целостного образа «ювелирной столицы».

Посещение строится по принципу нарратива. Гость не просто заходит в магазин, а следует по «аллее», открывая для себя разные границы промысла — от исторических артефактов в музее до сияющих современных изделий в павильоне.

Использование определенных материалов (стекло, дерево, металл), грамотное освещение, подсвечивающее изделия, создает атмосферу ценности, роскоши и таинства ремесла. Пространство говорит посетителю: «Вы находитесь в особом месте».

Самый мощный инструмент в экономике впечатлений — это персонализация и со-творчество — от наблюдателя к участнику & «Золотая аллея» активно его использует:

Интерактивные мастер-классы. Посетитель не просто видит готовое изделие, а наделяет его личной историей, создавая его своими руками (или участвуя в процессе). Эта эмоция от созидания — самый ценный «сувенир», который невозможно купить отдельно.

Прямое общение с мастерами: возможность пообщаться с художником, услышать историю создания конкретного украшения, узнать о техниках, превращает безликую вещь в уникальный объект с биографией. Это переход от покупки товара к приобретению истории.

Давно известно, что впечатление становится глубже, когда задействованы несколько каналов восприятия. На мастер-классах в «Золотой алее» можно почувствовать вес инструмента, текстуру металла, температуру воска для моделирования, увидеть игру света на гранях камней, наблюдать за ювелиром за работой через увеличительное стекло. Экскурсия в музее — это не просто просмотр витрин, а погружение в контекст, понимание «почему это ценно».

В «Золотой аллее» благоустроенная территория, красиво оформленные витрины, возможность сфотографироваться за рабочим местом ювелира — все это провоцирует на создание контента в социальных сетях. Посетитель становится бесплатным и, что главное, аутентичным промоутером комплекса.

«Золотая аллея» последовательно проводит посетителя через трансформацию его роли:

1. Зритель (пассивно осматривает музейные витрины).

2. Ученик (участвует в мастер-классе, получает новые знания).

3. Со-творец (вкладывает свой труд в создание продукта).

4. Знаток и ценитель (после общения с мастерами начинает глубже понимать и ценить ремесло).

5. Амбассадор (делится своим опытом в соцсетях и с друзьями).

Проведённый анализ позволяет утверждать, что выставочный комплекс «Золотая аллея» представляет собой успешную интегрированную модель управления культурным наследием, адаптированную к современным социально-экономическим условиям. Эффективность данной модели обусловлена синергией её основных функций: экономической (консолидация предложения, стимулирование сбыта); культурной (сохранение, документирование и трансляция наследия); образовательной (подготовка кадров, популяризация); коммуникационной (создание профессионального и туристического сообщества).

Он эффективно решает триединую задачу:

1. Сохраняет уникальное наследие Красносельского ювелирного промысла.

2. Пропагандирует его ценности среди широкой публики.

3. Развивает его, создавая среду для творческого и туристического роста.

Опыт «Золотой аллеи» является крайне ценным и может быть тиражирован для поддержки других традиционных художественных промыслов России, находящихся в схожих условиях. Он доказывает, что культура и экономика не противоречат друг другу, а, будучи грамотно интегрированными, образуют прочный фундамент для устойчивого развития регионов.

Список литературы:

1. Иванов А. В. История Красносельского ювелирного промысла / А.В. Иванов. - Кострома: Костромская старина, 2005. - 256 с.

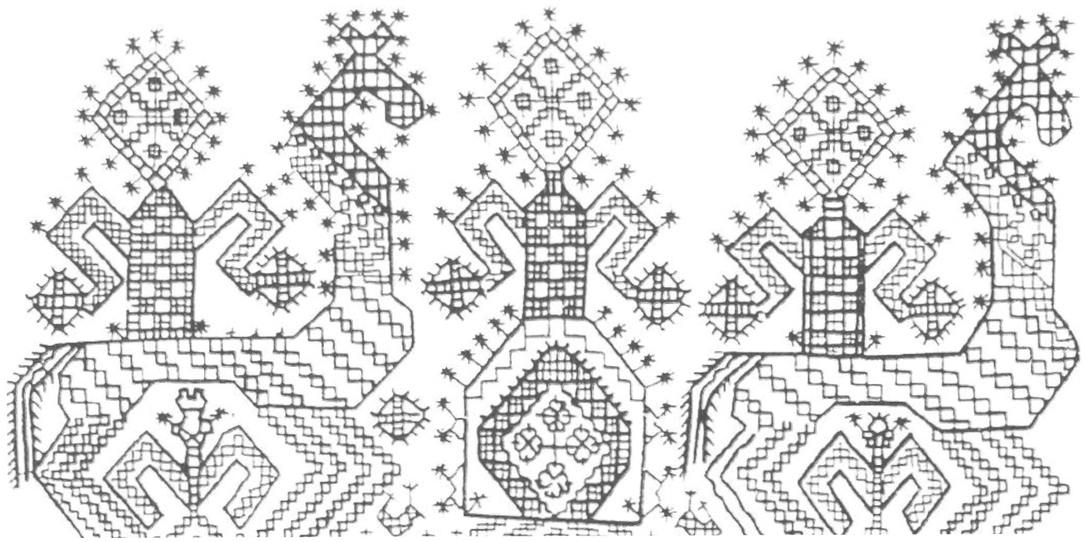
2. Петрова С. М. Художественные промыслы Верхнего Поволжья: традиции и современность / С. М. Петрова. - М.: Искусство и культура, 2010. - 180 с.

3. Официальный сайт выставочного комплекса «Золотая аллея». - URL: https://золотая-аллея.рф (дата обращения: 15.10.2023).



часть **6**

Традиционные структуры, технологии и формы в развитии современного искусства народных художественных промыслов и дизайна



Н.Н. ГАНЦЕВА
Кандидат философских наук,
доцент РГХПУ им. С.Г. Строганова

N.N. GANTSEVA
Candidate of Philosophical Sciences, Associate professor of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

НАРОДНЫЕ МОТИВЫ В ДИЗАЙНЕ

FOLK MOTIFS IN DESIGN



Истоки народного искусства восходят ко времени, когда природные качества человека еще не были отчуждены развитием цивилизации. На ранних этапах истории деятельность индивида и с субъективной и с объективной стороны была предопределена природными условиями. Эта эпоха была связана с присвоением готовых продуктов природы (охота, рыболовство, собирательство и т. п.). Это эпоха прямой, непосредственной зависимости человека от сил природы. Однако и на этой ступени люди вынуждены использовать орудия труда, изменяя форму того, что имеется в наличие, тем самым их связь с природой с самого начала несет на себе печать культурной деятельности, хотя и имеющей ограниченный характер. На всем протяжении своего существования в народном искусстве проявляется родовая сущность человека, которая является стержнем, соединяющим современную художественную культуру с ее истоками.

The origins of folk art date back to a time when man's natural qualities had not yet been alienated by the development of civilization. In the early stages of history, the individual's activity, both subjectively and objectively, was predetermined by natural conditions. This era was associated with the appropriation of finished products of nature (hunting, fishing, gathering, etc.). This is the era of man's direct, immediate dependence on the forces of nature. However, even at this stage, people are forced to use tools, changing the shape of what is available, thereby their connection with nature bears the stamp of cultural activity from the very beginning, although it has a limited character. Throughout its existence, the ancestral essence of man has been manifested in folk art, which is the core connecting modern art culture with its origins.

Ключевые слова: визуальные образы народного искусства, орнаментальные мотивы, традиционное искусство, дизайн, декоративное искусство.

Keywords: visual images of folk art, ornamental motifs, traditional art, design, and decorative art.

Народное искусство является не только образным отражением действительности, но и составляет вещественную сущность этой природы.

В народном искусстве, как и в любом другом, субъектом деятельности является человек. Создавая предметы искусства, человек в этой деятельности изменяет и преобразует не только внешний мир, но и самого себя. Формируя в процессе творчества богатый и разнообразный мир предметов, человек вместе с тем изменяет и развивает свою собственную способность к деятельности.

Опыт народной культуры накопил глубочайшие свидетельства и традиции сохранения многосторонних связей человека с природой. Мир образов народного искусства содержит множество аналогий с природными формами. Это растительный и животный орнамент, космологические мотивы. В прошлом вся природа для ремесленника была живой, действующей частью его собственной жизни, поэтому в произведениях народного искусства с особой остротой выявляются природные качества материала: пластичность глины, упругость металла, текстура дерева и т. д. Каждая вещь была жизненно необходима для выполнения трудовых и бытовых функций, что определяло ее утилитарность и одновременно духовную содержательность.

В народной культуре красота являлась естественным свойством любой вещи, она присутствовала во всех проявлениях народной жизни в качестве обязательного свойства. Это относится и к сфере устного творчества народа, и к сфере прикладного народного искусства. Такие качества народного искусства, как красота — гармония — природа вполне естественны, ибо его зарождение восходит ко времени, когда природные качества человека не были отчуждены развитием цивилизации. Человек, живший и творивший по законам красоты — природы — гармонии, воспроизводил эти законы в каждом своем творении. Красота была неотъемлемым свойством мира, она приходила к человеку в его общении с природой и являлась информационным источником о всеобщей благодати, добром в начале мира. Это органическое чувство красоты выявляло в вещах эстетические качества природных материалов, влекло к наследованию природных гармонических форм.

Поскольку объективными условиями творчества индивида являются природные предпосылки, культурному развитию свойственен традиционализм и отсутствие развитого индивидуального начала. Вещи, создаваемые живущими в данной местности мастерами, были едины по своему образному строю, изготавливались на основе общепринятых художественно-ремесленных приемов. Искусство, создаваемое коллективом мастеров, обретало отточенность и совершенство. При этом выявлялись талант, возможности и природная одаренность каждого человека.

Три закона определяют характер народного творчества: верность природному материалу, соблюдение традиционных правил и одухотворенный труд. Благодаря этим качествам народное искусство всегда оказывает большое влияние на развитие культуры того или иного общественного образования и сохраняет непреходящее значение во все времена.

Одним из первых ученых, обративших свое внимание на проблему народности искусства, был немецкий философ Иоганн Готфрид Гердер (1).

Исследуя исторически изменчивые типы культур, Гердер проявляет интерес к фольклору самых различных стран: народов Африки, Южной Америки, славян, эстонцев и латышей, исландцев, датчан, шведов, англичан, бриттов в Европе и т. д. В итоге его рассуждений оказывается, что верность национальному духу является неотъемлемым условием полноценности искусства. Из такой постановки вопроса естественно вытекала необходимость ориентации художественной культуры не на античные образцы (И.И. Винекльман), а на национальное художественное наследие, национальные традиции. Таким образом, Гердер одним из первых выступил с попытками теоретического обоснования роли народа в развитии искусства. До него эта проблема не рассматривалась вовсе. В «Письмах для поощрения гуманности» Гердер как бы подводит итог своим размышлениям. Сравнивая искусство с зеркалом, он пишет: «Посмотри в это зеркало, о человек! Вот чем должен и может быть твой род. Вот как раскрылась в нем природа — с достоинством и простотой, со смыслом и любовью» (1).







Южная Корея. Традиционная бумага. Дизайнер Намгвон Лу – посуда из бумаги
Дизайнер Джунгмо Квон – светильники
Дизайн-студия «Ариджиан» – инкрустированная перламутром мебель

Корея

Традиционная бумага хэнчжи. Материал для бумаги — тутовое дерево.

Корейская традиционная бумага хэнчжи может использоваться для множества различных целей. В прошлом из неё не только делали книги и документы, но и оклеивали двери и окна в домах, чтобы защититься от ветра и сохранить тепло. Корейцы выбрали именно хэнчжи как материал для окон и дверей, так как она, будучи изготовленной по особому древнему рецепту, была очень прочной и могла храниться, не истлевая, более тысячи лет. Хэнчжи отличалась высокой плотностью, хорошо защищала жилище от ветра, поддерживала температуру и уровень влажности в помещении, будучи достаточно прозрачной, чтобы пропускать солнечный свет, хэнчжи охраняла уединение хозяев, скрывая их от чужих любопытных глаз, и, что немаловажно, она создавала особенную атмосферу уюта. Благодаря уникальной прочности бумаги хэнчжи использовали даже для создания военных

доспехов. Кольчуга из нескольких слоёв этой бумаги была настолько крепкой, что надёжно защищала воина от вражеских стрел. И, конечно, из ханчжи изготавливали книги, многие из которых не истлели и сохранились до наших дней. Четыре литературных произведения, написанных на этой бумаге, которым более тысячи лет, были признаны фондом ЮНЕСКО как памятники мирового культурного наследия.

Мексика

Для традиционного искусства Мексики особую роль в повседневном использовании в качестве материала для самых различных изделий играл сизаль — натуральное грубое волокно, полученное из листьев растения Agava sisolana из рода Агава. Нередко не только само растение и материал из него, но и изделия называют одинаково. В XXI веке этот материал стал использоваться не только как материал для бытовых предметов, но и как конструкционный материал для создания крупномасштабных пространственных декоративных структур.

Используя традиционные технологии дизайнер Фернандо Лапоссэ создает необычные арт-объекты.







Мексика. Розовые чудовища – инсталляция для Недели дизайна в Майами, прошедшей с 3 по 8 декабря 2019 года
Дизайнер - Фернандо Лапосс9

Южная Африка

Одной из традиционных технологий для Южной Африки является бисероплетение. Современные дизайн-студии находят новые возможности применения этих технологий в создании таких неожиданных для данной технологии объектов, как светильники.

Перу



Южная Африка. Традиционное бисероплетение. Дизайн-студия Табиса Мджо. Светильник Туту 2.0

На территории Тихоокеанского побережья Перу в период примерно 1500–1000 гг. до н. э. существовала культура Куписнике (исп. Cupisnique). Характерным для Куписнике является особый стиль в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, основанный на технологии керамики. Используя традиционную технологию, материал и цветовую палитру, дизайнер испанский дизайне Эрик Валдебиосо Маседа, создает утилитарные керамические изделия, активно использующиеся в быту: крышки для тарелок, сосуды для воды.



Перу. Дизайнер Эрик Валдебиосо Маседа (работает в Испании, Валенсия). Керамические изделия: крышки для тарелок, сосуды для воды. shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/lib1/index.

Швейцария

Традиционная облицовка фасада деревянных домов в Швейцарии сохранилась до настоящего времени и является одним из ярких проявлений национальной культурной идентичности в архитектурном дизайне и отделке зданий. Современные дизайнеры расширяют области использования традиционных технологий и активно вводят свои объекты в городскую среду как элементы городского дизайна.

Австралия



Швейцария. Студия «Альтер-Вайс». Скамья

Традиционной для австралийских аборигенов является технология плетения из растительных материалов. Для сохранения этого ремесла дизайнеры разрабатывают проекты изделий, использующих формообразование на основе данной технологии. В результате внедрения подобных проектов, приобретающих особый социальный аспект, решается и проблема занятости, и материального благополучия мастеров.

Россия



Австралия. Дизайнер Альбаро Каталан (Испания). Светильник на основе технологии плетения



Ряд иностранных брендов используют знаковые для мировой культуры орнаментально-декоративные мотивы народов России. Так для испанского бренда «Виктория» студия «СашаДаша Дизайн» (Москва) разработала проекты использования в спортивной и повседневной обуви мотивов н народова основе павло-посадских платков. В другом варианте использовались для вышивки орнаменты северных народов с включением меха. Студия расширяет области применения технологии вышивки не только на привычных тканых материалах и коже, но и на нетрадиционных поверхностях, таких как металл или дерево.

На основе привлечения мотивов



Россия. СашаДаша Дизайн. Кеды с использованием мотивов павлово-посадских платков.
Вышивка на обуви. Мотив орнамента северных народов России.
Продукция бренда «Виктория», Испания
Примеры использования вышивки на металле и дереве







традиционного декоративного искусства рождаются и коммерческие коллаборации. Пример — работа компании Puma и бренда Джанкой, который создала уроженка Сибири Маша Казакова из Новосибирска. Проектная идея бренда Jahnkoy заключается в соединении этнических мотивов, индивидуального подхода (анти-массовость) и использовании ручных ремесленных техник.

Сегодня PUMA x Jahnkoy — один из самых любопытных streetwear-проектов с российскими корнями, для которого национальные орнаменты — не просто симпатичный набор символов, который сейчас в тренде, а серьезное стилистическое заявление, подкрепленное исследованиями национальной русской культуры.

Примечания:

1. Гердер И.Г. Избр. соч. - М.-Л.: Гослитиздат. Ленингр. отдние, 1959. - С. 289.









Кроссивки и одежда PUMA x Jahnkoy. Дизайнер Маша Казакова
Источник информации и изобажений: https://theblueprint.ru/fashion/specials/puma-jahnkoy?ysclid=mnajust2jv741476659

Россия. Дима Логинофф (Москва). Лампа Федора (металл+хрусталь)

Россия. СашаДаша Дизайн. Лампа «Ред Лайн» (красная линия)



ЛУН ХУНЮЙ
Аспирант РГХПУ имени С. Г. Строганова, Москва

LONG HONGYU
Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

Автор знакомит читателей с миром классической китайской мебели, в процессе исторического развития которой взаимодействовали традиции народного искусства и ремесла и технологические инновации промышленного производства.

The author introduces readers to the world of classical Chinese furniture, in the process of historical development of which traditions of folk art and craft and technological innovations of industrial production interacted.

Ключевые слова: традиционная мебель Китая, символика благожелательных пожеланий, эпоха Цин.

Keywords: traditional furniture of China, symbolism of benevolent wishes, the Qing era.

МЕБЕЛЬ ТРАДИЦИОННЫХ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ В ИСКУССТВЕ МЕБЕЛИ КИТАЯ

FURNITURE OF TRADITIONAL FOLK ART IN CHINESE FURNITURE ART

Разрешите познакомить вас с миром, который нам знаком и с которым мы не знакомы — с классической китайской мебелью. Когда мы восхищались чистыми линиями мебели в стиле Мин, обращали ли мы когда-нибудь внимание на изысканную резьбу на ней? Когда мы гладили тяжелое дерево мебели в стиле Цин, читали ли мы заключенные в нем благословения? Это те самые души, которые традиционное китайское народное искусство вместе с узорами привносит в мебель.

Пожалуйста, представьте себе: старинная свадебная кровать, украшенная резьбой по дереву в виде игривых драконов и феникса. Это не просто украшение, «дракон и феникс» — главное пожелание счастья новому миру; как и мамина шкатулка с зеркалом, инкрустированная виноградными лозами из тыквы. Виноградные лозы — это не только образец, но и воплощение темы «потомки на протяжении поколений», в котором выражено глубокое ожидание процветания семьи.

Все узоры, нанесенные на древесину, представляют собой набор благоприятных кодов, в которых отображены различные символы: «летучая мышь» означает «благословение» и «олень» — «Лу». Пять летучих мышей окружают символ долголетия, это хорошо известное изображение «Уфу, дающий долголетие». Она также гравировала «четырех джентльменов» из сливы, орхидеи, бамбука и хризантемы на книгах литераторов, чтобы подчеркнуть их высокий и благородный характер. В этой работе китайские мастера воплотили свою любовь к жизни, благоговение перед природой и видение будущего в резьбе и инкрустациях на этих квадратных дюймах.



Изображение пяти летучих мышей, окружающих символ долголетия на мебели - один из благожелательных символов

Эти произведения искусства можно увидеть не только в залах королевской семьи,

но и в домах простых людей. Это может быть резьба «счастливые брови» на дверце шкафа или «муаровая» резьба на спинке стула. Резьба по дереву очень изыскана, что придает холодному дереву особую температуру и превращает повседневную мебель в средство передачи семейного стиля и поддержания духа.

Таким образом, красота классической китайской мебели заключается не только в элегантности форм и мудрости врезок и шипов, но и в том, что это «философия, к которой можно прикоснуться, благословение, о котором можно сказать про себя». Это говорит нам о том, что китайское искусство жизни заключается в том, чтобы вплетать наилучшие пожелания в каждую деталь жизни.

Традиции китайского мебельного искусства находят свое воплощение в дизайне мебели современного Китая.







Мебель в стиле Мин. Пример резных украшений



Стул с рисунком долголетия. Ранние династии Мин и Цин
Стул для официальных головных уборов
Свадебная кровать с резьбой, изображающей драконов и феникса

Примеры современной китайской мебели



Н.К. КУДРЯШЕВ
Кандидат искусствоведения, доцент, РГХПУ им. С.Г. Строганова

N.K. KUDRYASHEV
Candidate of Art History, Associate professor of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

МАШИНЫ В НАИВНОМ ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙН

MACHINES IN NAIVE ART AND MODERN DESIGN

Развитие техники нашло отображение в работах представителей наивного искусства и примитивизма. Однако и наивные трактовки привычных машин в свою очередь оказывают влияние на дизайн.

The development of technology was reflected in naive art and primitivism. However, naive interpretations of familiar machines in turn have an impact on modern design.

Ключевые слова: наивное искусство, примитивизм, машины, дизайн.

Keywords: naive art, primitivism, machines, design.

Тема «машины в изобразительном искусстве» необъятна, как мир машин и мир искусства, помноженные друг на друга. Однако в этом конкретном изыскании меня интересовали машины в художественном преломлении наивных художников, ну и близких им художников-примитивистов.

Широко распространена точка зрения, согласно которой наивная живопись началась с Анри Руссо. Это не так: на самом деле наивная, непрофессиональная живопись существовала во все времена параллельно с профессиональной, не пересекаясь с ней; и та, и другая находили своих ценителей, только стоили по-разному.

Тем не менее, интерес «высокой» публики к наивному искусству, действительно, возник в конце позапрошлого века, и связано это именно с «таможенником» Анри Руссо. Нам же важнее другое: творчество Руссо по времени совпадает с прогрессом техники, с освоением воздушного пространства, и незамутненный, детский взгляд художника мимо такого пройти никак не мог. Воздушные шары, дирижабли, первые аэропланы-этажерки становятся органичной частью реальных и фантастических миров Руссо. Другое дело, люди, звери и растения приобретают у него особый, отличающийся условными цветом и пластикой характер, в то время как летательные аппараты изображены достаточно натуралистично.



Анри Руссо. Автопортрет. 1890

Примерно так же, без особого переосмысления, поданы машины на картинах наивных художников первой половины XX века: Бабули Мозес, Мод Льюис. Да и в конце XX — начале XXI века у большинства наивных художников-самоучек мы видим примерно то же. Таковы речные суда у А.В. Суворова или условные, но все же вполне узнаваемые катера у Хорхе Фуэнтеса. Есть, конечно, крайне любопытные исключения, но о них позже.

Примерно такая же интерпретация техники наблюдается и у отечественных наивных

мастеров, например, на картинах Александра Васильевича Суворова из Тверской области.

Начиная со второго десятилетия XX века играть в детскую непосредственность начинают и профессиональные художники, этот процесс не прекращается до сих пор. Наверное, лучшими примерами подобного творчества в нашей стране могут служить дорожные зарисовки Татьяны Алексеевны Мавриной (1900–1996). Большая часть их создана в послевоенный период, в 1940–1960-е годы, поэтому на городских и сельских пейзажах уже довольно много автомобилей, конкретную марку которых угадать часто трудно, зато принадлежность к тому или иному конкретному поколению совершенно очевидна.

Интересна интерпретация техники в творчестве художников, занятых в традиционных народных промыслах. Изображается эта техника на редкость разнообразно, но всякий раз в традиции конкретного промысла. Вертолеты на мезенских досках выглядят так же причудливо, как традиционные лошадки с неестественно длинными и тонкими ножками.

Довольно часто всякого рода техника изображается художниками традиционных промыслов с неприкрытой иронией (рис. 6-7) .

Хорошим примером ироничной интерпретации транспортных средств, в том числе фантастических, могут служить пародийные лубки аниматора А. Кузнецова. Навороченный байкерский мотоцикл превращается у него в трехколесный детский велосипедик с моторчиком, робот R2-D2 — в самовар на колесиках, а боевая тренога марсиан — в этакую мясорубку на стальных паучьих ножках (рис. 10).

Однако самой необузданной фантазией отличаются все-таки самоучки. Плавающие, летающие или колесные аппараты Павла Петровича Леонова по степени фантастичности они не уступают сказочным зверям Марии Примаченко: первоисточник их угадать пусть и с трудом, но все же возможно, но в реальной жизни такого не увидишь никогда (рис. 8-9).

Все эти опусы могли бы остаться материалом для теоретических искусствоведческих исследований, когда бы не непредсказуемость автомобильной моды. Поиск нетрадиционных стилевых решений заставляет автодизайнеров обращаться к самым неожиданным источникам вдохновения, в том числе к машинам, вышедшим из-под кисти наивных художников или написанных детьми.

Так, дизайнеры бразильского отделения Nissan в 2014 году попытались превратить наивные детские каракули в более-менее правдоподобные автомобили, правда, виртуальные (рис. 11-12).

Впрочем, встречаются и реальные автомобили, воспроизводящие стилистику лапидарных, детских «машин вообще». Таковы популярная Toyota bB, Acrea Zest или концепт Renault Argos. Да и нашумевший Tesla Cybertruck тоже как будто нарисован детской рукой (рис. 17).

А это означает, что и наивная живопись в свою очередь может служить источником вдохновения для автодизайнера уже сегодня, в эпоху постмодернизма, когда образное решение становится одним из самых значимых факторов формообразования.

Список литературы:

1. Ревалд Дж. Постимпрессионизм / Джон Ревалд. - М.: Искусство, 1962.

2. Karal Ann Marling. Designs of the heart. The Homemade art of Grandma Moses. - Harvard University Press, 2006.

3. Cronin, Ray. Maud Lewis: life and work. - Toronto: Art Canada Institute, 2021.

4. Художники, наивно увидевшие мир. Т. 3. - Коломна: ООО Типография «НП-Принт», 2020.

5. Костин В.И. Татьяна Алексеевна Маврина / В.И. Костин. - М.: Советский художник, 1966.

6. Лубки // Афиша. Все развлечения Москвы. - № 11, сентябрь 2003.

7. Концепт-кары по рисункам детей сотрудников завода «Ниссан». Drive2.ru, 16.12.2014. - URL: https://www.drive2.ru/b/1504726



1.



2.



3.



4.



5.



6.



8.



7.



9.









10.

Рис. 1. Анри Руссо. Мост в Севре. 1908
Рис. 2. Бабуля Мозес (Анна Мэри Мозес, 1860-1961)
Рис. 3. Мод Льюис (1903-1970)
Рис. 4. А.В. Суворов (1913-1999). Ракета идет. 1997
Рис. 5. Т.А. Маврина. Город. 1950-1960-е
Рис. 6. Разделочная доска с мезенской росписью. 1960-е
Рис. 7. Белка и Стрелка. Гжельский фарфоровый завод
Рис. 8-9. П.П. Леонов (1920-2011)
Рис. 10. А. Кузнецов. Из серии «Лубки». Цифровая графика. 2003-2005



11.



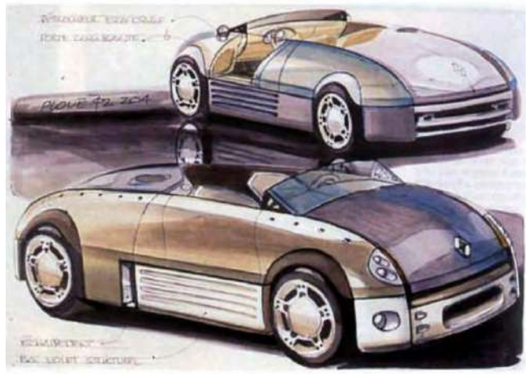
12.



13.



14.



15.



16.



17.

Рис. 11-12. Превращение детских рисунков в виртуальные модели автомобилей. Отделение Nissan, Бразилия
Рис. 13. Внедорожник Bollinger b1. 2017
Рис. 14. Toyota bB. 2000
Рис. 15. Renault Argos. 1994
Рис. 16. Acrea Zest. 2006
Рис. 17. Tesla Cybertruck. 2023

Г.А. УМАРОВА
Заведующая кафедры архитектуры, Политехнический институт Таджикского технического университета имени академика М. Осими в г. Худжанде

G.A. UMAROVA
Head of the Department of Architecture, Polytechnic Institute of Tajik Technical University named after Academician M. Osimi in Khujand

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ АКТУАЛИЗАЦИИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ НАРОДНОГО ИСКУССТВА В КОСТЮМЕ ТАДЖИКОВ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МОДЫ И ДИЗАЙНА

SOME ISSUES OF ACTUALIZING THE USE OF FOLK ART ELEMENTS IN TAJIK COSTUME IN THE CONTEXT OF MODERN FASHION AND DESIGN

Статья посвящена исследованию актуализации использования элементов народного искусства, связанных с национальной одеждой, возможность интеграции элементов традиционного костюма при проектировании и производстве современной одежды с учетом новых условий жизни. Раскрывается потенциал народного творчества в аспекте обогащения профессионального дизайна и выявления новых востребованных решений в проектировании одежды. Приводятся примеры обращения современных дизайнеров-модельеров к культурному наследию предков, их устремления к ее переосмыслению и творческой интерпретации в контексте «культурного ресурса» современного дизайна и моды XXI века.

The article is devoted to the study of elements of public art connected with national clothes, the possibility to integrate traditional costume elements in designing and production of modern clothes taking into account the new living conditions. It reveals the potential of folk art in the professional design enrichment and detection of new demand solutions in clothing design. It gives examples of appeal to the cultural heritage of the ancestors by fashion designers, their aspirations to its rethinking and creative interpretation in the context of «cultural resource» in modern design and fashion in the XXI century.

Ключевые слова: народное искусство, традиционный костюм, этностиль, дизайнер, декоративно-прикладное искусство, проектирование.

Keywords: public art, traditional costume, ethno-style, designer, mode, decorative art, design engineering.

На рубеже XXI века наряду с повсеместными процессами глобализации, охватившими всю мировую культуру, в национальных республиках бывшего СССР, в частности в Таджикистане проявляется повышенный интерес к различным сторонам традиционной культуры. Президент страны Эмомали Рахмон много раз обращался с призывом к населению бережно относиться к традициям этнокультуры, чтобы сохранить их для будущих поколений. Одним из элементов этнической культуры является традиционный костюм. С обретением независимости, активизации в налаживании международных культурных связей общества традиционный костюм вошел в орбиту культурной политики молодого независимого государства. Он как зеркало национального характера и способ самоидентификации отражает все изменения и достижения в культурном опыте народа на разных этапах истории его существования и передает по наследству преемственность этнокультурной информации.

Актуализация элементов народного искусства в современном костюме таджиков становится одной из ключевых тенденций в национальном дизайне последних десятилетий. Глобализация, рост интереса к культурному наследию и стремление к сохранению

идентичности стимулируют обращение дизайнеров к традиционным художественным формам. Однако простое копирование мотивов прошлого уже недостаточно: современная мода требует глубокого переосмысления, адаптации и гармоничного диалога между традицией и инновацией.

Таджикский национальный костюм представляет собой многослойную систему символов, орнаментов и конструктивных решений, в которых отражаются мировоззрение, исторический опыт и эстетические ценности народа. Он складывался на протяжении столетий, впитывая в себя элементы различных культурных пластов и региональных традиций, что придало ему особую смысловую насыщенность и художественную выразительность.

Талантливый народ на протяжении многих веков создавал разнообразную функциональную художественно значимую одежду, которая за многовековую историю выработала свою особенность, в том числе свой яркий художественный язык, выражающий эстетические идеалы народа.

Современный дизайн требует поиска новых путей трансформации традиционного наследия: стилизация орнамента, использование современных материалов, минималистичная трактовка классических форм, создание модульных конструкций, адаптированных к урбанистическому образу жизни. В результате возникает новое направление — неофольклор таджикской моды, где этнические символы не утрачивают своей сути и получают новую жизнь через актуальные методы дизайна. Для современного дизайнера важно не только визуально интегрировать эти элементы в новые коллекции, но и глубоко понимать их семантику, региональную специфику, исторические корни и культурные коды. Только при таком подходе становится возможным создание подлинно аутентичной и в то же время инновационной моды, которая поддерживает национальную идентичность и отвечает запросам современного общества. При этом перед исследователями и дизайнерами стоит несколько ключевых вопросов: как сохранить аутентичность без этнографического копирования? Какую роль играет семиотика орнамента в современном костюме? Каким образом традиционный таджикский декор может быть адаптирован под требования массовой моды и международных рынков? Ответы на эти вопросы будут положены в основу формирования современной национальной модной идентичности Таджикистана и создадут перспективы для развития устойчивого, конкурентоспособного локального дизайна.

Ещё одной особенностью традиционной одежды является то, что она была тесно связана с жизнью народа и создавалась не одним человеком, а этнической общностью. Поэтому основные ее элементы по форме были общими для всей этой общности и носили ярко выраженный этнический характер. Повседневные и праздничные формы, одежда бедняков и богачей различались лишь качеством ткани и украшений. Однако это не означает, что традиционная одежда абсолютно схожа. Она очень многообразна, но представляя творчество общности людей, традиционная одежда оставляла широкий простор и для развития яркой индивидуальности. Ни один элемент одежды, даже для одного возраста и одной и той же территории, хотя и включал элементы общего типа, но не повторял другой. Они соотносились не как копии, а как стереотипы или варианты. Традиционная одежда состоит из следующих элементов: костюм, включавший комплекс элементов, формировавших внешний облик человека — нижняя и верхняя одежда, головные уборы, обувь и украшения. Издавна эти элементы выступали согласованно, сочетаясь друг с другом по форме и цвету, образуя единый стиль. В настоящее время он сохраняет многие черты исторических традиций, развиваясь под влиянием инноваций общемировой моды. Ее тип остается неизменным, но прослеживается историческая эволюция формы и отдельных элементов. Некоторые различия проявляются преимущественно в отдельных элементах, деталях, материалах, видах отделки. При этом надо учитывать, что покрой, силуэт и форма, размещение и распределение декора во многом очень схожи [1]. Покрой традиционного костюма таджиков отличается устойчивостью и преемственностью. На протяжении столетий он сохранял базовые конструктивные принципы, лишь постепенно трансформируясь под влиянием социально-экономических условий, природно-климатических факторов и художественных вкусов времени. Характерные силуэтные решения, прямолинейность, свободная посадка, многослойность обеспечивали удобство, долговечность и соответствовали нормам быта и мировоззрения народа. В зависимости от региона, возраста и социального статуса могла меняться длина изделия, ширина рукавов, способ застёжки и форма воротника, однако общая конструктивная схема оставалась узнаваемой и традиционно устойчивой.

С развитием ремёсел, особенно ткачества и вышивки, традиционный костюм обогатился разнообразием декоративных элементов. Именно декоративное оформление — орнаментальные мотивы, вышивка «гулдузи», применение ярких тканей, использование металлических и полудрагоценных украшений стало главным выразителем эстетических идеалов таджикской культуры. Эти элементы несли не только художественное, но и символическое значение, отражали мировоззрение, социальный статус и родовые традиции, в которой через цветовые сочетания, флорогеометрические мотивы и характерные композиционные схемы воплощены представления о гармонии, красоте, благополучии и сакральных ценностях. Наряду с этим яркие геометрические и стилизованные орнаменты, сформировавшиеся в художественной культуре таджиков, продолжают оказывать влияние на декоративный строй современного костюма, сохраняя преемственность между древним наследием и сегодняшней культурной практикой. Традиционные ткани — адрас, атлас, бекасам, обладающие уникальной фактурой, ручными техниками окрашивания и характерными рисунками, также являются важнейшей составляющей художественного языка таджикского костюма.

В современную эпоху значительно возрос интерес к традиционным формам и символике орнамента. Дизайнеры и исследователи стремятся к актуализации традиционного костюма, превращая его элементы в важную составляющую национального стиля в современной моде. Однако перед ними встаёт ряд вопросов: каким образом интегрировать традиционный орнамент в современные силуэты, не утрачивая семантики? Как использовать традиционные материалы в соответствии с требованиями нового времени? Насколько допустима степень стилизации, чтобы сохранить уважение к культурному наследию и отвечать запросам глобальной модной индустрии?

Поиск ответа на эти вопросы формирует современную тенденцию синтез этнического и модернистского начал. В рамках этого подхода традиционный костюм рассматривается не как музейный экспонат, а как живой источник художественных идей. Современные технологии цифровой принт, лазерная резка, 3D-конструкции позволяют не только по-новому интерпретировать узоры, крой и декоративные мотивы, сохраняя их узнаваемость, но придавая им современную визуальную динамику. Таким образом, происходит не простое воспроизведение форм прошлого, а творческая трансформация национального наследия, соответствующая духу XXI века.

Большую роль в этом процессе играют также культурные инициативы государства, частные дизайнерские школы, показы мод, фестивали и образовательные проекты. Они создают платформу для осмысления и развития традиций, стимулируют молодёжь к изучению культурного кода и формируют востребованность этнической эстетики на внутреннем и международном рынке.

Его формы, тип, принципы кроя, пропорции и манера ношения, характер декора и цветового решения придавали каждой этнической группе индивидуальное своеобразие и неповторимость. Тесное соседство других наций среднеазиатских народов (узбеков, киргизов), проживающих на одной территории, их общение приводили к взаимопроникновению отдельных элементов костюма одного этноса в костюм другого. Зачастую заимствованные детали костюма перерабатывались и адаптировались к национальному менталитету другой нации. По словам Д. С. Лихачёва, «настоящие ценности культуры развиваются только в соприкосновении с другими культурами, вырастают на богатой культурной почве и учитывают опыт соседей» [2, с. 315–316].

История развития традиционного костюма таджиков демонстрирует, как глубоко укоренены народные традиции в сознании и как они продолжают оказывать влияние на изменения в обществе, формируясь на протяжении веков, впитывая в себя разнообразные влияния и адаптируясь к современности, являясь богатейшим источником вдохновения для художников и дизайнеров.

Мода как отражение культурных и социальных изменений не могла обойти стороной этот богатый пласт традиций. Возвращение к корням, стремление к аутентичности и уникальности в современном дизайне стало одним из ключевых трендов, который позволяет не только сохранить, но и переосмыслить элементы народной культуры. Сегодня становится все более очевидным, что старая восточная культура одежды не только представляет традицию, национальное наследие, но и становится международной модой.

В наши дни в национальной одежде всех среднеазиатских народов представлены разные способы использования в ней традиционных, старинных элементов, причем каждый вариант трансформации претендует на роль «национального»: «Каждая страна должна анализировать нравы и вкусы общественности...» [7], напоминая о главной задаче художника — создавать одежду, отвечающую запросам и наклонностям широких кругов населения. В коллекциях, наряду с моделями, навеянными национальным искусством, мы видим модели, в которых народные мотивы звучат лишь ассоциативно, как образные аналогии. Современный дизайнер, создавая модель, одновременно творит образ, характер костюма, красочность. Одних привлекает многообразие материала, форм покроев, других лаконизм декоративного оформления и элементы украшения, цветовая гамма, форма, силуэт этнокультурного образа, но общепринятое мнение пока не сложилось.

Национальный костюм таджиков сегодня стал одним из наиболее часто встречающихся творческих источников для современных дизайнеров одежды. Сегодня дизайнерами одежды Таджикистана созданы уникальные образцы национальной одежды разного стиля, совмещающие характерные особенности традиционной культуры с актуальными чертами современной моды и дизайна. В начале своего творчества (начало 90-х гг. XX в.) известный модельер Таджикистана Мукаррама Каюмова, предпочитала роскошные ткани, ориентировалась исключительно на парадный костюм, украшенный золотым шитьем, блестками, использовала традиционную вышивку, бисер, бирюзу, изумруд и топаз при оформлении созданных изделий, обогатив изделие непомерным количеством блестящих элементов, которые не соответствовали массовому спросу. Учитывая недоступность своих моделей для широкой аудитории, она перешла к фольклорному стилю, обратив свое внимание на разработку конструктивности, функциональности





Рис. 1. Известный модельер Таджикистана Мукаррама Каюмова

и носибельности, изменив стиль своих изделий на простоту кроя и колористике (Рис. 1).

Современный таджикский фэшн-дизайнер Хуршед Сатторов создал серию коллекций в стиле королевских нарядов средневековья «Шохзодахои дарбори Самарканду Бухоро», другая группа костюмов Шахерзада из Шахнаме Фирдоуси была решена в стиле средневековых королевских нарядов. Наиболее значительным был его показ «Чакан-шоу» в 2019 году, на котором были представлены костюмы, украшенные ручной вышивкой (халаты, чапан — повседневная одежда с элементами чакана). Дизайнер считает, что его коллекция является данью его предкам (Рис. 2).

Дизайнер Нафиса Имранова пытается осуществить синтез европейского кроя с отдельными элементами традиционной таджикской одежды, прежде всего, с различными элементами народной вышивки, совмещая европейскую классику и Восток. Сфокусировав свое внимание на народном костюме, дизайнер пытается совместить в костюме последние достижения мировой моды. Она подготовила классическую коллекцию из черного бархата с золотым шитьем зардузи, добавив туда орнаменты и принты с восточной тематикой из адраса, иката — тканей, которые были вытканы местными ремесленниками (Рис. 3).

Представители более молодого поколения дизайнеров значительно отличаются своим подходом к решению костюма, активно используют бусы, стеклярус, различные блестящие украшения. Но главной составляющей их изделий является вышивка «гулдузи» (с тадж. дословно «вышивка цветами), которая прекрасно себя показала в коллаборации современных дизайнеров и народных мастериц, принимавших совместно с модельерами участие в изготовлении костюмов.

Несмотря на то, что у всех дизайнеров есть свой индивидуальный стиль, во всех разработанных ими коллекциях авторский стиль весьма схож с теми тенденциями, которые преобладают в модной индустрии стран центрально-азиатского региона. В целом можно отметить, что, несмотря на разнообразие стилей таджикских модельеров, во всех разработанных ими коллекциях присутствуют этнические элементы традиционного костюма, как правило, объединяющие стиль и традиции. Исследования и анализ опыта их работы с национальным костюмом свидетельствует, что созданные дизайнерами изделия очень разнообразны — от признанных на международном уровне образцов до безликого ширпотреба.

Как отмечалось в исследованиях, проведенных Виниченко И.В. и Евдущенко Е.В., «процесс внедрения и утверждения нового модного стандарта или смена модных циклов есть модная инновация, которая осуществляется посредством обращения к традиции, когда модный образец заимствуется из прошлой моды» [3, с. 36].

В создании современной одежды этнического стиля на основе национального



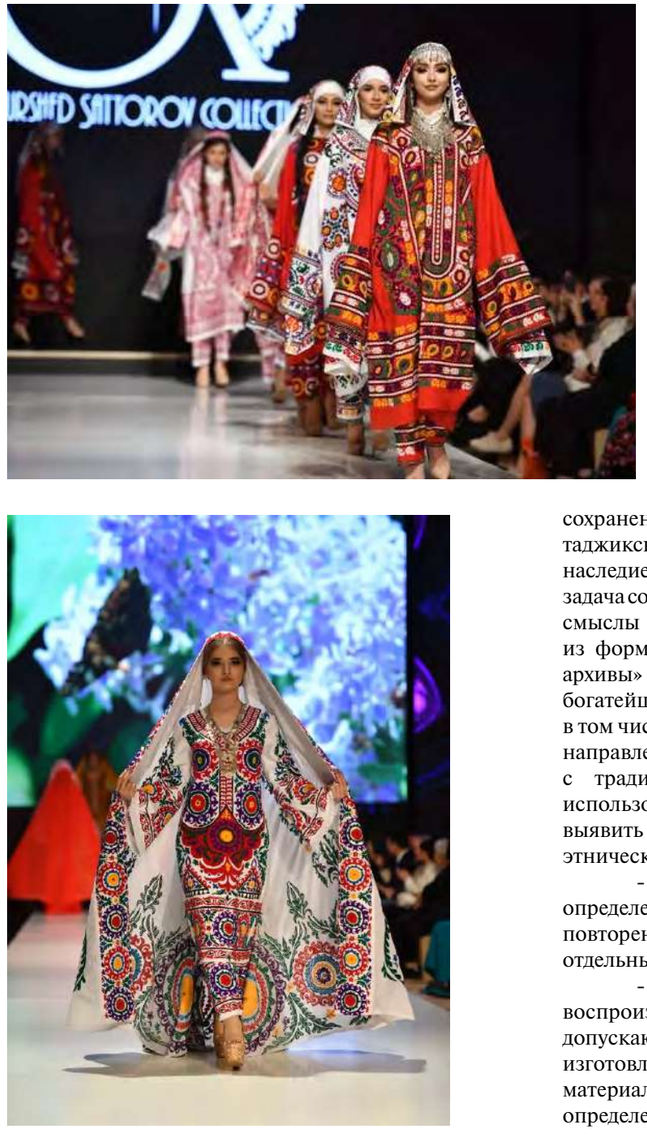


Рис. 2. Известный модельер Таджикистана Хуршед Сатторов

костюма используются традиционные элементы, такие как материал, крой, фасон, техника шитья и декорирования, орнамент, цвет, украшения. Разработанные таджикскими дизайнерами современные модные модели, имеющие новые выразительные декоративные элементы и этнические детали в сочетании с восточными мотивами и различными стилями, с использованием современных традиционных материалов, таких как атлас, адрас, икат, бархат, делают акцент на удобство ношения, тем самым помогают привлечь молодежь к культуре предков, сохранить память к традициям и укрепить национальную идентичность. Этнический стиль может использоваться как в чистом виде, так и объединяться с другими, совмещая при этом характерные особенности традиционного костюма с современными модными тенденциями. Несмотря на повышенный интерес к вопросам прочтения народного костюма и его адаптации к современному образу жизни, вопрос проектирования костюма в этническом стиле остается актуальным.

Современная мода быстротечна, одни тенденции сменяют другие. Каждый сезон дизайнеры должны придумать что-то новое, чтобы удивить и удержать своего потребителя. Внесение элементов народной традиции в современном костюме является актуальной задачей, в основу которой заложена необходимость сохранения духовного и материального богатства таджикского народа. Оценить духовное культурное наследие мы не можем. Перед нами стоит другая задача сохранить, интерпретировать и показать новые смыслы наших традиций, то есть важно перейти из формата «историческое наследие» и «музейные архивы» в систему грамотного использования богатейшего народного искусства в разных областях, в том числе моде и дизайне. Учитывая существующие направления работы современных дизайнеров с традиционным национальным костюмом по использованию традиционных элементов, можно выявить возможные виды проектирования одежды в этническом стиле:

- повторение комплекта костюма определенного региона таджикского народа — точное повторения материала, кроя, способов обработки отдельных элементов;
- приближенное интерпретирование или воспроизведение костюма. В данном варианте допускаются небольшие отклонения от технологии изготовления, использования традиционных материалов и четкого орнаментального повторения определенных элементов;
- копирование одежды путем повторения отдельных элементов художественного оформления, ассоциативно напоминающим национальные мотивы;

- соблюдение умеренности и гармоничности, чтобы новый образ не выглядел костюмированно, а лишь изящно намекал на традиции, добавляя индивидуальность и уникальность образу. Например, изучив особенности кроя и декора национального чапана, платья, можно точно воспроизвести его, а можно, сохранив наиболее значимые элементы декора и вышивки, цвета и ассортимента изделия, спроектировать современную модель.



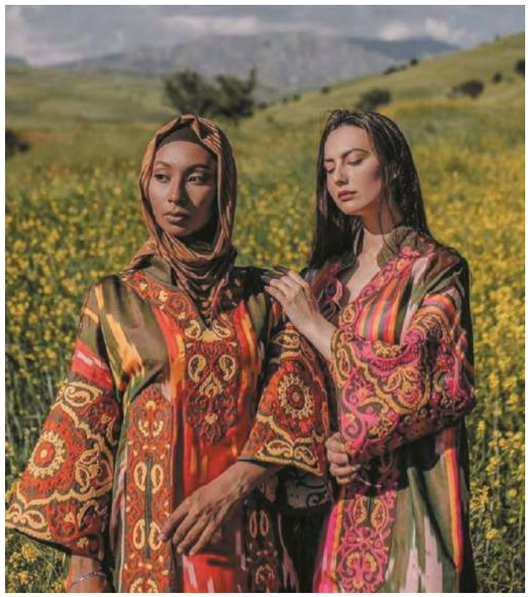


Рис. 3 . Известный модельер и дизайнер Нафиса Имранова

В результате представленные методологическая основа и перечень задач позволяют наиболее полно выполнить исследование — выявить этнокультурные традиции национального костюма и осуществить сбор всесторонних сведений о его форме, конструкции и деталях. Рассмотрим некоторые вопросы выбора методов и постановки задач внедрения элементов этнокультурных традиций народного костюма с целью их использования для проектирования новых коллекций современной одежды. Как отмечают исследователи [3, 4], проблему использования и интерпретации традиционных народных ремесел, элементов народного искусства в костюме (материала, аксессуара, техники декора) может решить актуализация, которая позволит изменить древние ремесла, техники декорирования в соответствии с требованиями современности. Актуализация в широком смысле слова (лат. actuals — деятельный, действенный) — это действие, направленное на реальное состояние, соответствующее современным условиям, времени. Сущность актуализации традиционных ремесел относительно применения к дизайну костюма может заключаться в следующем:

- изучение традиционных техник декорирования костюма;
- создание современной интерпретации традиционных техник;
- разработка инновационных технологий декора на основе традиционных ремесел;
- включение в культуру современного человека предметов, образов и мотивов с элементами традиционного декора.

С целью проектирования и создания современного костюма с элементами традиционной культуры необходимо сформулировать определённый алгоритм исследований. Дизайнерам, разрабатывающим современную одежду, для сохранения национальных традиций необходимо:

- рассмотреть устройство национального общества, образ жизни, быт, культуру, традиции;
- охарактеризовать проектирование современной одежды на основе национального костюма, создания индивидуального стиля и имиджа;
- определить направления проектирования одежды, выявить стилевые элементы в сочетании с современными тенденциями моды и дизайна;
- проанализировать закономерности формообразования и декоративного оформления национальной одежды, традиционных техник декора, формы аксессуаров, цветового решения;
- разработать рациональную структуру потребительской коллекции современной одежды;
- выполнить экономическое обоснование проекта, использовать современные местные материалы.

На наш взгляд, такая постановка задач и поэтапная их реализация позволит целостно рассмотреть народные традиции в искусстве костюма, переработать и привнести их в современную моду без слепого копирования отдельных элементов. Немаловажную помощь в решении этих задач может оказать использование метода компьютерного проектирования. С помощью различных программ можно создать эскизы, коллажи, спроектировать аксессуары.

Таким образом, они способствуют развитию современного дизайна и моды и открывают путь к востребованности народной культуры, традиций и современности. В отношении моды и дизайна костюма предполагается, с одной стороны, сохранение традиционных народных техник через авторскую передачу декора и преобладание ручного труда, с другой стороны, использование мотивов, элементов и деталей одежды, аксессуаров с интерпретацией традиционных техник декора. Эти подходы позволят в совокупности создавать новые качественные коллекции с элементами восточного стиля, отвечающие современным модным тенденциям.

Присинтезетрадицийисовременностиособое значение приобретает дизайнерская интерпретация, основанная на глубоких знаниях истории костюма, символики орнамента и региональной специфики костюма. Важно, чтобы стилизация не превратилась в поверхностное цитирование, а опиралась на бережное отношение к источникам и осмысленное использование культурных кодов. Именно тогда традиционный элемент становится не декоративным клише, а полноценной частью концепции коллекции, формируя оригинальный художественный образ.

В современной таджикской моде всё чаще проявляется стремление к осознанному возрождению ремесленных практик ручной вышивки, ткачества, плетения, декоративной аппликации. Такие техники не только усиливают авторскую индивидуальность изделия, но и способствуют сохранению нематериального культурного наследия, передающегося из поколения в поколение через труд мастеров, что позволяет моде выполнять не только эстетическую, но и культурно-социальную функцию.

С другой стороны, внедрение инновационных технологий, таких как цифровой принт, машинная вышивка, современные методы раскроя и обработки, способствует адаптации традиционного декора к требованиям массового производства и рынка. В результате создаётся разнообразное поле для эксперимента, где традиционные мотивы получают новое звучание, не теряя своей аутентичности.

Следовательно, взаимодействие традиционных и современных методов формирует устойчивую концепцию национального дизайна, способного развиваться в условиях мировой модной индустрии. Это не только укрепляет культурную идентичность, но и открывает новые перспективы для международного признания таджикской моды как самостоятельного направления, основанного на богатом художественном наследии и инновационном творческом подходе.

Список литературы:

1. Лобачева Н.П. О некоторых чертах региональной общности в традиционном костюме народов Средней Азии и Казахстана // Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана. - М.: Наука, 1989. - С. 5-38.

2. Лихачёв Д.С. Раздумья о России. - СПб.: Логос, 2001. - 667 с.

3. Виниченко И.В., Евдущенко Е.В. Новый подход к категориальному анализу исторического костюма как творческого источника проектирования современных моделей одежды // Альманах современной науки и образования. - Тамбов: Грамота, 2012. - № 11 (66). - С. 35-39.

4. Полежаев А.А. Актуализация традиционных народных ремесел // Северная береста. - URL: http://www.severberesta.ru/articles/405-aktualizacija-tradicionnyh-

5. Rabin M.A. Perspective on psychology and economics // European Economic Review. - 2002. - Vol. 46, issue 4-5. - P. 665.

6. Свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. - Режим доступа: свободный. - URL: https://ru.Wikipedia.org/wiki/

7. Рассохина Э.А. Казахские национальные традиции в современной одежде. - Алма-Ата, 1982.

Х.И. ВЫСОЦКАЯ
Доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и костюма, Белорусская государственная академия искусств

K.I. VYSOTSKAYA
Associate Professor of the Department of Decorative and Applied Arts and Costume of the Belarusian State Academy of Arts

СЕМАНТИКА И ОБРАЗЫ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ В КОНТЕКСТЕ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ

SEMANTICS AND IMAGERY OF CONTEMPORARY ARTISTIC TEXTILES IN THE CONTEXT OF FOLK TRADITIONS

В статье рассматриваются семантические аспекты современного художественного текстиля в контексте трансформации культурного кода и актуальных художественных практик XXI века. На примере международного опыта современных художников показано, что текстиль функционирует как медиум взаимодействия традиции, природы и индивидуальной художественной интерпретации. Отмечена значимость работы с материалом и структурой как носителями смысловой информации. Подчеркивается, что в высшем художественном образовании текстиль становится не только средством сохранения культурной памяти, но и инструментом формирования нового визуально-семантического языка.

The article examines the semantic aspects of contemporary textile art in the context of cultural code transformation and current artistic practices of the 21st century. Using examples from the international experience of contemporary artists, it demonstrates that textile functions as a medium of interaction between tradition, nature, and individual artistic interpretation. Particular attention is paid to material and structural composition as carriers of semantic information. It is emphasized that in higher art education, textile is not only a means of preserving cultural memory but also a tool for shaping a new visual-semantic language.

Ключевые слова: художественный текстиль, семантика, культурный код, fiber art, современное искусство, традиции.

Keywords: artistic textile, semantics, cultural code, fiber art, contemporary art, traditions.

Введение. В начале XXI века наблюдается устойчивый рост интереса к народным художественным промыслам, традиционным ремесленным практикам и локальной культуре. Эта тенденция обусловлена не только стремлением к сохранению культурного наследия, но и поиском новых смысловых ориентиров в условиях ускоряющихся процессов цифровизации, дематериализации художественного опыта и трансформации зрительского восприятия. На фоне доминирования виртуальных образов усиливается необходимость обращения к материальности, тактильности и телесному взаимодействию с художественным объектом. В данном контексте современный художественный текстиль оказывается одним из наиболее значимых медиумов, объединяющих актуальные художественные практики и традицию ручного ткачества.

Исторически народные художественные промыслы рассматривались как способ сохранения устойчивых культурных образцов, включающих орнаментальные мотивы, символику, композиционные схемы и технологические принципы. В настоящее время происходят качественные изменения: акцент смещается с сохранения внешних форм к интерпретации внутреннего смыслового содержания традиции. Для современного художника, работающего в области текстиля, важны не только декоративно-композиционные признаки традиционного произведения, но и представления о природе, человеке, пространстве, времени, передаваемые через структуру материала и процесс его создания. Этот уровень смыслового восприятия можно определить как семантический, что становится ключевым для исследования современного художественного текстиля.

Текстильные практики XXI века активно интегрируются в систему актуального искусства, формируя направление fiber art (от англ. «искусство волокна»), включающее объемные текстильные объекты, инсталляции и экспериментальные тканевые структуры, в том числе междисциплинарного характера. В международной художественной среде традиция рассматривается не как воспроизведение этнографического образца, а как источник концептуального содержания, способствующего расширению художественного языка. Исследование семантических аспектов художественного текстиля позволяет выявить механизмы трансформации культурного кода в рамках современной авторской практики и определить потенциал текстиля как медиатора между материальным и нематериальным наследием.

Особое значение в данном процессе имеет опыт художественных школ, основанных на взаимодействии традиционных ремесленных принципов и современных методов художественного мышления. В белорусской и российской школах текстиля сохраняется связь с народными традициями, с традициями монументального и камерного гобелена второй половины XX века, при этом акцент постепенно смещается на индивидуальное авторское осмысление, развитие образного языка и эксперимент с материалом. Практика преподавания автора данной статьи в Белорусской государственной академии искусств на кафедре декоративно-прикладного искусства и костюма свидетельствует о том, что преемственность традиции становится устойчивой основой для формирования нового художественного мышления, ориентированного на интерпретацию образа, структуры и семантики.

Цель данной статьи заключается в анализе того, как семантика народных художественных традиций проявляется и трансформируется в современном художественном текстиле и как образы, сформированные в локальном культурном контексте, становятся основой авторского художественного высказывания. В рамках исследования будут последовательно рассмотрены: понятийные подходы к определению семантики художественного текстиля; особенности работы с образами и структурой в международной практике fiber art; принципы педагогической преемственности; а также авторские проекты, в которых традиционные культурные смыслы интерпретируются в актуальном визуально-пластическом языке.

Семантика художественного текстиля: понятия и подходы к интерпретации. В современном искусствоведческом дискурсе под семантикой понимается система смыслов, формирующихся в художественном произведении за пределами его функционального назначения. В области художественного текстиля семантика проявляется не только через визуально-орнаментальный мотив, но также через материал, структуру переплетения, композицию, фактуру и процесс создания произведения. Такой подход позволяет рассматривать текстиль не как декоративную поверхность, а как носитель культурного кода, отражающий представления о природе, человеке и пространстве.

Исходя из анализа современных художественных практик, а также специфики взаимодействия автора с материалом и пространством, представляется возможным выделить несколько уровней проявления семантики в текстиле:

– материальный уровень — обусловленный происхождением, тактильностью, цветом и природой материала;

– структурный уровень — связанный с принципом переплетения, плотностью, ритмом и характером строения текстильного полотна;

– композиционный уровень — определяемый пространственной организацией произведения, масштабом и способом его взаимодействия со средой;

– контекстуальный уровень — проявляющийся в зависимости от функциональной среды (ритуальной, художественной, интерьерной или экспериментальной).

В современных исследованиях визуального искусства отмечается тенденция перехода от анализа декоративных особенностей к изучению смысловых структур художественного произведения. Так, в работе «Семиотика искусства в XXI веке» С.Т. Махлина [1] подчеркивается, что значение в современном искусстве формируется через материал, композицию и контекст, а не только через изображаемые мотивы. В исследовании «Современная художественная культура России: новизна визуализации» [2] авторы Ю.Д. Багаув, А.В. Бекишева, М.Ю. Кузьмина, Е.С. Ляшенко акцентируют внимание на том, что традиционные образы в условиях цифровой среды трансформируются и приобретают форму актуальных визуально-семантических конструкций. Эти подходы подтверждают актуальность рассмотрения художественного текстиля как носителя не только визуального, но и смыслового кода, что становится значимым в рамках настоящего исследования.

Современная практика fiber art демонстрирует смещение акцента с прямого цитирования традиционных мотивов на интерпретацию их внутреннего смыслового содержания. Семантический подход становится ключевым в авторских художественных практиках, где традиция рассматривается не как источник формального заимствования, а как база для формирования индивидуального художественного языка. К анализу таких интерпретаций — в международной и

авторской перспективе — будет обращено внимание в последующих разделах статьи.

Международный контекст: семантические стратегии в современном искусстве текстиля. В международной практике актуального текстильного искусства наблюдается тенденция к интерпретации традиции не через прямое воспроизведение формы, а через её концептуальную трансформацию, основанную на личной, культурной или исторической памяти. Художники используют текстиль как медиа смыслов, где материал, структура и пространственное решение становятся инструментами формирования нового визуально-семантического кода.

Так, Ольга де Амарал (Колумбия) обращается к ткани как метафоре земли, памяти и сакрального опыта, используя текстильные структуры как пространственные объекты — «Стена в красных тонах» (Muro en rojos, 1982); серия «Туманы» (Brumas, 2013–2018).

Эль Анацуй (Гана/Нигерия) трансформирует переработанные материалы, создавая гибкие металлические поверхности, напоминающие текстиль, и тем самым переосмысливает культурную историю и последствия колониализма («Dusasa», 2007; «Гравитация и грация», 2020).

В работах Фаига Ахмеда (Азербайджан) традиционный ковер становится объектом экспериментальной деформации, символизируя взаимодействие культурной памяти и современного восприятия («Искажение ковра Азербайджана (Красный ковёр)», 2016; «Зеленый ковер», 2018).

Игшаан Адамс (Южная Африка) работает на пересечении биографического и культурного опыта, используя плетение, бисер и бытовые материалы для фиксации памяти и идентичности («Getuie», 2020; «Гобелен дома Бонтэ Хёвель», 2022).

Завершая обзор, Шейла Хикс (США/Франция) рассматривает текстиль как пространственный феномен, исследуя цикличность, масштаб и телесность материи («Séance», 2014; серия текстильных миниатюр «Minimes», с 1950-го по настоящее время).

В рамках рассмотренных примеров современного художественного текстиля прослеживается устойчивая тенденция к трансформации традиционных образов посредством их концептуального переосмысления. Художники различного культурного происхождения не воспроизводят этнографические или декоративные признаки текстиля, а интерпретируют его как сложную семиотическую систему, в которой материал, структура и пространственное решение функционируют как носители культурной памяти, личного опыта или исторического комментария. В результате ткань перестает рассматриваться как утилитарный объект или декоративная поверхность и приобретает статус медиатора между традицией и современностью.

Объединяющим элементом представленных практик является смещение смыслового фокуса с визуального уровня на смысловой: содержание формируется не через прямую репрезентацию, а через взаимодействие материала, масштаба, фактуры и контекста. Отсылка к традиционным техникам или символам не носит ретроспективного характера — она включается в процесс художественного исследования, становясь основой формирования нового визуально-семантического кода.

Таким образом, международный контекст свидетельствует о формировании парадигмы, в которой текстиль рассматривается как самостоятельный художественный язык, способный взаимодействовать с вопросами идентичности, памяти и пространства.

Авторская практика Христины Высоцкой: семантика текстиля и интерпретация культурного кода. Анализ международных практик современного художественного текстиля показывает, что ключевой тенденцией является смещение акцента с декоративной функции ткани на её потенциал как носителя семантики, памяти и культурного кода. Такой подход соотносится с художественной позицией Христины Высоцкой (автора данного текста), в творчестве которой текстиль рассматривается как система структурно-смысловых взаимодействий между природой, человеком и материальной формой. Далее будут рассмотрены проекты, в которых данная позиция раскрывается через процесс ручного ткачества, работу с пространством и интерпретацию традиционных образов в актуальном художественном контексте.

Инсталляция «26.08.1789 — 2021–2025» (2025) Христины Высоцкой, созданная в рамках международного проекта «ЭДЕМ» художника и куратора Ольги Киселёвой, реализует семантический подход к текстилю через перевод научных данных о биологической активности дуба Герники в тканевую структуру. Проект основан на принципе сопоставления живого импульса дерева и процесса ручного ткачества, где материал становится носителем информации и памяти. Используя методы нормализации цифровых данных (температура воздуха, динамика роста и вертикальные колебания ствола), автор формирует логическую последовательность из нитей, которые создают ритмическую тканую структуру, отражающую реальную активность дерева в течение конкретного дня — 26 августа 2021 года. В данной системе ткань функционирует как мембрана между живой природой и человеческим восприятием, а текстильная поверхность — как визуально-тактильный протокол внутренней жизни дуба. Таким образом, растительное, цифровое и художественное объединяются в единую структуру, в которой каждый цвет, интервал и слой ткани несет фактическую, а не интерпретационную информацию.

Композиционно инсталляция строится на взаимодействии трёх абстрактных форм, каждая из которых связана с определённым параметром жизнедеятельности дерева. Голубая форма отражает данные о восприятии окружающей среды (температурные изменения), изумрудная — динамику роста и накопления энергии, розовая — вертикальное движение, соотносимое с устойчивостью и телесностью дерева. Принцип разреженности основы, включение белых промежутков и использование открытых нитей как носителя данных возвращают текстиль к его первичной функции — фиксации информации в доалфавитных формах записи. В отличие от художественной абстракции, последовательность построена строго по научному протоколу, что позволяет рассматривать работу как эксперимент на стыке искусства, биологии и текстильной технологии.

Колористическая система проекта сформирована по принципу перекрестной культурной связи. Цвета, основанные на символике флага Страны Басков (красный, зелёный, белый), перекодированы не буквально, а через внутренние параметры жизни дерева и дополнительно резонируют с национальной палитрой Беларуси. Этот эффект не является цитатой, но проявляется как перекличка двух культур через образ дерева как носителя времени, памяти и преемственности. Название проекта («26.08.1789 — 2021–2025») соединяет исторический слой (год посадки дуба Царицыно и принятие Декларации прав человека и гражданина), научное наблюдение (2021) и художественную интерпретацию (2025), формируя единую точку смысловой сборки. В результате инсталляция трактуется как художественная модель взаимодействия природы и человека, где ткань превращается в механизм фиксации живого опыта, а текстиль — в форму коммуникации с природой на грани видимого и невидимого.

В текстильной инсталляции Христины Высоцкой «Души леса. Связи» (2020–2025) показан образ леса, который трактуется не как визуальный мотив, а как система невидимых взаимосвязей — природная информационная сеть, существующая задолго до появления цифровых технологий. Автор формирует пространство инсталляции, в котором материальная структура ткани отражает представление о непрерывном энергетическом обмене между природой и человеком. В данной концепции текстиль функционирует как медиатор невидимых процессов, а композиция — как модель внутреннего ритма экосистемы, основанной на взаимодействии и циркуляции энергии.

Вертикальные цилиндрические формы, ассоциируемые со стволами деревьев, фиксируются в пространстве как метафора устойчивости и непрерывности живого, а соединяющие их гибкие текстильные элементы трактуются как символ скрытых потоков информации. В контексте темы настоящей статьи инсталляция демонстрирует переход от визуальной репрезентации природного образа к его смысловой реконструкции, где ткань рассматривается как структура взаимодействия, а не как декоративная поверхность. В «Душах леса» смысловая конструкция основана на интуитивной реконструкции природной системы. Тем не менее, именно эта работа определяет принципиальную установку авторской практики — осмысление текстиля как средства визуализации процессов, выходящих за пределы наблюдаемого, и формирование композиции как модели взаимодействия времени, памяти и среды. Таким образом, инсталляция «Души леса» является одной из отправных точек формирования авторского методологического подхода, соединяющего традицию ручного ткачества с исследованием семантики природного образа в современной художественной культуре.

Триптих «Лес рушников» (2024) Христины Высоцкой представляет собой концептуальное продолжение темы взаимодействия природы и культурной памяти. В данном проекте рушник — знаковый текстильный объект белорусской традиции — интерпретируется не как этнографический символ, а как носитель структурной памяти и метафора жизненного пути. Каждый из трёх тканых фрагментов воспринимается как образ дерева, а вплетённые в структуру полотна графические отметки воспроизводят систему знаков лесничих, обозначающих судьбу дерева при вырубке. Тем самым рушник трансформируется в элемент художественного кода, через который фиксируется напряжение между природным циклом, вмешательством человека и возможностью сохранения.

Техническая реализация триптиха на 24-ремизном ткацком станке позволила создать непрерывный рисунок, формирующий тактильное и визуальное ощущение коры дерева. Особое значение имеет использование открытой основы, частично оставленной без ткачества, что трактуется как визуализация отсутствия — утраты части живого. В результате формируется текстильная система, где плотность ткани соотносится с жизненной энергией дерева, а незатканные участки — с моментом разрыва в природной непрерывности.

В контексте настоящего исследования триптих «Лес рушников» демонстрирует переход от символического осмысления природы (как в работе «Души леса») к аналитическому проектированию текстильной структуры как носителя смысла. Использование традиционного формата рушника позволяет соотнести природный образ дерева с культурным кодом белорусского текстиля, что делает работу примером интеграции локальной идентичности в современный художественный контекст. В данной интерпретации ткань выступает не как репрезентация природного объекта, а как система фиксации изменений среды, что соотносится с общим направлением авторской практики — исследованием текстиля как медиума взаимодействия природы, памяти и человека.

Педагогическая практика и формирование авторского подхода в обучении художественному текстилю. В образовательной системе Белорусской государственной академии искусств внимание уделяется не только владению техникой ткачества, но и развитию способности работать с материалом как носителем смысла. В процессе обучения студентам

предлагается рассматривать текстиль не как декоративный объект, а как структуру, формирующую визуально-семантическое высказывание. Такой подход предполагает переход от копирования традиционных мотивов к их концептуальной интерпретации. В результате формируется авторский метод проектирования, основанный на исследовании природы материала, логики структуры и пространственного взаимодействия, что соответствует современным тенденциям художественного образования и направлено на подготовку художников с индивидуальным художественным языком [3].

Студенческие проекты последних лет демонстрируют осознанное обращение к локальным культурным источникам с последующей трансформацией традиционного текстильного образа. Так, в рамках учебных и выставочных практик были реализованы авторские инсталляции, мягкие скульптуры и экспериментальные текстильные арт-объекты.

Традиционный образ переосмыслялся как структурно-семантический элемент композиции, где ткань функционирует не только как визуальный носитель, но и как модель связи с природой и культурной памятью.

Рассмотрим материалы выставочного проекта «Батик. Музе поэта Янки Купалы посвящается» (2023–2025), реализованный студентами пятого курса специальности «ДПИ (художественный текстиль)» под кураторством художника текстиля, доцента кафедры М. Л. Щемелёвой. В рамках проекта студенты обращаются к литературному наследию Янки Купалы для выявления семантических и эмоционально-структурных оснований произведений, что соответствует современному подходу к работе с культурным кодом.

В проекте представлены следующие текстильные композиции: Александра Наркевич «Кардиограмма» (2025) — батик как визуализация внутреннего эмоционального импульса и ритма чувства; Маргарита Щитникова «Жизненный путь и любовь Янки Купалы» (2023) — ручное крашение и батик как способ фиксации жизненного пути; Татьяна Сохова «А вербы шумелі» (2023) — текстильный объект как символ поиска и неопределённости жизненного маршрута; Мария Гопиенко «Павлинка» (2023) — работа с натуральными красителями и набойкой как интерпретация образа музы; Мария Вавулова «Дорогами жизни» (2023) — использование структуры рушника как метафоры жизненного пути поэта; Анастасия Сильченко «Стихи любви» (2025) — вариативность пространственного размещения как отражение многослойности эмоционального переживания; Вероника Гринцевич «Сон после слез» (2025) — батик и живописная тканевая структура как визуализация состояния после переживания; Милана Малафей «Любовь» (2025) — экспериментальное крашение как исследование динамики неотвеченных чувств.

Перечисленные работы демонстрируют сформированность способности студентов переводить литературный образ в текстильную структуру. Таким образом, текстиль выступает как средство художественного анализа, где ключевым становится не визуальное воспроизведение содержания, а выявление его смысловой глубины через язык ткани.

Переход от ремесленного воспроизведения к концептуальному формообразованию позволяет рассматривать образовательную практику как процесс формирования новой школы художественного текстиля, основанной на работе с семантикой материала [4].

Таким образом, педагогическая практика ориентирована на развитие способности к смысловой интерпретации через материал, что согласуется с подходом, реализуемым в авторской художественной практике. Преемственность в данном случае проявляется не в формальном воспроизведении традиций, а в их исследовательском переосмыслении, что позволяет трактовать образовательный процесс как путь формирования концептуального мышления художника. Такой подход способствует становлению актуальной школы современного художественного текстиля, где текстиль рассматривается как язык художественного исследования, а не только как ремесленная дисциплина.

Заключение. Проведённое исследование показало, что семантический подход к художественному текстилю является одним из ключевых инструментом осмысления традиции в условиях современного искусства, раскрывая потенциал ткани как медиума культурной памяти и индивидуального художественного высказывания. Анализ международных практик (Ольга де Амарал, Эль Анацуй, Фаиг Ахмед, Игшаан Адамс, Шейла Хикс) и авторских проектов Христины Высоцкой («26.08.1789 — 2021–2025», «Души леса», «Лес рушников») подтверждает смещение акцента с декоративной функции на исследование смысла через материал, структуру и взаимодействие со средой. Текстиль в таком подходе рассматривается не как визуальная репрезентация, а как система фиксации изменений, памяти и природных процессов.

Педагогическая практика в Белорусской государственной академии искусств, проявившаяся в студенческих проектах, демонстрирует формирование нового поколения художников, для которых ремесленная база служит основой концептуального формообразования. Таким образом, художественный текстиль в начале XXI века выступает как самостоятельный визуально-семантический язык, обеспечивающий не только сохранение локального культурного кода, но и его актуализацию в рамках глобального художественного дискурса.

Список литературы:

1. Махлина С.Т. Семиотика искусства в XXI в. // Научный журнал вестник Санкт-Петербургского государственного университета. № 3 (16) сентябрь. - Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 2013. С. 6-14. [Электронный ресурс] – URL: https://vestnik.spbgik.ru/stati/425/ (дата обращения: 28.11.2025).

2. Багаув Ю.Д., Бекишева А.В., Кузьмина М.Ю., Ляшенко Е.С. Современная художественная культура России: новизна визуализации // Учёные записки Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета им. Н. Г. Чернышевского. № 4 (51). - Чита: Изд-во Забайкал. гос. ун-та, 2013. - С. 252-258 (в соавторстве). [Электронный ресурс] – URL: https://uchzap.com/wp-content/uploads/131120121118-Bagauv_Ju.D.__Bekisheva_A.V.__Kuzmina_M.Ju.__Ljashenko_E.S.pdf (дата обращения: 28.11.2025).

3. Высоцкая Х.И. Особенности художественного проектирования текстиля в Белорусской государственной академии искусств в начале 2020-х годов // Коды. Истории в текстиле: материалы III Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (Санкт-Петербург, 11 апреля 2024 г.).: сб. науч. ст. / науч. ред. и сост. Н.Н. Цветкова; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица». - Санкт-Петербург: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2024. - С. 74-82.

4. Высоцкая Х.И. Культурный код Беларуси в дипломном проектировании направления специальности «ДПИ (изделия из текстиля)» Белорусской государственной академии искусств // Авторские методики в преподавании дизайна: материалы научно-методической конференции (Санкт-Петербург, 9 ноября 2024 г.). – Санкт-Петербург: Союз дизайнеров Санкт-Петербурга, 2024. – С. 3. – URL: https://www.designspb.ru/upload/medialibrary/4d7/vysotskaya.pdf (дата обращения: 27.11.2025).



Х.И. Высоцкая. Проект “Древо жизни”. Выставка в музее “Царицыно”. Москва. 2024

Экспозиция национального павильона Беларуси на Всемирной выставке World Expo, г. Дубай, ОАЭ, 2021-2022
Х.И. Высоцкая, А.В. Дранец, Ю.С. Власик, Л.А. Высоцкая. Объемно- пространственная текстильная композиция «Древо Познания»





Т.Н. МОСКВИНА
Художник-реставратор народной одежды, руководитель студии народной одежды «Дэрем» (Платье). Удмуртская Республика

T. N. MOSKVINA
Folk clothing restorer artist, head of the folk clothing studio «Derem» (Dress). Udmurt Republic

РЕКОНСТРУКЦИЯ ИЛИ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК РАЗВИВАТЬ НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОСТЮМ

RECONSTRUCTION OR INTERPRETATION OF HOW TO DEVELOP A NATIONAL COSTUME

В своей работе автор анализирует состояние культурно-этнического наследие удмуртского народа, сохранение, возрождение и развитие удмуртского национального костюма. Реставратор народной одежды является автором современных комплексов удмуртской народной одежды. Даны рекомендации по реконструкции, интерпретации и моделированию новых образцов моделей удмуртского костюма.

Author analyzes the state of cultural and ethnic heritage of the Udmurt people, the preservation, revival and development of Udmurt national costume. The restorer of folk clothes is the author of modern complexes of Udmurt folk clothes. Recommendations on reconstruction, interpretation and modeling of new models of Udmurt costume are given.

Ключевые слова: народный костюм, реконструкция, моделирование национальной одежды.

Keywords: folk costume, reconstruction, modeling of national clothes.

Проблемой возрождения и развития удмуртской народной одежды я занимаюсь более сорока пяти лет, будучи научным сотрудником, впоследствии художником-реставратором I категории в Удмуртском республиканском музее изобразительных искусств. После выхода на пенсию создала собственную студию народной одежды. Пройден долгий путь до выхода удмуртской народной одежды на высокие подиумы. Успешную мотивацию удмуртской одежде дало феноменальное выступление «Бурановских бабушек» на Евровидении. Я им подготовила несколько комплектов одежды. На этом фоне мы участвовали на выставке «Уникальная Удмуртия» на ВДНХ, на последующих удмуртских национальных праздниках «Гербер» на различных площадках в Москве. В 2015 году мы представили нашу работу на мероприятиях во Дворце Наций ООН в Женеве, являюсь лауреатом Международного фестиваля высокой моды «Этно-Эрато». Наш республиканский туристический маршрут «В гости к берегиням» признан лучшим этнографическим маршрутом России в 2018 году. За многолетнюю просветительскую работу и создание современных образцов национального костюма я была удостоена Государственной премии Удмуртской Республики и Национальной премии имени просветителя Кузебая Герда.

За годы работы по возрождению исторической, художественной и духовной ценности удмуртской народной одежды я создавала аутентичные образцы многослойной и многообразной одежды, одевала любителей национальных костюмов, фольклорные коллективы, ведущих артистов и руководителей республики. Созданы собственные фонды оригинальных образцов, тематика лекций «Новый взгляд на народную одежду», «Мифы и легенды об удмуртской народной одежде», «Люби своё, носи родное», «Реконструкция или интерпретация — как развивать национальный костюм». Эти темы мы обсуждаем на ежегодно проводимом Межрегиональном фестивале народной одежды «Учке мынэсьтым дэремме!» (Оцените моё платье!). На основании многолетнего анализа развития национального костюма я разработала современную тематику с разъяснением, что такое реконструкция этнографического костюма, интерпретация и стилизация.

Итак, каким может быть новый взгляд на народную одежду?

Сначала о том, как мы понимаем и принимаем народную одежду. Будучи реставратором первой категории, восстанавливая сотни экспонатов, могу констатировать, что народной может считаться одежда наших предков, бытовавшая более ста лет назад. Я знаю содержание фондов многих музеев в республике, там имеются образцы вековой и даже двухвековой давности. Это и есть уникальный материал для исследования. Ещё больше материала пока ещё в сундуках тех, кто дорожит памятью бабушек.

В поиске истоков народных нарядов мы достаём одежду из домотканины из сундуков. И вот эти нафталиновые «миниатюры» пытаемся напялить на себя, чтобы выглядеть, как сейчас выражаются, «прикольно». Рукава короткие, подол выше колен, ворот нараспашку, без фартука и пояса, головного убора и начинаем демонстрировать нашу якобы любовь к фольклору. Не вникаем ни в художественный образ, ни в гармонию многослойной народной одежды, тем более не знаем существо и целесообразность каждого рисунка, сочетания цветов, семантики, я уже не говорю об энергетике кроя и каждого элемента народной одежды. Мы должны понимать, что народный костюм является одним из основных маркеров принадлежности к нации (по одежке встречают), платье остается важным показателем культуры народа, если его даже редко надевают (народная одежда роднит людей, незнание языков отталкивает).

Таким образом, приходим к пониманию, что народный костюм является этнографическим материалом, сохранившимся более ста лет назад. Более древние реликвии не могут сохраниться в обиходе по соображениям живучести натуральных тканей. Следовательно, о применении аутентичной народной одежды мы говорим в основном при использовании в фольклоре и в других исторических показах. Ярким примером уместного применения оригинальных экземпляров народной одежды является композиция «Бурановских бабушек» на конкурсе Евровидения. В нашей республике десятки подобных фольклорных коллективов, выступающих в идеально сохранившихся одеждах из домотканины вековой давности.

Итак, мы имеем в наличии оригинальный аутентичный образец традиционной народной одежды. Хотим иметь такой же вариант для практического применения. Изучаем содержание многослойной одежды, назначение элементов, правила одевания и пользования, для каких целей, а самое главное — желаем ли этой одеждой показать своё настоящее национальное достоинство.

В своей практике и наблюдениях я разделяю работу мастеров по созданию национальных костюмов по трем направлениям: первое — это реконструкция, второе — интерпретация, третье — дизайн (этнокостюм).

Реконструкция

В своей практической работе по созданию «новодела» я практически принципиально занимаюсь методичной реконструкцией не только удмуртских национальных костюмов, но и других народов (русского, татарского, марийского, армянского, азербайджанского, мордовского и других народов, проживающих в Удмуртской Республике).

В первую очередь, понимая, что одежда имеет местечковый оттенок, имея багаж знаний, продолжаю советоваться с владельцами оригинального первоисточника, коллегами, краеведами, этнографами и другими экспертами. Кромсать крой, форму и другие важные элементы платья, нарушить технологию шитья мне не позволяет золотое правило реставраторов — «не навреди!». При всем желании на создание визуального эффекта по просьбе заказчика, пришивать какие-то «фишки», наугад применять народные элементы, я не могу такое позволить. Будущие владельцы с пониманием соглашаются с важной наукой реконструкции, потому что мы практически воссоздаем родное бабушкино платье.

Интерпретация

Когда коллеги консультируются со мной по вопросам создания стилизованного национального костюма, я советую им все-таки определиться с основными целями творения — для чего, где и как применять этот экземпляр и важно ли сохранить историю жизни первоисточника костюма. Следовательно, для правильной работы важно иметь оригинал. К сожалению, современные модельеры мало изучают основы, содержание национального колорита, в основном ориентируются только на образцы, увиденные в сценических постановках, на национальных праздниках или просто у подруг, имеющих стилизованное платье. Вследствие такого упрощенного подхода к творчеству у них получается интерпретация уже стилизованного костюма. В результате получается полностью искаженный продукт.

Какие ошибки допускают авторы при интерпретации.

1. Вольное обращение с формой костюма.

В качестве примера привожу предположение о византийских корнях удмуртского платья с

культурными и физиологическими кодами кроя.

2. Использование материалов с нехарактерными свойствами. Важно применение натуральных тканей с соответствующей энергетикой.

3. Неправильное понимание оттенков и цветовых сочетаний.

Привожу примеры создания рукотворных красителей, натуральной технологии крашения.

4. Неуместное применение семантики, орнаментов и других элементов костюма.

Некорректное применение солярных знаков по назначению и месту на костюме и другие неправильные «фишки».

5. Несоблюдение регионального компонента, нет понимания местных особенностей, развязки по периодам применения в быту национального костюма.

Имеется традиционное ранжирование удмуртского костюма на «северные», «южные» и другие особенности со своим особенным колоритом с учетом воршудно-родовых сословий (1).

6. Непонимание основного национального бренда, присущего для своего народа.

Анализирую ошибки по материалам презентации удмуртского национального костюма за пределами своего региона.

Как правило, все вышеперечисленные ошибки имеют место в одном стилизованном костюме. Будучи профессиональным реставратором, меня раздражало такое «развитие» национального костюма. Но авторы стараются доказать принадлежность своего творения к национальному костюму наличием в нем традиционных, полюбившихся и понятных народу элементов. Действительно, они присутствуют в удмуртском костюме любого пошива. Я успокаиваюсь, признавая такую бездарную работу как некую игру нынешнего времени и свободой авторского творения.

Дизайн (этнокостюм)

Этот раздел признаю как альтернативу для дальнейшего роста мастеров, хотя не только Удмуртия, но и другие республики изобилуют показами дизайнерских работ. При создании этнокостюма важно избежать все перечисленные мной ошибки при интерпретации. Соглашусь с вариантами удачной работы по дизайну костюмов как средству притяжения и принадлежности к нации. Отдельные работы могут правильно применяться при брендировании удмуртской продукции на рынках, успешном представлении республики на культурных форумах и другое целевое назначение этнокостюма. Важно возбудить желание молодого поколения обозначить принадлежность к своей нации, повышение национального самосознания, культуры поведения и бытия.

Я вновь и вновь убеждаюсь, что на пути творения национального костюма ещё много неразгаданных тайн. Горжусь, что удмуртская народная одежда живет и развивается, потому что её одевают и носят.

Примечание

(1) Воршуд – это название рода в сложившемся удмуртском народе.

Список литературы:

1. Медведева М.В. Национальный костюм в современном дизайне: проблемы репрезентации и адаптации // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. - 2020. - № 2-1. - С. 224-233.

2. Молчанова Л.А. Традиционное удмуртское ткачество: каталог коллекций / Л. А. Молчанова. - Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2015. - 272 с.

3. Владыкина Т.Г. Удмуртский костюм: от архаики до современности // Живая старина. - 2017. - № 4 (96). - С. 45-48.

Л. Б. САЖИНА
Преподаватель рисунка, Кунгурский государственный художественно-промышленный колледж, филиал РГХПУ им. С.Г. Строганова

L. B. SAZHINA
Teacher of drawing of the Kungur State College of Art and Industry, a branch of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ДИАЛОГ С ТРАДИЦИЕЙ ПРИ ОБУЧЕНИИ ХУДОЖНИКОВ НА ОТДЕЛЕНИИ «ДИЗАЙН»

DIALOGUE WITH TRADITION IN THE TRAINING OF ARTISTS AT THE DEPARTMENT OF DESIGN

В статье рассматривается роль традиционных народных художественных промыслов как актуальное явление современной культуры. Анализируется диалектическое единство глубокого смыслового содержания и уникальной декоративной формы как ключевого условия сохранения и укрепления национального духовного кода. Речь идет о необходимости связи современного искусства НХП, исконных принципах. Традиции не являются архаикой, а выступают живым, развивающимся организмом, способным формировать эстетические идеалы и гражданскую идентичность в условиях глобализации.

The article examines the role of traditional folk art crafts as an actual phenomenon of modern culture. The article analyzes the dialectical unity of deep semantic content and unique decorative form as a key condition for preserving and strengthening the national spiritual code. We are talking about the need to link the contemporary art of the NHP to the original principles. Traditions are not archaic, but act as a living, developing organism capable of shaping aesthetic ideals and civic identity in the context of globalization.

Ключевые слова: традиции, трансформация, импровизация, этнический микс, декоративная образность, духовный код.

Keywords: traditions, transformation, improvisation, ethnic mix, decorative imagery, spiritual code

Современная трансформация НХП продиктована изменением быта многонационального народа России.

Художественное восприятие сегодня все чаще становится сознательным выбором, а не безусловной данностью. Человек выбирает, что для него значит предмет НХП: связь с предками, модный акцент, объект инвестиции или часть его личной идентичности.

Это сложный процесс, чреватый рисками упрощения и коммерциализации. Однако именно в этом диалоге «старого» быта и «нового», в смешении традиций разных народов в современной культуре и рождается тот самый обновленный национальный духовный код.

Декоративная образность — язык, в котором говорит содержание

Современный российский дизайн переживает настоящий ренессанс интереса к традициям НХП. Это не просто копирование, а сложный диалог, переосмысление и трансформация многовекового опыта в создании новых объектов. Современные технологии и материалы позволяют создать новые формы и изменить содержание практически без ограничений возможностей, при этом сохраняя уникальную декоративную образность — систему художественных приемов, сложившуюся веками. Это тот визуальный язык, на котором говорит традиция.

Принцип условности и обобщения. В отличие от реалистического искусства, стремящегося к точному копированию натуры, НХП основано на условности. Мастер не пишет портрет конкретной птицы, он создает образ птицы Сирина, Жар-птицы, наделенной магическими свойствами. Он не изображает букет с ботанической точностью, а создает идеальный, собранный по законам гармонии и ритма, образ Цветка.

Национальный быт как двигатель и ограничитель трансформации

Скорость и характер трансформации промыслов сильно зависят от того, насколько глубоко они еще укоренены в реальном быту своей этнической среды.

- Средняя полоса России (Гжель, Хохлома, Жостово и др.). Промыслы здесь давно стали «индустрией наследия». Их связь с исконным бытом (крестьянским укладом) практически утрачена. Это дает большую свободу для творческих экспериментов и дизайнерских интерпретаций, но создает риск потери глубинного смысла.
- Республики Северного Кавказа (Кубачи, Балхар, Унцукуль). Здесь промыслы гораздо теснее вплетены в живую ткань быта и социальной структуры. Мастерство часто передается внутри семей, а изделия (украшения, элементы оружия, керамика) остаются важной частью праздничной культуры и статуса. Это консервирует традицию, но и затрудняет ее радикальное обновление, делая процесс трансформации более медленным и органичным.
- Кочевые и малочисленные народы (ненцы, чукчи, коряки): Для них трансформация — вопрос выживания. Их промысел (резьба по кости, меховая аппликация, работа с кожей) вынуждены искать новый рынок, так как традиционный кочевой быт сужается. Это приводит к созданию гибридных форм: например, традиционные орнаменты наносятся на сувенирные изделия, рассчитанные на туристов, или используются в создании современной одежды с этническими мотивами, что позволяет и сохранить навыки, и получить экономическую основу для жизни.

Явление «этнического микса» уже давно стало распространенным явлением в интерьере. Сейчас в любой квартире можно встретить жостовский поднос на стене, дагестанский ковер на полу и карельские берестяные туеса на полке. Это создает новую, синтетическую эстетическую среду, где разные «коды» вступают в диалог, подчиняясь общему вкусу.

1. Этно-модерн: традиционный символ в современной форме

Суть направления. Использование узнаваемых графических элементов, орнаментов и символов НХП в дизайне современных предметов — от мебели и посуды до графики и цифровых интерфейсов.

Традиционный принцип: орнамент как текст. Мастер берет традиционный орнамент, который исторически несет смысловую нагрузку (оберег, пожелание, картина мира), и переводит его на язык современной эстетики.

Примеры:

- Гжель и хохлома в интерьере. Не расписной самовар, а строгий бело-голубой гжельский узор на керамической плитке в ванной или сдержанный «под хохлому» геометрический принт на текстиле (подушках, покрывале).
- Вологодское кружево в архитектуре. Ажурный узор, вдохновленный вологодским кружевом, используется в качестве перфорации на металлических панелях фасадов, в дизайне светильников или межкомнатных перегородок.
- Городецкая роспись в графическом дизайне. Яркие цветы и птицы Городца становятся основой для фирменного стиля кафе, бренда натуральных продуктов или фестиваля, создавая образ «русскости», который считывается легко и быстро.

Эффект: создание яркой, мгновенно узнаваемой визуальной идентичности, которая связывает продукт или пространство с культурным кодом.

2. Авторское осмысление: диалог с традицией на новом языке

Суть направления: художник-дизайнер не копирует узор, а вступает в глубокий диалог с философией, технологией и пластикой промысла. Создаются уникальные авторские объекты, где традиция — это точка отсчета, а не догма.

Традиционный принцип: единство содержания и формы, рукотворность. Дизайнер сохраняет уважение к материалу (дереву, глине, текстилю) и глубинный смысл, но выражает его через современные художественные языки — минимализм, абстракцию, концептуальное искусство.

Учитывая требования к эксплуатации нового объекта и свойства современных материалов, дизайнеру ещё на этапе обучения необходимо иметь возможность применить практические занятия с разными материалами, чтобы опыт работы помог в дальнейшей практике.

3. Современный ремесленный дизайн (Craft Design)

Суть направления: синтез кустарного, ручного производства с дизайнерским проектированием.

Традиционный принцип: канон и импровизация, уникальность ручной работы. Сохраняется высочайшее качество и уникальность ручной работы, но продукт изначально проектируется под запросы современного рынка и потребителя.

Эффект: сохранение и экономическая поддержка самих промыслов через создание востребованного продукта, актуализация ремесла.

4. Урбанистический и средовой дизайн: традиция в публичном пространстве

Суть направления: интеграция принципов и образов НХП в городскую среду — от малых архитектурных форм и благоустройства до навигации и паблик-арта.

Традиционный принцип: органичное единство с природной и культурной средой. Традиционное искусство всегда было частью среды обитания человека. Это направление возвращает его в новое качество.

Эффект: формирование комфортной, уникальной и узнаваемой городской среды, которая воспитывает эстетический вкус и дает горожанам чувство причастности к местной культуре.

- Этно-модерн делает код узнаваемым.
- Авторское осмысление делает его глубоким и философским.
- Ремесленный дизайн дает ему экономическую устойчивость.
- Средовой дизайн возвращает его в жизнь человека на новом уровне.

Существующие традиции Кунгурского художественного колледжа (в прошлом — училища, лицея), ставшего теперь филиалом Строгановского училища, становятся фундаментальной основой для формирующейся творческой личности. Очень важный фактор для роста, это обмен опытом и сотрудничество. Студенты колледжа сотрудничают с народными мастерами Пермского края по разным направлениям. Студенты отделения «Дизайн» помогают завершить образ сувенирной продукции, создавая упаковку с ярко выраженным стилем. Как пример можно привести работу Анастасии Поповой, которая разработала дизайн фирменной упаковки для уже существующего Кунгурского бренда — печатных пряников династии Вязовых. Выпускница Стефания Кандакова в этом году создала каталог продукции колледжа, в который вошли работы других отделений — резчиков по дереву, ювелиров, керамистов, камнерезов и мастеров по горячей эмали. Сдержанная цветовая гамма, размещение традиционных символов и орнаментов в славянском стиле создают чувство новизны и современной эстетики.

Благодаря сотрудничеству выпускников колледжа, теперь уже известных в художественной среде мастеров и студентов, появляются новые возможности. Галина Воронова и Елена Гладкова создали новый проект «Легенда о селените». Это цикл волшебных сказочных историй о вечной борьбе добра и зла, о кунгурских мастерах и их творениях, о любви, дружбе и надежде. В этом году к ним присоединились студентки отделения дизайна, и вместе они смогли создать книги с чудесными иллюстрациями. Ксения Клепцина иллюстрировала легенду «Звериные истории», Мария Сажина «Легенду о селените».

Современный дизайн, основанный на НХП, — это мощный инструмент формирования новой национальной эстетики. Он доказывает, что традиция — это не музейный экспонат, а живой ресурс для инноваций.

Список литературы:

1. https://share.google/T8lL1zUThk91SLRwe
2. http://xn----ctbatgbfge2afrni0ska.xn--p1ai/
3. https://share.google/NpORa3hmFzXAOhTSJ
4. https://xn--k1abfdfi3ec.xn--p1ai/
5. https://russianarts.online/
6. https://ruvera.ru/narodnye_promysly
7. https://rekportal.ru/works/design/russkie-promysly-v-dizajne-perezapusk-tradicii/
8. https://design-mate.ru/read/an-experience/design-and-craft-contest-for-crafts
9. http://stonecarving.ru/ru.html
10. https://mikji.ru/kollekcii/kamnereznoe-iskusstvo/

АЛЬМАШНИ ЗАИД ЮСЕФ МОХАММАД РИДА
Интерьер-дизайнер, Иордания, аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова

ALMASHNY ZAID YOUSEF MOHAMMAD REDA
Interior designer, Jordan, postgraduate student of the of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТЕНДЕНЦИЙ МИНИМАЛИЗМА И ТРАДИЦИОННЫХ РЕМЕСЕЛ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ И ДИЗАЙНЕ ИОРДАНИИ

THE INTERACTION OF MINIMALIST TRENDS AND TRADITIONAL CRAFTS IN JORDAN'S MODERN ARCHITECTURE AND DESIGN

В статье рассматривается взаимодействие мировых тенденций минимализма с традиционными ремеслами, присущими современной иорданской архитектуре и дизайну интерьеров. В документе подчеркивается, что это соотношение – не просто стилистический выбор, а скорее стратегические методы проектирования, направленные на использование преимуществ материального наследия (такого как камень, мозаика и столярные изделия) для разработки концепции устойчивого местного строительства и укрепления иорданской идентичности. Благодаря этому процессу мы можем сохранить изделия ручной работы, открытость иорданского общества различным культурам и возможность интеграции в них своей самобытности.

This article examines the interaction of global minimalist trends with traditional crafts inherent in modern Jordanian architecture and interior design. The document emphasizes that this relationship is not just a stylistic choice, but rather strategic design methods aimed at taking advantage of tangible heritage (such as stone, mosaics, and joinery) to develop a concept for sustainable local construction and strengthen Jordanian identity. Through this process, we can preserve handmade products and the openness of Jordanian society to different cultures and the possibility of integrating our identity into them.

Ключевые слова: минималистский дизайн, традиционные ремесла, современная архитектура, культура, иорданское наследие.

Keywords: Minimalist Design, Traditional Crafts, Modern Architecture, Culture, Jordanian heritage.

Когда я слышу слово «наследие», первое, что приходит мне на ум, это совокупность культур, обычаев, искусств и традиций, которые передавались от одного поколения к другому, чтобы задокументировать существование этой группы, населявшей это пространство. Существование человека и документирование его идентичности в различных материальных, интеллектуальных и моральных сферах, которые представляют собой так называемую материальную культуру и нематериальную культуру нематериального характера, и одной из отраслей, вытекающих из материальной культуры, является ремесло, с помощью которого Мастер использует ресурсы и сырье для создания произведения, отражающего его индивидуальность, форму и окружающую среду, из которой он вышел, это также диалог между прошлым и настоящим. Изделия ручной работы — это произведения, которые были сделаны руками рабочих и внесли свой вклад в производство произведений, которые помогли нам вглядываться в самих себя, и в то, что нас окружает, в поисках архивов, которые выступают не как нейтральные документы, а как горизонты, вновь открывающие перед нами возможности развивать и переформулировать их в нашем современном мире, чтобы не потерять свою идентичность.

В Леванте, где владелец изделий ручной работы является важным источником формирования идентичности общества, начиная с Иордании, Палестины, Ливана и Сирии, где я могу охарактеризовать XXI век как революцию в мире архитектуры и дизайна интерьеров, где сдержанная ясность и простота сочетаются с богатством материального и ремесленного наследия этой страны. Эта статья подтверждает, что взаимодействие между простыми международными тенденциями и традиционными иорданскими ремеслами — это не просто стиль, а культурный синтез, который позволил объединить современный дизайн в местном контексте, сохранить иорданское наследие и усилить уникальную национальную эстетическую идентичность.

Чтобы внести ясность в эту статью, необходимо проанализировать несколько моментов, чтобы сформировать целостное представление о ремеслах и их сочетаниях в простой архитектуре и дизайне интерьера.

Метаморфозы камня

В Иордании, особенно в столице Аммане, строительство из камня — это не только традиция, часто это требование муниципалитета, которое направлено на то, чтобы объединить форму иорданского дома с точки зрения материала. Форма здания зависит от деятельности, которая в нем будет проводиться, и от общего использования местного известняка в процессе строительства, который иногда называют «иерусалимским камнем» (Рис. 2), как основной элемент, обеспечивающий естественную терморегуляцию [1, с. 278].

Исторически сложилось так, что местный камень использовался в декоративных целях, и когда строилось здание, добавлялись геометрические орнаменты и образования, связанные с исламской цивилизацией, поворот произошел в XXI веке, когда современные иорданские архитекторы (такие как Аммар Хамаш или Сахль Хаяри) очистили камень от декоративной резьбы, используя местный известняк, который теперь называется камнем Маан или камень Аджлун, с симметричными и четкими геометрическими размерами.

Результатом взаимодействия стал «теплый минимализм» с современными и простыми формами, но при этом текстура камня ручной работы, который в Иордании называют «таббаза» или «бомбер», не дает зданию ощутить холод, который возникает из-за негативного минимализма.

Новая машрабия (балкон)

Машрабия — это арабское название особой модели балкона, который обеспечивал вентиляцию и видимость внешнего пространства при сохранении приватности дома, его изготавливали местные мастера, работающие по дереву на токарном станке, балконы-машрабия и по сей день широко есть в Египте (Рис. 3). В Иордании этот функциональный элемент был преобразован, и сложные геометрические узоры машрабии выполняются с помощью современных материалов — алюминия или перфорированных бетонных блоков, которые формируются мастером, работающим в строительстве, или упрощенные каменные решетки, которые формируются мастером, работающим в камне [2].

Развитие технологий и реструктуризация концепции машрабии с сохранением ее основной функции «абсолютной конфиденциальности от внешнего мира», которая считается важной частью арабского и иорданского дома, способствовали удовлетворению требований минималистской или современной архитектуры с точки зрения чистых линий и акцента на неприукрашенный материал, а не на внешний вид (Рис. 5).

Эксперименты в строительстве

Иордания славится своими мозаиками, особенно в регионе Мадаб [3]. Это ремесло существует и по сей день, поскольку местные жители продолжают заниматься изготовлением мозаичных изделий, реставрацией предметов старины, а также изготовлением специальных изделий. Этот материал был применен в мечети короля Абдаллы I (Рис. 1) в столице Иордании Аммане, а мечеть была спроектирована в современном архитектурном стиле, на купол которого была нанесена небесно-голубая мозаика. Каждый раз, когда я смотрю на это, я ощущаю своего рода бунт против архитектурных основ современных зданий и силу в работе, которая воплощает статус и символизм этого произведения.

В области дизайна интерьера взаимодействие между дизайном интерьера и традиционным ремесленным мастерством в Иордании приняло совершенно иной оборот. Мастера и ремесленники соревновались в создании предметов мебели, в которых сочетается минимализм и иорданское наследие, где перед дизайнером стояли сложные задачи, в том числе создание уюта и принадлежности к пространству, определяемому чистыми линиями и нейтральной тональной палитрой.

Мебель как художественная масса

В области деревообработки дизайнеры в сотрудничестве с мастерами-изготовителями ориентируются на предметы мебели, имитирующие произведения искусства прошлого, минималистичные перекрытия, где предметы мебели имеют прямые линии, а детали вставляются в ручки ящиков, ножки или углубления, вдохновленные традиционной иорданской одеждой. Эти процессы способствуют устойчивости ремесла и не позволяют отказаться от него, они объединяют человека во внутреннем пространстве и всегда напоминают о его индивидуальности [4].

В дополнение к изделию, над которым я еще работаю, для полной коллекции, вдохновленной иорданской природой, в частности, югом Иордании, Вади-Рам (Рис. 6), с рисунком, наполненным мотивами традиционного иорданского женского платья (Рис. 4). Форма этого изделия (консоли) (Рис. 7-8) очень проста, она выражает иорданский народ в

южной пустыни и естественна в быту, и в то же время в ней есть своя уникальность, если вы ее увидите в любом доме, она непременно привлечет всеобщее внимание, ее нейтральные цвета не вызовут скуки, как иорданская пустыня.

Такое сочетание дизайна имеет положительное значение для будущего иорданского дизайна. Интегрируя ремесла, мы можем гарантировать, что развитие дизайна останется связанным с местной экономикой и традиционными навыками, а также поощрять молодёжь к освоению ремёсел. В свою очередь, материал передаётся из поколения в поколение, с разными стилями и методами исполнения, но при этом демонстрирует желаемый результат. Более того, эти работы и методы становятся мощным подтверждением идентичности и доказывают, что современность, ремесла и традиции не противоречат друг другу, а, напротив, взаимно обогащают.

Заключение

Успешное сочетание минимализма и традиционного мастерства в современном иорданском дизайне представляет собой крупное достижение в области культурного перевода. Применяя упрощенную логику глобального дизайна к текстурам, цветам и экологичным материалам, присущим его наследию, иорданская архитектура и дизайн формулируют функциональную эстетику, заботящуюся об окружающей среде и глубоко почитающую свое место. Такой подход не только сохраняет ремесленные навыки, но и позиционирует Иорданию как образец в создании аутентичных и основанных на контексте дизайнерских решений для современного Ближнего Востока.

Список литературы:

1. Ismail M.A., Abd Elkader, W. A. E. The Interrelationship between the Design of House Facades and the Architectural Identity of the City: Amman City as a Model // Dirasat Human and Social Sciences. - 2023. - T. 50. № 6. - P. 275-300.

2. The Mashrabiya: A bridge between cultures, forms and projects [Electronic resource] // i-mesh. - Mode of access: https://www.i-mesh.eu/article/the-mashrabiya-a-bridge-between-cultures-forms-and-projects-2 (дата обращения 30.09.2025)

3. (Madaba Mosaic Craft): Madaba: Creative Cities Network [Electronic resource] // UNESCO. - Mode of access: https://www.unesco.org/en/creative-cities/madaba (дата обращения 14.10.2025)

4. (Contemporary Furniture & Craft): Dunmall G. Highlights from Amman Design Week: Where Tradition Meets Modernity [Electronic resource] // Interior Design. - 2019. - Mode of access: https://interiordesign.net/designwire/highlights-from-amman-design-week-where-tradition-meets-modernity/ (дата обращения 24.09.2024)



1.



2.



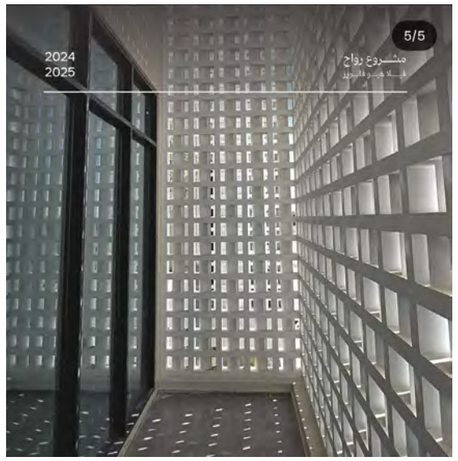
3.



4.



5.



6.



7.



8.

Рис. 1. Мечеть короля Абдаллы I
Рис. 2. Иерусалимский камень
Рис. 3. Машрабия (балкон). Традиционный дизайн
Рис. 4. Вышивка ирданской жеской одежды
Рис. 5. Пустыня Вади-Рам в Ирдании
Рис. 6. Дизайн современной машрабиии (балкона) в Иордании
Рис. 7-8. Альмашни Заид. Проект современной мебели из камня

Т.В. ЛИТВИНА
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры средового дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова

T.V. LITVINA
Candidate of Art History, Professor of the Department of Environmental Design of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ХУ ЖУЙ
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова

HU RUI
Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ ЗООМОРФНЫХ ОРНАМЕНТОВ КИТАЯ В НЕОЛИТЕ

ON THE GENESIS OF ZOOMORPHIC ORNAMENTS IN CHINA IN THE NEOLITHIC

Исследование развития и трансформации традиционных китайских узоров с изображениями благоприятных птиц и мифических зверей (Сян цинь жуй шоу) важно для понимания художественного творчества китайской нации и служит движущей силой для современного китайского дизайна. Рассматривая их эволюцию от зарождения и до периодов Чуньцю и Чжаньго, можно отметить, что на раннем этапе развития зооморфные узоры прошли переход от «коллективной веры» и «инструменту монаршей власти» до «выражения жизни». Данное исследование не только раскрывает зависимость выживания и эмоциональную привязанность китайцев к животным, но и ярко иллюстрирует концепцию возврата дизайна узоров к истокам природы и духа.

The study of the development and transformation of traditional Chinese patterns with images of auspicious birds and mythical beasts (Xiang qin rui shou) is important for understanding the artistic creativity of the Chinese nation and serves as a driving force for modern Chinese design. Considering their evolution from their origin to the Chunqiu and Zhanguo periods, it can be noted that at an early stage of development, zoomorphic patterns underwent a transition from «collective faith» to «an instrument of monarchical power» and then to «an expression of life». This study not only reveals the survival dependence and emotional attachment of Chinese people to animals, but also vividly illustrates the concept of pattern design returning to the origins of nature and spirit.

Ключевые слова: Сян цинь жуй шоу (благоприятные птицы и мифические звери), зооморфные узоры, ранний этап развития, культурная коннотация, дизайн узоров.

Keywords: Xiang Qin rui shou (auspicious birds and mythical beasts), zoomorphic patterns, early stage of development, cultural connotation, pattern design.

Зарождение в эпоху неолита

Истоки узоров с благоприятными птицами и мифическими животными в Китае восходят к эпохе неолита. Узоры этого периода, уходящие корнями в практику выживания, поклонение божествам и верования в плодородие древних людей, отличаются простым и загадочным стилем и являются общими духовными тотемами первобытных племен.

На этапе выживания животные были тесно связаны с жизнью древних людей. Наблюдая за поведением животных, подражая и приручая их, люди постепенно превращали их образы в узоры-символы. В качестве примера рассмотрим черную керамическую чашу с гравировкой свиньи культуры Хэмуду (хэмудуская культура), на которой простыми линиями изображена бегущая свинья, сохранившая мощь дикого кабана, но уже с оттенком одомашненной покладистости, что живо фиксирует зародыши земледельческой цивилизации при переходе к одомашниванию. На расписной керамике культуры Синьдянь (синьдяньская культура) часто встречаются узоры с собаками, овцами, оленями и другими животными, отражающими скотоводческую экономику северо-западной части Китая. Особенностью орнаментально-графического искусства Яншао стали стилизованные узоры рыб и лягушек в расписной керамике типа Баньпо Яншао (яншаоская культура), которые происходят не только из практических потребностей рыболовства и охоты, но и несут в себе глубокую надежду на размножение рода. Благодаря своей высокой способности к размножению рыбы и лягушки стали символами плодородия, а стилизованные узоры на расписной керамике явились визуальным выражением стремления древних людей к продолжению жизни.

На уровне первобытного мышления непонимание природных явлений, страх и поклонение перед характеристиками выживания диких зверей породили у древних людей концепцию занимизма (одушевленности всего сущего), отдельные животные наделялись символическим значением божественности и сверхъестественной силы. Обнаруженный на месте стоянки культуры Хуншань (хуншаньская культура) нефритовый дракон, вырезанный из темно-зеленого нефрита сюнь, вытянутой вперед мордой напоминает свиную голову и таинственное сверхъестественное существо. Подобный нефритовый дракон не был предметом повседневного употребления, он являлся «ритуальным сосудом» (лици) и использовался в церемонии жертвоприношения, символизируя право племени на связь с божествами. Прообразом этого ключевого тотема последующих эпох является дракон, который стал продуктом сознания древних людей, пытавшихся путем интеграции особенностей формы и физиологического строения различных животных создать верховного бога-защитника. Аналогично дракону такие животные, как свирепый тигр и могучий орёл, часто рассматривались как тотемы — защитники племени или воплощение природных сил. Процесс обожествления наполнил узоры первоначальным мистицизмом и религиозным содержанием, позволив им перейти от реалистичного изображения к духовному поклонению.

На уровне продолжения жизни суровая природная среда сделала увеличение численности населения ключом к выживанию племени. Широкое использование узоров рыб и лягушек отражает не только источник пищи, но и стремление к процветанию и увеличению рода. В чаше с узором «человеческое лицо и рыба» культуры Баньпо (баньпоская культура) лицо человека искусно сочетается с рыбьим узором: уши замкнутого и безмолвного лица украшены рыбой, а рот держит рыбу, олицетворяя мечту к размножению рода через репродуктивную энергию рыбы. Эта композиция «единения человека и рыбы» отражает тесное переплетение животных узоров с продолжением человеческой жизни.

Узоры с благоприятными птицами и мифическими животными эпохи неолита зародились под влиянием трёх движущих сил — выживания, божественности и продолжения жизни. Этот простой и глубокий стиль трех начал заложил культурный фундамент системы китайских благопожелательных узоров, где узоры являются не только проявлением первобытного искусства, но и носителем коллективной веры и духовных устремлений древних людей.

Эволюция в эпоху бронзы

С распадом первобытного родового общества и установлением рабовладельческого государства узоры с благоприятными птицами и мифическими животными претерпели фундаментальные изменения в эпоху бронзы. В это время узоры перестали быть просто духовным выражением под влиянием теократической политики, развития ремесленного производства и порядка, пропагандируемого культурой «ритуала» (ли), они трансформировались в политический инструмент для поддержания «божественного мандата власти» (тянь мин шэнь цюань) правителей и устрашения народа, демонстрируя сложную и упорядоченную «свирепую красоту» (нин ли чжи мэй).

На уровне теократической политики власть монарха и религиозная власть на протяжении трех династий Ся, Шан и Западная Чжоу были тесно переплетены. Правители, используя тотемы животных и поклонение божествам, превращали узоры в сакральные медиаторы, символизирующие власть вана и его связь с небом и землей. Мотив таоте (таотевэнь) на бронзовых сосудах эпох Шан и Чжоу является характерным примером. Он сочетает черты множества свирепых зверей, изображавшихся с широко раскрытыми глазами, разинутой пастью и обнаженными клыками, создавая величественный и жутковатый визуальный эффект. Этот узор был не только помощником в общении с божествами, но и наглядным устрашением, символизирующим божественную природу и неприкосновенность власти вана. Например, узор ритуального треножника Хоумуудин (Хоумуудин) эпохи Шан, покрытый свернувшимися драконами (паньлунвэнь) и таоте, выглядит устрашающе. Узоры выполнены в технике рельефа и строго следуют осевой симметрии, передавая ощущение стабильности и величия. Квадратная цзунь с четырьмя баранами (Сыянцзунь) сочетает искусно завитые бараньи рога и драконьи мотивы, передавая союз барана (символа блага) и дракона, то есть могущество и незыблемость власти вана. Эти узоры отливались на бронзовых ритуальных сосудах (лици), возводя эти повседневные предметы в важнейшие государственные сосуды (го чжи чунци) в ритуальных жертвоприношениях, укреплявших власть ванов.

На уровне развития ремесленного производства новое общественное разделение труда привело к специализированному производству в бронзолитейном деле, где формы узоров стали стандартными. Совершенствование технологий, литье по частям (фанчжуфа) способствовало усложнению и упорядочиванию композиции узоров. Симметрия и непрерывность стали основными принципами композиции. Мотивы куй (куйвэнь), паньчи (паньчивэнь) и другие часто располагались в виде двухстороннего непрерывного узора, опоясывая кромку сосуда, его горловину и поддон и образуя плотные, упорядоченные декоративные полосы. Эта стандартизация была не только эстетическим поиском стиля, но и прямым отражением общественного

иерархического порядка в визуальном искусстве.

На уровне углубления системы «ритуала» (ли) культурное содержание узоров было дополнительно усилено и канонизировано, они эволюционировали от символов первобытных верований до знаков, несущих определенные этические и политические концепции. Образ дракона постепенно интегрировался и стандартизировался, образуя тесную связь с государем и императорской властью, становясь высшим символом власти и божественной силы.

Особо почитались в Китае божественные птицы феникс. Птица феникс (Сюаньняо) несет благопожелательный смысл «дарования Небесного мандата вану» [2], и согласно древним авторам: «Небесная мандатная тёмная птица, снизойдя, породила Шан» [1] рассматривалась как мифическое доказательство происхождения народа Шан.

Эти птицы были наделены божественной красотой и мудростью. Например, нефритовый феникс из гробницы Фухао (Фухао) эпохи Шан имеет изящную и плавную форму, воплощая высокий статус и божественное происхождение погребенной. Божественные птицы на бронзовом священном дереве (Шэньшу) и украшения в форме драконов куй по сторонам огромной бронзовой маски с выпуклыми глазами, найденные на стоянке Саньсиндуй (Саньсиндуй) в Гуанхане, полны таинственной силы и являются продуктом слияния местной религиозной и царской власти.

Узоры с благоприятными птицами и мифическими животными эпохи бронзы, движимые теократической политикой, обрели оболочку «свирепой красоты» и стали орудием политического устрашения, а с развития ремесленного производства сформировали стандартизированный стиль, отражающий строгую иерархию. Несмотря на то, что узоры с благоприятными птицами и мифическими животными утратили живость доисторической эпохи, они воплотили в себе духовный облик рабовладельческой цивилизации.

Свободное и динамичное развитие в периоды Весны и Осени и Сражающихся царств

В периоды Вёсен и Осеней и Сражающихся царств глубокие социальные преобразования принесли узорам с благоприятными птицами и мифическими животными невиданное раскрепощение. По мере ослабления власти двора династии Чжоу и распада системы кланового устройства (цзунфа чжи) удельные царства вступили в соперничество, проводя реформы, а в интеллектуальной сфере возникло множество конкурирующих философских учений, т. н. борьба «ста школ» (байцзя чжэнмин). В экономике железные земледельческие орудия и использование волов для вспашки получили широкое распространение, ремесленное производство и торговля процветали, а применение новых технологий, таких как инкрустация золотом и серебром (цзиньиньцо), насечка и роспись, обеспечили техническую базу для усложнения и изменения узоров. Многие узоры претерпели кардинальное обновление, их тематика отражала реальную жизнь, стиль стал свободным и динамичным, региональные особенности разнообразными, а функция сместилась от сакральных ритуальных сосудов к выражению обыденной человеческой жизни.

На уровне стилистических изменений узоры высвободились из оков строгой ритуальной системы эпох Шан и Чжоу, двигаясь от таинственности и величия к свободе и живости. Прежние статичные, симметричные символические изображения божеств и чудесных зверей уступили место полным жизненной силы образам реальных животных. Распространенная на бронзовых сосудах северных регионов тема «тигр, пожирающий оленя» (ху ши лу) отображает момент, когда свирепый тигр разрывает молодого оленя, передавая мощь и движение зверя. Изображения бегущих оленей, парящих фениксов (фэнняо) и обвивающихся паньлунов (паньлун) переполнены буйной жизненной силой. Композиция узоров также прорвала строгие рамки симметрии, использующих непрерывные узоры с переплетениями, пересечениями и погонями, формируется живописный декоративный стиль с текучестью и ритмичностью, усиливающих нарративность.

На уровне региональных особенностей различные удельные царства развили искусство узоров с резко отличающимися стилями. Циское царство (Ци), сохраняя традиции, внедряло новое: нефритовый подвес хуан в форме дракона (лунсин хуан), обнаруженный в циской гробнице в Линьцзы, провинция Шаньдун, обладает изящной формой, украшен строгими композициями тонко гравированных узоров «облака и гром» (юньлэйвэнь) и «зерно» (гуюнь), отражая ритуальный стиль в процессе преобразований. Чжаоское царство (Чжао) впитало культуру кочевников (хужэнь): позолоченные украшения сбруи лошади из гробницы чжаоского вана в Ханьдане, провинция Хэбэй, украшены лаконичными и реалистичными узорами верховой стрельбы и звериными масками (шоумяньвэнь), линии энергичны, во всем подчеркнутая практичность и открытость. В Чуском царстве (Чу) были сильны шаманские традиции: вышивка на шелковом фоне из чуской гробницы в Машане, Цзянлин, провинция Хубэй, с темой переплетающихся драконов и летящих фениксов (паньлун фэйфэнвэнь), плавные и изящные линии создают сказочно-иллюзорную атмосферу. Яньское царство (Янь) находилось на стыке центральных равнин и степей: щитообразная золотая подвеска из яньского погребения в Люлихэ, Пекин, сочетает рельефный мотив таоте с узором «облака и пары» (юньцивэнь), таинственность пронизана подвижностью. Циньское царство (Цинь) ценило воинские доблести: края одежд терракотовых воинов из циньской гробницы в Сяньяне, провинция Шэньси, украшены лишь лаконичными алыми полосами, а узоры на бронзовых сосудах просты и упорядочены, отражают государственный дух, ориентированный на утилитаризм. В регионах У и Юэ (У Юэ) в уской гробнице в Чжэньшане, Сучжоу, провинция Цзянсу найден бронзовый меч, изготовленный местными оружейниками, имеет гарду, украшенную сложной ромбовидной сеткой из сульфида меди, что отражает стремление к предельной формальной эстетике. Эта ситуация сосуществования множественности стала результатом усиления центробежных культурных сил после «разрушения ритуалов и упадка музыки» (ли бэн юэ хуай), демонстрируя многообразие китайской цивилизации.

На уровне функциональности и носителей применение узоров сместилось от сакральных ритуальных сосудов к повседневному обиходу. С развитием товарно-денежных отношений и нарушением порядка, при котором «ритуал не спускался до простолюдинов» [3], использование художественных изделий распространилось на более широкие социальные слои. Оружие, изготовленное мастерами-оружейниками, например, алебарда гэ с ажурным тигриным узором (лункун хувэнь тунгэ) и тигриная печать-талисман (хуфу), сочетало в себе практичность с художественной эстетикой; архитектурные элементы, такие как черепичные диски конца (вандан) с фениксом и оленем периода Сражающихся царств, изображали благоприятных птиц и зверей изящными линиями, придавая зданиям динамичный дух; предметы повседневного обихода, такие как бронзовое зеркало с охотничьим сюжетом (шоулевэнь тунцзин), курильница в виде феникса (фэнняо сюньлу), бронзовая лампа на пятнадцати ярусах (шиуляньчжань тундэн) и подставка для барабана с фениксом, сидящим на тигре (ху цзо фэнняо гуцзя), идеально сочетали функциональность и декоративность. В это время появляется множество украшений: нефритовые драконы (юйлун) и подвески хуан (юйхуан), узоры проникли в сферу человека, становились личными украшениями. Сцены из реальной жизни — пиры с музыкой, охота, сухопутные и водные сражения — наносились на бронзовые и лаковые изделия, отражая процветание и многообразие общественной жизни.

Узоры с благоприятными птицами и мифическими животными периода Вёсен и Осеней и Сражающихся царств своим свободным и динамичным стилем завершили переход от божественного к человеческому, от веры к жизни. По сравнению с таинственными и величественными узорами эпох Шан и Чжоу эта трансформация стала не только великим раскрепощением, но и важнейшей основой для последующей системы благопожелательных узоров эпох Цинь и Хань и всей китайской традиции в целом.

Предварительный анализ развития и трансформации китайских узоров с благоприятными птицами и мифическими животными (сян цинь жуй шоу) от эпохи неолита до периода Вёсен и Осеней и Сражающихся царств показывает, что они прошли переход от «коллективной веры» к «инструменту царской власти» и затем к теме «выражение жизни».

Выводы

В эпоху неолита узоры, возникшие под влиянием потребностей выживания, первобытных верований и культов плодородия, служили общими духовными тотемами племен. В бронзовом веке узоры стали орудием теократической политики и ритуальных норм правящего класса, их стиль отличался тяжеловесностью и свирепой величественностью (нин ли). В периоды Вёсен и Осеней и Сражающихся царств социальные изменения и интеллектуальное раскрепощение вернули узоры к жизненной подлинности, что выразилось в диверсификации тем, индивидуализации стиля и утилитаризации функций.

Эта эволюция не только раскрывает изменения в социальной структуре и идеологии, стоящие за благопожелательными символами, но и формирует каркас духовно-культурного содержания ранней китайской цивилизации и базовую систему художественного проектирования.

Краткий анализ данного пути трансформации для современного художественного проектирования и творчества является источником вдохновения и фундаментом для инноваций. Переход от «божественности» к «человечности», от «тотема» к «декору», от «ритуальных сосудов» (лици) к «жизни» — всё это может обеспечить обильную пищу для размышлений над современными проблемами дизайна: как уравновесить культурную глубину и человеческое тепло в повседневности, как преобразовать традиционные символы в язык современной эстетики.

В то же время региональные атрибуты и стилистическое разнообразие, проявленные зооморфными узорами в период Вёсен и Осеней и Сражающихся царств многочисленными удельными царствами, будь то романтичная причудливость земель Чу, простая и воинственная прямота земель Цинь или утонченная изысканность земель У и Юэ, предоставляют современному дизайну модель для творческой трансформации. Эта модель демонстрирует, как в контексте глобализации можно углублять региональную уникальность, наследовать локальную культурную DNA и реализовывать принцип «ценить свою красоту и уважать красоту других, чтобы вместе восхищаться всем многообразием прекрасного». Такого рода инновации, основанные на культурных корнях, открыли новый путь для утверждения собственной идентичности современного китайского дизайна.

Список литературы

1. Аноним. Шицзин [М] / Коммент. Гао Хэн. - Шанхай: Изд-во «Шанхай гуцзи чубаньшэ», 1980.

2. Цзо Цюмин. Чуньцю Цзочжуань [М] / Пер. и коммент. Го Дань, Чэн Сяоцин, Ли Биньюань. - Пекин: Изд-во «Чжунхуа шуцзюй», 2024.

3. Дай Шэн. Лицзи [М]. - Пекин: Изд-во «Шанъу иньшугуань», 2018.

4. Чжао Нун. История китайского художественного дизайна [М]. - Сиань: Изд-во «Шэньси жэньминь мэйшу чубаньшэ», 2004.

5. Тянь Цзыбин. История китайского декоративно-прикладного искусства [М]. - Шанхай: Изд-во «Шанхай дунфан чубань чжунсинь», 2010.08.

6. Чжан Даои. Теория искусства создания вещей [М]. - Фучжоу: Изд-во «Фуцзянь мэйшу чубаньшэ», 1989.

7. Чжэн Бовэй. Иллюстрированное описание китайской традиционной культуры благопожеланий – благоприятные птицы и звери [М]. - Цзинань: Изд-во «Шаньдун хуабао чубаньшэ», 2012.

М.Л. ПЕТЛИЦКАЯ
Аспирант РГХПУ им. С.Г.Строганова, специалист центра компетенций, карьеры и коммуникации РГХПУ им. С. Г. Строганова

M.L. PETLITSKAYA
Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, specialist of the Competences, Career and Communications Centre

ОРНАМЕНТАЛЬНЫЕ СТРУКТУРЫ И ИХ ПОСТРОЕНИЕ С ПОМОЩЬЮ ЧЕРТЕЖНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

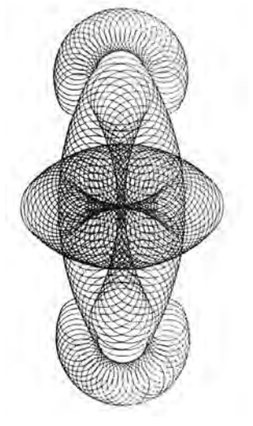
ORNAMENTAL STRUCTURES AND THEIR CONSTRUCTION USING DRAWING TOOLS

Автор рассматривает потенциал преобразования традиционного орнамента в пространственный элемент искусства, подходящий для современных виртуальных сред. Анализируются концепции Александра Родченко, Якова Чернихова и коллектива «Движение», чье творчество и философские взгляды легли в основу развития трёхмерных конструкций при помощи орнаментальных структур. Особое внимание уделяется разработке метода беспредметного проектирования, способствующего формированию новых визуальных образов и опыта взаимодействия зрителя с искусством.

The author examines the potential of transforming a traditional ornament into a spatial art element suitable for modern virtual environments. The article analyzes the concepts of Alexander Rodchenko, Yakov Chernikhov and the Movement collective, whose creativity and philosophical views formed the basis for the development of three-dimensional structures using ornamental structures. Special attention is paid to the development of a method of non-objective design that contributes to the formation of new visual images and the experience of the viewer's interaction with art.

Ключевые слова: традиционный орнамент, геометрические структуры, Яков Чернихов, чертежные инструменты в графике, история и теория декоративного искусства и дизайна.

Keywords: traditional ornamentation, geometric structures, Yakov Chernikhov, drawing tools in graphics, history and theory of decorative art and design.



Я.Г. Чернихов. Двухосевая орнаментальная симметрия

Формообразование в орнаменте строится по определенным законам, которые могут быть реализованы при создании самостоятельных произведений искусства. Мы привыкли воспринимать орнамент, как нечто плоское, не располагающееся в пространстве. Однако предлагаю рассмотреть идею некого «масштабного, пространственного» орнамента развивающегося в глубину.

Одним из первых к подобной идее «пространственного орнамента» обратился в своих гравюрах Александр Родченко. Ленинизм Александра Родченко, являющийся некимпротоконструктивизмом, заложил основу некой орнаментальной 3D-графике, он пишет: «Линия — новое мировоззрение: не изображать, а строить по существу целесообразные конструктивные сооружения» [1]. Если мы в данном контексте обратимся к будущему Метапространству искусства, то важно провести аналогию между родчинковским «не изображать, а стоить» и особой беспредметностью нового пространства. Здесь нужно понимать, что в Метапространстве отстроить схожее к реально существующему пространству демонстрации искусства недостаточно, важно произвести новый пользовательский опыт, дать начало чему-то похожему на метаконструктивные сооружения в новой реальности, так как «линия эта связывает предшествующее и последующее в единый организм» [1]. Так и новое Метапространство культуры позволит при помощи неких простых форм и переосмыслений транслировать миру исторические объекты искусства в новой форме.

В контексте «пространственного» орнамента обратимся к философии, которой придерживался в своих работах Яков Чернихов. Он пишет: «Мы знаем, что с помощью изобразительного искусства мы можем представить себе предметы, явления и представления, не только существующие, но и такие, которые перестали существовать или которые существуют в нашем воображении». На мой взгляд, именно в этой фразе заложена суть единения «масштабного» орнамента и Метапространства, особое внимание стоит уделить разговору о том, что при помощи данной философии можно представить как утраченные вещи, так и еще не существующие, что максимально близко по смысловой нагрузке к созданию Метапространства культуры будущего. Ведь в подобном пространстве речь идет о построении новых взаимодействий при помощи знакомых человечеству идей и творческих направлений. Яков Чернихов в своих трактатах как будто предвидел виртуальную реальность, он пишет о возможности «новым подходом передать наши представления без наличия самого предмета» [2]. Это именно то, о чем можно говорить в контексте цифровых практик, когда автор цифрового экспириенса берет за основу работу мастера, например, «Проун Е1 Город» Лазаря Марковича Лисицкого, затем трансформирует ее в своем проекте в трехмерную модель, при помощи которой осуществляется навигация по виртуальному музею. Перейдем к теме беспредметности в текстах Якова Чернихова. Он пишет: «...только отделы беспредметных решений дают нам некоторое понятие о "каких-то" предметах» [2]. Данная фраза может послужить переосмыслением для некоторых виртуальных пространств, которые в некоторых моментах в той или иной мере повторяют уже существующие физические пространства.

Подобные мысли подталкивают нас на размышления о создании нового беспредметного виртуального пространства, которое станет синтезом между объемным орнаментом и новым пространством. При помощи данного синтеза можно проложить некий культурно-изобразительный мост из прошлого через настоящее и в будущее. Важно отметить, что Яков Георгиевич также преподавал свою методику в Одесском художественном училище в МАРХИ и в Московском инженерно-экономическом институте, организовал лабораторию в Ленинграде для исследования методов графирования. «Он одаренный художник и замечательный педагог, сумевший разработать и реализовать новый метод обучения архитектурной графике, основанный на беспредметных построениях» [3]. Помимо преподавательской деятельности, Чернихов написал множество книг, отражающих его методику, так, например, его лучшие 3000 орнаментов составили основу цикла, а затем и книги «Орнамент» (1930 г.).

Рассмотрим кинетическое искусство коллектива «Движение». Первая выставка содружества, тогда еще озаглавленного «Коллектив свободных художников», носила название «Выставка орнаменталистов» (1963), что весьма показательно в контексте статьи. Кинетизм подразумевает борьбу за переоценку существующих представлений о Прекрасном, о духовных ценностях, это «искусство раскрытия тайн жизни и превращений». Основанием для такого суждения стала мысль о новых возможностях искусства в связи с развитием техники: «В XX веке ТЕХНИКА обручила ИСКУССТВО с НАУКОЙ» [4].

Ровным счетом так же и происходит с экспозиционным искусством на данный момент. Ввиду того, что появляются новые технологии и возможности демонстрации искусства, а у молодых поколений проявляется интерес к подобным технологиям, выставочным пространствам неизбежно приходится «разговаривать» с пользователями на новом «языке», неизбежно переосмысляя представление о прекрасном, дополняя существующие объекты искусства новыми формами демонстрации. Ровно так же, как кинетическая тенденция глубоко пронизана техноэволюцией, так и появление Метапространство культуры обусловлено тенденцией цифровизации.

Однако, также как и кинетизм имеет глубокие корни в историческом плане, так и построение нового виртуального пространства не может существовать без глубокого культурно-исторического подтекста. «КИНЕТИЗМ – это не только новая форма искусства, и даже не только новый вид искусства, но это новое, тысячелетиями рождавшееся отношение к Миру, к Человеку!» [4]. Безусловно, в данной философии прослеживается классическая взаимосвязь искусства с техническим прогрессом, она полностью оправдана и в наших реалиях, ведь на данном этапе мы можем наблюдать некое единение всех средств коммуникации, которые мы уже имеем, и трансформацию их в нечто более масштабное.

В заключение хочется подчеркнуть значимость орнаментальной системы в контексте Метапространства. Рассматривая орнамент не только в двухмерной системе координат, что подразумевает классическое понимание орнамента, но и в трехмерной, понимать, что он может проявляться и как пространственная формообразующая структура, и как основа для нового виртуального пространства. За основу подобного принципа построения Метапространства может быть взята философия более масштабного орнамента, это в каком-то смысле будет иметь некую аналогию и с нашим реальным миром, например, с тем, как пчелы

трудятся в сотах или же как модульные фрагменты панциря черепахи защищают ее тело. Тем самым подобные природные ассоциации помогут людям адаптироваться в новом «раппортном» пространстве, которое, безусловно, будет логичнее выстроить и создать в них иерархию при помощи глубинных орнаментальных структур.

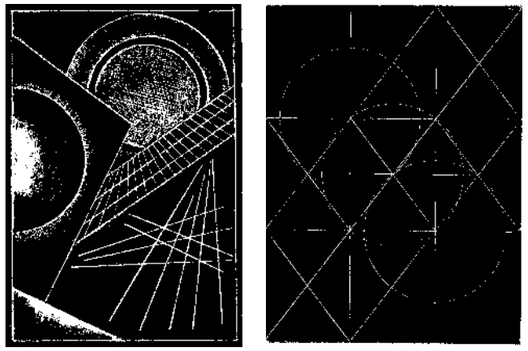
Список литературы:

1. Александр Родченко. Линия. Рукопись 1921 года опубл.: Линия // Александр Родченко. Варвара Степанова. Будущее - наша единственная цель... / Под ред. Петера Невера. Австрийский музей прикладного искусства, Вена. [Каталог]. Вена, 1991.

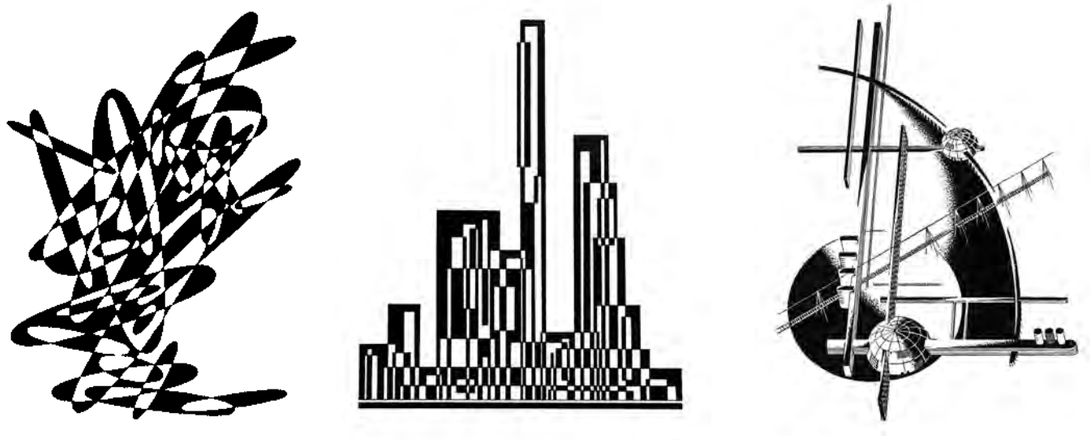
2. Чернихов Я.Г. Искусство начертания. - Л.: Книгоиздательство академии художеств, 1927.

3. Лисицина Я.Ю. Труды архитектора художника Якова Чернихова – единый цикл авторской методики пространственных построений / Я.Ю. Лисицина // Вестник ИрГТУ. - 2012. - № 11. - С. 287-293.

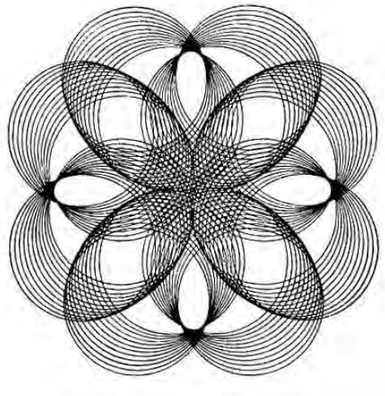
4. Лев Нусберг. Манифест русских кинетов. - URLhttps://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D2485?ysclid=mnblf5cwh3237433186 (дата обращения. 15.09.2025)



А.М.Родченко. Композиция. Линогравюра. 1919
А.М.Родченко. Геометрическое построение. Из цикла “гравюр-чертежей”. 1921



Я.Г.Чернихов. Композиция. 1920-1928
Я.Г.Чернихов. Архитектурная фантазия. 1920-1928.
Я.Г.Чернихов. Объемно-плановая архитектурная композиция



Я.Г. Чернихов. Сеточный круговой орнаментнт

Е.О. ПЛЕХАНОВА
Кандидат исторических наук, доцент кафедры истории искусств и художественной культуры, Удмуртский государственный университет

Е.О. PLEKHANOVA
Candidate of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Art History and Art Culture, Udmurt State University

«ИБЫР ВЕСЬ» (ОБЕРЕГОВЫЕ БУСЫ) КАК ОБЪЕКТ ЭТНОФУТУРИЗМА В ЮВЕЛИРНОМ ИСКУССТВЕ

«IBYR ALL» (AMULET BEADS) AS AN OBJECT OF ETHNOFUTURISM IN JEWELRY ART

Современная социокультурная ситуация сосуществования множества культур изменения культурные парадигмы требует осознания ценности собственной этничности. Автор показывает на конкретном примере как меняется понятие сущности национального художника и его роль в формировании этнического будущего.

The modern sociocultural situation of the coexistence of many cultures, changing cultural paradigms, requires an awareness of the value of one's own ethnicity. The author shows with a concrete example how the concept of the essence of a national artist is changing, and its role in shaping the ethnic future.

Ключевые слова: самоидентификация, символы, уникальность, этнофутуризм.

Keywords: self-identification, symbols, uniqueness, ethnofuturism.

В современной социокультурной ситуации, когда онтологическим основанием практически любой культуры является полифонический диалог, культурные парадигмы изменяются. Ситуация сосуществования множества субкультур, когда унифицированная массовая культура соседствует рядом с культурами уникальными, требует осознания ценности различных культур, различных точек зрения.

Образными записями сложных взаимоотношений человека с миром в традиционном искусстве стали символы. Согласно Ю.М. Лотману, символы, «являясь важным механизмом памяти культуры, переносят тексты, сюжетные схемы и другие семиотические образования из одного плата культуры в другой. Диахронно пронизывающие культуру константные наборы символов берут на себя функцию механизмов единства: осуществляя память культуры о себе, они не дают ей распасться на изолированные хронологические пласты» [4, 194]. Специфика удмуртской традиционной культуры в отсутствии натуралистического способа изображения и в своеобразном «шифровании» окружающего мира с помощью орнамента. Здесь символы были не обозначением некоторого определённого понятия, а указанием на смысловое поле, на определённую культурную традицию, на некоторую область общей всем памяти [1, 80]. Так образы наглядно материализуют связь прошлое–настоящее.

Художники ювелирной этномастерской «Ибыр Весь» Василий Степанов и Ирина Кондратьева в своих творениях воплощают этническое начало, как неотъемлемую часть современного и будущего мира. Глубинная

связь с традиционными принципами рождает эстетический феномен «национального художника», предоставляя возможность именно им смоделировать образное вйдение этнического будущего. Этнофутуризм весьма разнолик в стилевом направлении, но его формулировка в Манифесте как «образа мышления и альтернативы на будущее» [2, 16] вполне согласуется с работами мастерской, в которых традиционные символы коррелируют с культурным контекстом и трансформируются сами в процессе временных изменений.

Для уникальных традиционных культур каждая последующая эпоха углубляет кризис этнической самоидентификации. Для национального художника глубина поисков собственной позиции, собственной самоидентификации становится всё глубже, а отклик художника для каждой последующей эпохи всё драматичнее. Неудивительно, что современные национальные художники накопили богатый опыт глубинной саморефлексии, как переосмысления традиционного мировосприятия в новых условиях.

Василий Степанов начинал как реконструктор, обратившись к древним оберегам железного века, распространённым на территории края. Однако реконструкция ограничивает фантазию, творческое начало, реализацию будущего. Когда в 2004 году был объявлен конкурс социально-экономического развития региона Удмуртской Республики, для участия в нем у Василия Петровича родилась идея создать украшения с символами/знаками, характерными для удмуртского народа. Созданные и представленные на суд ученых и экспертов Института стратегии развития региона Удмуртской Республики украшения были высоко оценены. Творческая лаборатория этно-ювелирных изделий получила первое и, наверное, главное признание — у себя на родине. Это стало началом ювелирной этномастерской «Ибыр Весь».

Художественное освоение этнического наследия имеет свои законы. Сложность для художников «Ибыр Весь» представлял еще и перевод одного художественного языка на другой — часть орнаментов и узоров была материализована в ткачестве. Творческие эксперименты, направленные в будущее, предполагают современную жизнь древних символов, их осмысление внутри огромного количества контекстов, изменение культурных смыслов. Для этого необходима коммуникация арт-объекта с людьми, переживание вещи как часть собственной жизни. Именно это и предоставляет такой объект как украшение, который демонстрирует собственную недосказанность, ему нужен контакт с человеком, чтобы обрести полноту жизни.

Для человека же открывается новая область чувств, материализующихся в вещах и объектах, некий игровой момент. Вещи начинают утрачивать свою реальность, участвуя в хеппенингах, реализуясь в объектах концептуального искусства, арт-объектах с их глубоким содержанием. Традиционные объекты теряют свою уникальность, оригинальность, их главным качеством можно назвать вторичность, но это не обидно, поскольку начинаются игры комбинаторики/вариативности. Принимают участие в подобных мероприятиях и украшения «Ибыр Весь». Так Ириной Кондратьевой была сделана коллекция «подиумных» украшений для коллекции мастерской Н. Касаткиной «Питыран».

Таков путь развития, «и главным трендом всегда будет новизна, мы все время хотим видеть что-то новое, но это невероятно сложно, потому что придумано уже всё, и новое, как форма, по-видимому, просто невозможна». Однако новое, как содержание того, что есть у художника плюс содержание окружающего контекста, представляет неограниченные перспективы развития. Отсюда огромный спрос в прикладных сферах культуры, порожденный контекстуальной зависимостью современного искусства, отсюда образование тесных взаимосвязей между искусством и дизайном.

Сами тела становятся поверхностями для письма — они покрыты текстами и знаками. Функция письма уже не в том, чтобы наделять объекты «отличительными» чертами, то есть отграничивать их от других объектов, задача письма стала куда более масштабной: воплотить определенное вйдение, замысел, историю [3, 83]. Поэтому в актуальном искусстве так важна коммуникативная функция, новые контексты, придающие древним символам новые смыслы.

Этот подход также смещает акценты в самой позиции художника: он теперь не элита, творящая для музея, он — профессионал, в котором нуждается общество, он один из нас. Нам важно его высказывание, потому что оно и наше тоже. Украшения «Ибыр Весь» оживают на человеке, обретают полноту в человеческом участии, становятся средством коммуникации, искусством для всех, что позволяет рассматривать эти произведения в русле этнофутуризма.



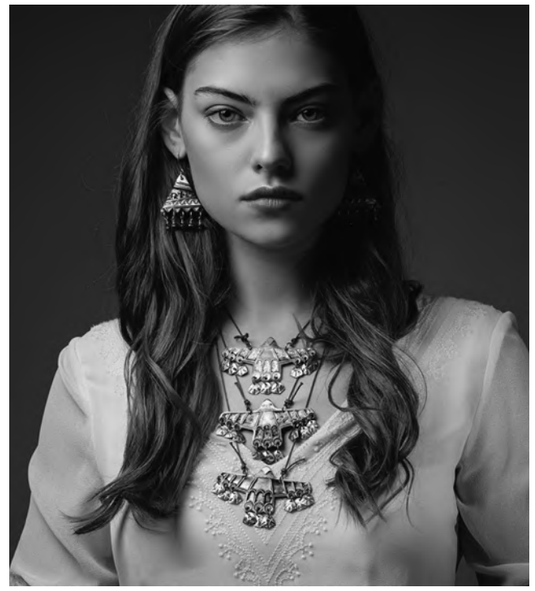


Рис. 1. Серьги мастерской «Ибыр Весь» с архаическими узорами

Рис. 2. Подвески. Современная интерпретация «Ибыр Весь» образа лебедя/человеко-птицы

Список литературы:

1. Барсуков С.Г, Гришакова М.Ф., Григорьева Е.Г., Зайонц Л.О., Лотман Ю.М. Предварительные замечания по проблеме «Эмблема – символ – миф в культуре 18 столетия» // Актуальные проблемы семиотики культуры: Труды по знаковым системам. - Тарту: Тартусский государственный университет, 1987. - Вып. XX. - 160 с.

2. Иярл-Лыхмус Маарья, Юлле Каукси, Хейнапуу Каукси, Кивисильдник Свен. Этнофутуризм: Образ мышления и альтернатива на будущее// Водптицная дорога. - Тарту: Костаби, 1995. - 184 с.

3. Калефато Патриция. Мода как культурный перевод. - М.: Новое литературное обозрение, 2024. - 160 с.

4. Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. - Т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. - Таллин: Александра, 1992. - 479 с.

С.Л. ЯВОРСКАЯ
Научный сотрудник МБУК «Историко-художественный музей» г. Домодедово

S.L. YAVORSKAYA
Researcher of the Domodedovo Historical and Art Museum

ИСКУССТВО ВЫРЕЗАНИЯ. ВЫРЕЗАНИЕ ИЗ БУМАГИ. К ВОПРОСУ О ПРАКТИКЕ СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИИ

THE ART OF CUTTING. PAPERCUTTING. PRESERVING TRADITIONS

Вырезание из листовых материалов различной толщины, таких как кожа, ткань, береста, листовые металлы, синтетические плёнки, бумага – особый вид искусства и художественная техника, которая насчитывает тысячи лет своего развития. В статье рассматриваются исключительные преимущества техники вырезания из бумаги в освоении и сохранении основ традиционных искусств и национальной культуры. Исследование базируется на уникальной коллекции вырезок из бумаги художников разных стран мира, хранящейся в Историко-художественном музее города Домодедово, материалах международных симпозиумов по искусству вырезания из бумаги и многолетней работе Музея по сохранению традиций.

Cutting designs from sheet materials of various thickness, such as leather, birch bark, felt, textiles, metals, synthetic films, and paper is a unique branch of art and an art technique that has evolved over thousands of years. The article explores unique benefits of papercutting for learning and preservation of traditional arts and national culture. The research is based on the unique cut-outs collection of Domodedovo Art-Historical Museum, which contains cuttings made of paper and other materials by artists from different countries of the world, materials of international symposia and many years of effort by the Museum to preserve the tradition.

Ключевые слова: искусство вырезания, вырезание из бумаги, народное искусство, традиции, сохранение народной культуры.

Keywords: the art of cutting, papercutting, folk art, tradition, preservation of folk culture



Рис. Силамикель Е., 12 лет. Рождественское древо. 2017. Домодедово. Бумага, вырезание ножом. 40×50. Собрание С.Л. Яворской. Домодедово. 2025

Вырезание из различных листовых материалов — кожи животных, рыбьей кожи, различных металлов, бересты, войлока, тканей, пергамента, бумаги, синтетических плёнок и т. п. различными режущими инструментами — особый вид искусства и художественного творчества, насчитывающий тысячи лет развития [1]. Он объединяет произведения с различными характеристиками, созданными из различных материалов — от кожи до камня; имеющими разную толщину — от сусального золота в несколько микрон до металла толщиной в 120 мм, разных размеров, от миниатюр в 10 мм до монументальных произведений в несколько метров; объединяет памятники давно прошедших времен, работы современных профессиональных художников, народных мастеров и любителей. С помощью разных техник вырезания было создано огромное количество произведений: войлочные ковры и кожаные силуэтные изображения, просечные надглавные кресты православных храмов, флюгеры, накладные украшения сундуков и фольговые обрамления икон (Рис. 1, 2), нанайские свадебные халаты из рыбьей кожи, дощатые пропильные декоры русских домов, орнаментальные кустодии, кружева ришелье, куклы театра теней, вырезные чёрные силуэты из бумаги, книги-раскладки и многое другое. За время существования искусствоведческой науки был создан целый комплекс представлений об отличии одних видов искусства от других, но до настоящего времени не была сформулирована мысль о видовом, классовом единстве принципов формирования художественного образа в произведениях искусства вырезания из различных листовых материалов разной толщины, общим, традиционным для всех времен и народов комплектом инструментов. Не было выработано определения этого искусства.

На протяжении тысячелетий вырезание как техника изготовления и декорирования различных предметов из разных материалов использовалась в разных регионах мира. Но в начале II века н. э. произошло событие, которое дало мощнейший импульс цивилизационного развития человечества и попутно изменило течение его естественного развития. Вот как об этом написано в «Хронике поздней [династии] Хань»: «С древнейших времён книги и документы обычно составляли из бамбуковых планок; было и так, что для них использовали шёлковое полотно. Обратились к Цай Луню с просьбой изготовить новый материал чжи: шёлк, мол, дорог, а планки тяжелы, то и другое для нас неудобно. Тогда Цай Лунь принялся изобретать: использовал кору деревьев и коноплю, сверх того добавил ветхих тряпок и рыбацких сетей — и так создал новый материал чжи. В первый год Юань-син (105 г. н. э.) доложил об этом трону. Государь одобрил его искусство, и с тех пор все без исключения пользовались этим материалом» [2]. Изобретение бумаги Цай Лунем стало катализатором для использования этой техники в новых сферах искусства и творчества в качестве основного или вспомогательного материала. Важно, что бумажные вырезки нашли широкое применение в изготовлении ритуальных предметов, они заменяли подобные, применявшиеся ранее и изготовленные из более дорогих материалов. Например, вместо дорогих вырезок из золотой, серебряной или оловянной фольги во время погребальных обрядов в гробницы стали укладывать бумажные вырезки, во время погребального обряда также использовали бумажные деньги.

В контексте исследования искусства вырезания бумага является ещё одним относительно молодым материалом, доступным и простым в обработке, поэтому главное наше внимание сегодня нам хотелось сосредоточить на вырезании из бумаги. Самые древние бумажные вырезки не сохранились, остались только письменные свидетельства, однако в знаменитом Дуньхуане, в оазисе Турфан [3], среди священных рукописей были найдены вырезки из бумаги, относящейся к V–X векам. Это само по себе удивительное явление случилось только благодаря особым климатическим условиям этого места и сложившимся условиям хранения.

Очень быстро, уже в III веке с бумагой познакомились уйгуры, в IV веке она используется в Согдиане и, соответственно, в Самарканде, V–VII века производством бумаги овладели сначала ближайшие, а затем и отдалённые соседи Китая. Через Среднюю Азию, Северную Африку, Испанию и Европу она к XI веку достигла византийских скрипториев и в XIV веке попала в Россию [4]. Вместе с бумагой продвигалось и искусство её художественного вырезания. Первые его примеры — резные рамки завес Тверского сборника, датированного самым концом XV века. О развитии традиции вырезания из бумаги в Китае написан не один десяток книг. И сегодня, к сожалению, мы не можем коснуться этой важнейшей и красивой темы подробнее. Но необходимо отметить, что большое количество техник, технологий, приёмов вырезания из бумаги, например, приёмы симметричного вырезания из сложенной бумаги; круговые узорные симметричные полиосевые композиции, которые мы называем «снежинки»; вырезание ножами и ножницами; изготовление одновременно нескольких вырезок — тиражирование; многослойные объёмные склеенные вырезки, приклеивание бумажных вырезок на окна и т. п. — берут начало уже в ранних опытах китайских вырезальщиков, распространившихся вместе с самой бумагой по всему свету.

Широко применявшаяся в России бумага, в том числе для изготовления художественных произведений, была в основном привозной и дорогой. Она стала доступна народу и беднейшему мещанству только после появления большого количества отечественных бумажных предприятий в середине XIX века. С позиции здравого смысла художественное вырезание из бумаги не может быть народным искусством и не несет древние, устойчивые идеи и традиции, подобные тем, которые мы видим в ткачестве, костюме, устройстве жилища и т. п. Однако традиция — это не догма. Народная культура представляет собой живой конгломерат, сохраняющий целостность системы, при постоянной изменчивости средств, техник, материалов, технологий и т. п., которые продолжают развиваться в современном мире. Этот новый, с исторической точки зрения, материал для народа очень быстро вошел в круг художественного творчества. Жители беднейших слоёв нашей многонациональной страны стали изготавливать нехитрые украшения для дома (Рис. 3, 4): занавески на окна, подзоры на посудные полки, абажуры, детские игрушки, рождественские звезды, бумажные цветы [5] и самостоятельные станковые произведения, как в китайской, мусульманской, еврейской, украинской или польской традициях. Они стали использовать бумагу как вспомогательный материал для создания образцов вышивок (Рис. 5, 6), для создания трафаретов, шаблонов и многого другого, что делалось в Древнем Китае.

Итак, вырезание из бумаги, не являвшееся древним народным искусством и искусством для народа, стало наиболее легким путём освоения и декларации народных мотивов самим этносом. Оно позволяет создавать множество недорогих произведений искусства, собравших в себе звучание всех самых значимых народных тем и визуальных образов. Достаточно вспомнить вырезки Кирьяны Кропотовой, Марии Руденко, Юлии Даниляускене, Ниёле Юренене и других мастеров прошлого века, которые ярко иллюстрируют тезис М.А. Некрасовой о постоянной значимости народного искусства для искусства индивидуального. В этом сила образовательно-воспитательного значения народного искусства, его духовно-нравственного эстетического воздействия.





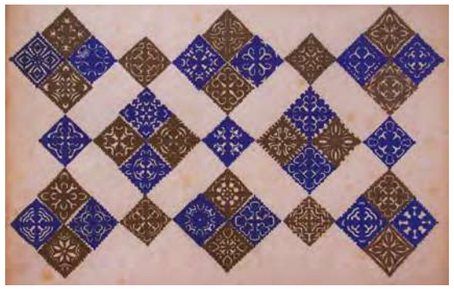






Рис. 1. Св. Параскева. Икона в фольговом убранстве. Кон. XIX – нач. XX в. Собрание С.Л. Яворской. Домодедово. 2025

Рис. 2. Фрагмент фольгового убранства иконы. Кон. XIX – нач. XX в. Фольга, вырубка, раскрашивание. Собрание С.Л. Яворской. Домодедово. 2025

Рис. 3. Вырезки для украшения дома из собрания С. Левицкого. 1887. Село Стриганцы Ивано-Франковской области, Украина. Бумага, вырезание ножницами, наклеивание на бумагу. Фрагменты из книги «Українська витинанка», 2013

Рис. 4. Подзоры на посудной полке. Карелия, 1920-е гг. Фотография из интернета, прорисовка автора

Рис. 5. Руденко М.А. Образец для вышивки. 1950-е гг. г. Могилёв-Подольский, Украина. Бумага цветная, вырезание ножницами, наклеивание на бумагу. 30×40. Собрание А.А. Петриченко. Домодедово. 2025

Народное художественное творчество не знает контрастных перемен художественных стилей. Наиболее общим и устойчивым его элементом для всех народов мира служит орнамент, родившийся еще в первобытных пещерах. В орнаментальных мотивах, большинство из которых имело первоначально мифологический смысл (мировое дерево, солярные символы, знаки воды... и т. п.), запечатлены черты первобытного сознания, мифологические и магические способы общения с природой (Рис. 7, 8). Орнаменты имели сакральный смысл. В них мы находим подобные элементы, которые свидетельствуют о глубинном единстве представлений, присутствует веками и тысячелетиями выработанное органическое единство «декора» — орнамента и предмета, как писала виднейший исследователь народного искусства М.А. Некрасова, взаимосвязь с техникой исполнения, естественной красотой материала и природой. Орнамент, как сакральный текст, подчеркивает значимость предмета, на который он нанесен. Для народного искусства и культуры главными являются орнаментальные и фигуративные симметричные схемы, при этом используются практически все типы симметрии, известные современной науке.

Сакральные симметричные схемы выражали представление человека об упорядоченности и гармонии мира, красоте [6].

Интересно, что возникшие на заре человечества силуэтные и орнаментальные мотивы в настоящее время существуют только в вырезании из бумаги и развиваются так же параллельно и интенсивно, как в древнейшие времена [7].

Художественные традиции каждого народа основаны на архетипах, образах-идеях, образах-концептах, которые корнями уходят в глубокую древность, в «детство человечества». И то, что они живы до сих пор, свидетельствует об особой устойчивости таких архетипов. Об этом много писала исследователь художественного вырезания М.А. Некрасова: «В противоположность текучести, всеядности и сиюминутности массовой культуры народное искусство целостно и ценностно ориентировано на “вечные ценности” (Рис. 9, 10). Именно поэтому оно (искусство) должно рассматриваться как гарант культурной целостности, устойчивости этноса». Все остальные системы и структуры подвижны. Народное искусство в современной культуре — это духовный феномен, сохраняющий и развивающий базовую систему ценностей отношений человека с миром. Оно имеет особую природу художественного образа, связанного с целостным бытием [8]. На фоне таких размышлений о значимости комплекса народной культуры становится непонятна позиция тех, кто практически обесценивает работу по сохранению народной культуры Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства уже одним тем, что убрал из названия музея главное слово «народный» и уничтожил детский центр, который занимался сохранением народной культуры.

Творческая психология народного или традиционного художника формируется родовым чувством, которое привязывает человека к земле, делает чутким к родовым ценностям. Традиции народного искусства развиваются на почве местных особенностей народной культуры, на протяжении веков сохраняя стилистическую целостность и формируя культуру народного профессионализма (Рис. 11).

В разговоре о народном или традиционном искусстве в настоящее время надо ответственно понимать, что «народного» в полном смысле этого слова искусства сегодня не может быть. «Народным» мы можем назвать всё, что было создано семьей или общиной, с применением старинных материалов и технологий для внутреннего употребления. Всё, что создавалось на обмен или продажу, носит промысловый характер. Это традиционные предметы, продукты, произведения искусства. Мастер, который создает что-либо на продажу, со временем становится профессионалом, приобретает особые навыки в своем ремесле, которые выделяют его среди других народных мастеров, несмотря на то, что он не получил профессионального образования в современном понимании. Новые, лучшие качества его произведений, продукта, созданного им, делают их конкурентоспособными на рынке, и мы можем говорить уже о «народном профессионализме».

Простота работы с бумагой, отсутствие необходимости какого-то длительного обучения и приобретения специального инструмента привела к особому феномену этого вида искусства — многие художники-вырезальщики из России, Беларуси, Украины, Литвы, Израиля, Польши не имеют специального художественного образования (профессиональное образование вырезания из бумаги можно получить только в Беларуси). Однажды увлекшись вырезанием из бумаги, все любители домашнего творчества пошли по пути соприкосновения с народными, базисными формами и образами-идеями. И позднее именно в пространстве народных тем, мотивов и образов они достигли высочайшего уровня профессионализма, подтверждающие тезис А.М. Некрасовой о народном профессионализме (Рис. 12).

В настоящее время в технике вырезания из бумаги или рваной аппликации работают много профессиональных художников разных национальностей, использующих в своем творчестве народные, глубоко архаичные образы-концепты, образы-идеи. Они творчески расширяют круг народных тем и также выражают модус народного искусства. Такие мастера, как Наталия Дигор, Наталья Сухая, Ольга Бабурина, Марианна Любас, Василий Корчинский, Ольга Шинкаренко, Ирина Мазурок-Покиданец [9] и многие-многие другие, исповедуют народную тему и проявляют её в современном искусстве (Рис. 13). Подобные эксперименты в области орнаментов, символов возвращают нас к истокам, в детство человечества, в эпоху формирования всей знаковой системы, к устойчивым образам, возникшим «до эпохи искусства». Наиболее широко они используются в разных видах декоративно-прикладного искусства (Рис. 14). Такие художники создают ультрасовременные по звучанию произведения, наполненные переживанием «вечных ценностей» Истины, Правды, Красоты,













Рис. 6. Чехоева Аминат. Образцы вышивок для башлыка. 1970-е гг. Бумага, вырезание ножницами. Прорисовка автора

Рис. 7. Дигор Н. Древо жизни. 2006. Хабаровский край. Бумага, тонирование, вырезание ножом. 50×70. Собрание А.А. Петриченко. Домодедово. 2025

Рис. 8. Яворская С.Л. Пасха. 2018. Бумага цветная, вырезание ножницами, аппликация. 50×60. Собрание С.Л Яворской. Домодедово. 2025

Рис. 9. Волкович-Борис Л. Древо жизни. 2023. Молодечно, Беларусь. Бумага цветная, вырезание ножом, аппликация. 50×50. Собрание С.Л Яворской. Домодедово. 2025

Рис. 10. Вялова Н.Б. Кул ні (Рыбачка). Бумага, вырезание ножницами. 30×40. Собрание Н.Б. Вяловой. Дер. Бондарка Каргасокского р-на Томской обл., 2025.

Рис. 11. Дигор Н. Личина. 2006. Хабаровский край. Бумага, тонирование, вырезание ножом, наклеивание на фон. 50×70. Собрание А.А. Петриченко. Домодедово, 2025.











Рис. 12. Бенешюнайте-Федосеева Л. Занавеска «Древо жизни». 2025. Вильнюс, Литва. Бумага, вырезание ножницами. 270×110. Собрание Л. Бенешюнайте-Федосеевой. Вильнюс. 2025

Рис. 13. Мазурок-Покиданец И. Рождественское ожидание. 1993. Украина. Бумага, вырезание ножницами. 20×30. Собрание А.А. Петриченко. Домодедово. 2025

Рис. 14. Фрагмент выставки «Светлана Яворская, друзья и ученики» с участием педагогов и учеников школы «Архимед» в Мытищинском историко-художественном музее. Фото автора. 2020

Рис. 15. Яворская С.Л. Пасха. 1994. Бумага черная, цветная, вырезание ножницами, приклеивание. 40×50. Собрание С.Л Яворской. Домодедово. 2025

Рис. 16. Одинец Н. Фиранка. 2018. Слуцкий район, Беларусь. Бумага, вырезание ножницами. 40×60. Фото автора. 2018

составляющие корни этнического искусства.

Простые по очертаниям, лаконичные по содержанию, контрастные, часто использующие симметрию работы выходят из-под ножниц современных художников-вырезальщиков. Целостность, единство, гармония — есть основное свойство всего красивого по Аристотелю, но особой, исключительной целостностью и гармонией обладают именно симметричные композиции, которые свойственны вырезанию из бумаги. Практически все мастера, занимающиеся художественным вырезанием из бумаги, часто обращались в своем творчестве к народным симметричным образам и схемам, свойственным каждому национальному искусству, например образу Мирового древа [10]. Так, сложенная в несколько раз бумага позволяет вырезать ножницами или ножом различные узоры и композиции и беспрепятственно разворачивать их в целое полотно, чего не позволяет делать ни один другой материал (Рис. 15). Это ярко иллюстрируют вырезки хранительницы хантыйской культуры Надежды Вяловой, вырезальщицы из бумаги и рыбьей кожи Наталии Дигор из Хабаровского края, сохраняющей древнейшую нанайскую традицию вслед за Людмилой Пассар. Во Всероссийском музее декоративно-прикладного искусства хранятся татарские «оймы», образцы для вышивок, которые представляют собой симметричные растительные узоры, вырезанные из сложенной бумаги. Наталья Одинец из Слуцкого района Беларуси делает занавески из газеты так, как ее делали в беднейших деревнях Белоруссии ещё в 1930-е годы — путем складывания газеты в разных направлениях (Рис. 16). Очень похожие занавески вырезала в детстве Зинаида Ильинична Шепелева из Милославского района Рязанской области и Александра Николаевна Костина из Бобынинского района Калужской области также в тридцатые годы двадцатого века (Рис. 17). Эти занавески из газеты показывают, что похожие приёмы использовали в своей работе народы, живущие в разных регионах страны.

Так спонтанно или осознанно, на стыке традиции и новации, старых форм и новых технологий, сохранения традиций и расширения их использования, спроса и предложения художники-вырезальщики стремятся к сохранению ценностей и транслируют их в будущее.

Вырезание из бумаги сегодня превращается в новый вид искусства, которое при помощи новых принципов использования и декларации традиционных образов даёт новый толчок к современному осмыслению народного искусства, его актуализации и репрезентации (Рис. 18, 19). Можно с уверенностью сказать, что ни в одном другом виде современного искусства нет такого живого самостоятельного развития всех витальных тем народной культуры, что выдвигает его на «новый уровень необходимости», по выражению М.А. Некрасовой, этим объясняется интенсивное развитие искусства вырезания в странах Восточной Европы [11].

Что же сегодня нас заставляет говорить о вырезании из бумаги, как о предпочтительном хранителе и трансляторе народных художественных и духовных ценностей? И чем оно отличается от ткачества, вышивки, просечного металла, кружевоплетения и других истинно народных видов народного творчества и искусства?

- Когда-то элитарный и дорогой в России материал стал очень дешевым и неограниченно доступным всем слоям общества.

- Бумага стала применяться как дешевый, простой в использовании вспомогательный (в качестве трафаретов) или основной материал для художественного творчества и оформления дома (Рис. 20).

- Вырезание из бумаги очень быстро и широко вошло в быт крестьян и мещан и стало способом изготовления дешевого декора.

- Бумага проявила себя как материал, способный выразить все образы и символы архаичной художественной традиции.

- Техника и материал вырезания из бумаги дают возможность воплотить все орнаментальные и симметричные схемы, которые являются наиболее архаичными и устойчивыми в народном искусстве всех народов мира. Бумага впитала в себя все народные темы, жанры, приёмы и варианты использования в безграничном многообразии.

- Все техники вырезания вошли в сакральное искусство и народные обряды в качестве украшения церкви, икон, гробов и кладбищенских венков и т. п. (Рис. 21, 22).

- Изготовление украшений из бумаги не требует сложных специальных инструментов, оборудования и специальных профессиональных навыков.

- Бумага как материал доступен всем, в том числе детям, что особенно важно в разговоре о сохранении и трансляции традиционных ценностей в будущее. Сегодня разработана специальная программа для детский садов И.А. Лыковой с говорящим названием «Бумажный фольклор». Как отмечают художники-вырезальщики, имеющие опыт преподавания, дети могут получить довольно заметный художественный результат, несмотря на отсутствие практического опыта — таково свойство самой техники вырезания из бумаги [12].

- Включение народного искусства как системообразующего компонента в содержание раннего этнохудожественного образования обеспечивает не только неразрывность теоретической и практической сторон художественного образования, но и раннее экоэтнохудожественное воспитание, которое может стать основой самоидентификации человека.

- При раннем обучении мы можем рассчитывать на приобретение «прививки национальной культурой» (Рис. 22, 24).

- Так мы возвращаемся к одному из самых серьезных посылов здорового развития индивидуума: в филогенезе должен повториться онтогенез, а образы, пришедшие из «детства человечества» и усвоенные ребенком в раннем возрасте, гарантируют преемственность традиции, как устойчивости индивидуума на витальном уровне.

- В вырезании из бумаги, как ни в одном виде искусства, происходит неконфликтное соприкосновение низовой, культурной традиции, самодеятельного,











Рис. 17. Украшение иконной полки. Бобынинский р-н Калужской обл. Реконструкция А.Н. Костиной. Собрание С.Л. Яворской. Домодедово. 2025

Рис. 18. Климко Н. Занавески. 2025. Новогрудок, Беларусь. Бумага, просечка долотом. Собрание Н. Климко. Новогрудок. 2025

Рис. 19. Занавеска. Ярославская область. 2025. Газета, вырезание ножницами. Фото Э.Н. Сигналовой. 2025

Рис. 20. Воробьев К. Колокольни. Нач. XX в. Бумага, вырезание ножницами. Фрагмент из книги «Резная сказка». Из собрания Государственного музея палехского искусства. Издательство «Иваново», 1998. С. 67

Рис. 21. Рождественская звезда с вырезанными снежинками. Литва. 1950-е гг. Фото. Из экспозиции Этнографического музея. 2020











Рис. 22. Яворская С.Л. Украшение пасхального стола. 2020. Скорлупа яиц, деревянные яйца, бумага, аппликация, краски, фломастеры, вырезание ножницами, роспись. Собрание С.Л. Яворской. Домодедово. 2025

Рис. 23. Яворская С.Л. Пава и павлин. Бумага, выжигание, приклеивание. Диптих. 50×70. Собрание С.Л. Яворской. Домодедово. 2018

Рис. 24. Медведева Д. Калядная маска. 2022. Бумага, вырезание ножом. 30×40. Собрание Д. В. Медведевой. Домодедово. 2025

Рис. 25. Джикия А. Отец и сын. Бумага, вырезание ножом. Сталь, вырезание лазерным плоттером. Собрание А.Р. Джикии. Москва. 2025

любительского, профессионального и детского искусства, их взаимодействие и взаимообогащение, что ярко демонстрируют симпозиумы по искусству вырезания Домодедовского историко-художественного музея и многочисленные выставки.

- Вырезание из бумаги не оставляет равнодушным ни ребенка, ни мало сведущего в искусстве человека, ни искушенного в искусстве зрителя, ни профессионального художника.

- Художественные вырезки из дешевого материала, созданные без специального оборудования, простым инструментом, не требующие никаких особых условий труда, могут создаваться в больших количествах и быть недорогими, что мы видим на примере китайской, мусульманской, еврейской и европейских традиций.

- При этом спрос на подобные произведения формируется в настоящее время культурным запросом общества, исходящим из ценностных ориентиров.

Вырезание сегодня — это бурно развивающийся вид искусства, получивший и получающий в свое распоряжение новые и новые материалы, инструменты и технологии последнего поколения. Этот вид народного творчества востребован в архитектуре, декоративно-прикладном искусстве, дизайне, театре, мультипликации, моде, печатной продукции и т. п. (Рис. 25). Искусство вырезания проявляет себя как поистине креативная индустрия, демонстрируя смелые дизайнерские решения в оформлении интерьеров и предметов быта, в индустрии моды и декоративном искусстве. Здесь используются самые последние технические достижения, включая лазерные плоттеры, плазменные резаки и т. п., с помощью которых создаются новые произведения (Рис. 23).

Как нам представляется, в вырезании содержится множество нераскрытых возможностей в деле преподавания основ искусства в школе. Есть неподтвержденные сведения о том, что в 1920-е годы в училище барона Штиглица преподавалось вырезание из бумаги. Его нераскрытые ресурсы в деле трансляции культурных кодов народа очень хорошо понимала Виктория Червонцева из Молодечно (Беларусь), преподававшая вырезание в художественной школе и добившаяся открытия факультета декоративно-прикладного искусства в Молодечненском музыкальном колледже имени Огинского в середине 1990-х годов. В колледже вырезание из бумаги — не только отдельный предмет, но и особый комплекс дисциплин, позволяющих получить квалификацию художника, мастера по вырезанию из бумаги [13]. Белорусская вытинанка стала новым профессиональным искусством, исповедующим народную идею [14]. Каждый, кто побывал в Беларуси, знает, насколько оно популярно и как часто мы видим его проявления в самых различных сферах жизни. Решением комитета ЮНЕСКО о белорусские вытинанки были внесены в 2025 году в список нематериального культурного наследия, что является результатом достижений огромной национальной программы по сохранению традиции народного вырезания из бумаги и всего комплекса национальной культуры Беларуси.

Что сегодня означает вырезание из бумаги для китайской культуры, представляют, наверное, все. Это поистине культурный код многонациональной страны в действии. Однако вырезание из бумаги в Китае претерпевало в своём развитии взлеты и падения, только правильная ориентация, направленная на сохранение этой национальной художественной традиции и народного искусства, дала такие значимые для народного творчества результаты.

Космичность, всечеловечность образов народного искусства позволяют опознать их в произведениях художников разных стран и разных эпох. Именно они служат основой плодотворной культурной коммуникации художников-вырезальщиков разных стран. Мы воспринимаем традиции художественного вырезания Восточной Европы в контексте фундаментальных основ этногенеза как единое время-пространство творческой взаимосвязи культурных людей разных национальностей в современном бессмысленно разрушительном политизированном мире. Они представляются нам манифестацией базисного единства и устойчивости этих общечеловеческих тем в искусстве вырезания из бумаги, а сохранение традиций даёт надежду на сохранение мировых общекультурных и национальных ценностей — Истины, Правды, Красоты (Рис. 26).



Рис. 26. Яворская С.Л. Занавеска «Рождество». Бумага, вырезание ножом. 270×110. Собрание С.Л Яворской. Домодедово. 2025

Список литературы:

1. Яворская С.Л. Искусство вырезания. Теория, история, практика: Учебное пособие. - М.: Энциклопедия. - 352 с.

2. Рождественская С.Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе. - М.: Наука, 1981. - 207 с.

3. Балаченкова А.П. История бумаги и бумажного производства: Учебное пособие и хрестоматия. - СПб.: СПб ГТУРП, 2011. - 52 с. - С. 7, 22, 37.

4. История Китая (Дуньхуан). Канал «Культура», 11.09.2025.

5. Спарышкина А.В. Бумажное вырезание – вид творческой народной деятельности в России конца XIX - начала XX века // Художественное вырезание: от прошлого в будущее / Материалы 4-го Международного симпозиума. Домодедово, 2012 г. - М., 2012. - С. 7-15.

6. Яворская С.Л. «Художественное» в искусстве вырезания из бумаги // Художественное вырезание: эстетические и психологические аспекты / Материалы 5-го Международного симпозиума. Домодедово, 2014 г. - М., 2014. - С. 11.

7. Яворская С.Л. К вопросу о преемственности художественных методов и выразительных средств в искусстве силуэта // Художественный замысел и его воплощение средствами вырезания / Материалы 2-го Международного симпозиума. Домодедово, 2009 г. - М., 2009. - С. 122-135.

8. Некрасова М.А. Народное искусство как мир целостности // Народное искусство России. - М., 1983.

9. Некрасова М.А. Формирование новой парадигмы теории народного искусства. Ключевые понятия // Народное искусство России в современной культуре / Автор-сост. М.А. Некрасова. - М., 2003. - С. 78-98.

10. Некрасова М.А. Символы – образы-идеи. О духовной сущности содержания народного искусства // Народное искусство. Русская традиционная культура и православие XVIII-XXI вв. Традиции и современность / Ред.-сост. М.А. Некрасова. - М.: Союз Дизайн, 2013.

11. Українська витинанка / Альбом-каталог Всеукраїнської виставки. - Київ, Народні джерела, 2013.

12. Яворская С.Л. Мировое древо в искусстве вырезания из бумаги // Искусство вырезания из бумаги, как способ общения / Материалы 3-го Международного симпозиума, посвященного памяти Ю. Даниляускене. - Домодедово, 2010. - С. 43-57.

13. Яворская С.Л. История, традиции и современные тенденции художественного вырезания из бумаги в Восточной Европе // Художественное вырезание: Прощайте, традиции? / Материалы 7-го Международного симпозиума. Домодедово, 2018 г. - М., 2018. - С. 8-24.

14. Яворская С.Л. Вырезание из бумаги в арт-терапии и арт-профилактике. Принципы психологического воздействия // Искусство вырезания. Теория, история, практика. - М.: Энциклопедия, 2025. - С. 313-327.

15. Червонцева Н. Творческий метод и личность Виктории Никитичны Червонцевой // Художественное вырезание: форма и цвет / Материалы 6-го Международного симпозиума, посвященного памяти В.А. Дубинко и В.Н. Червонцевой. - Домодедово-Молодечно, 2016. - 271 с. - С. 11-14.

16. Сахута Я.М. Беларуская выцінанка. Традыцыі і сучаснасць. - Мінск: «Беларуская навука», 2023. - 320 с.

М.А. НАУМОВА
Преподаватель Красносельского училища художественной обработки металлов (филиал) РГХПУ им. С. Г. Строганова

M.A. NAUMOVA
Teacher of the Krasnoselsky College of Artistic Metalworking (branch) of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ФОРМЫ БЫТОВАНИЯ РУССКОГО ТРАДИЦИОННОГО СТИЛЯ В СОВРЕМЕННОМ ЮВЕЛИРНОМ ИСКУССТВЕ. ЮВЕЛИРНЫЙ ДИЗАЙН-ПРОЕКТ ПО МОТИВАМ КОЛЛЕКЦИЙ В. ЗАЙЦЕВА

FORMS OF THE RUSSIAN TRADITIONAL STYLE IN MODERN JEWELRY ART. JEWELRY DESIGN PROJECT BASED ON THE COLLECTIONS OF V. ZAITSEV

В условиях возрождения интереса к традиционным ремеслам, поискам культурной идентичности, изучению народной эстетики это направление становится актуальным в ювелирном искусстве. Статья рассматривает формы бытования русского традиционного стиля в современном ювелирном искусстве на материале дизайн-проекта серег, разработанного по мотивам коллекций Вячеслава Зайцева.

In the context of the revival of interest in traditional crafts, the search for cultural identity, and the study of folk aesthetics, this trend is becoming relevant in jewelry art. The article examines the forms of the Russian traditional style in modern jewelry based on the material of the earrings design project, developed based on the collections of Vyacheslav Zaitsev.

Ключевые слова: русский стиль, ювелирный дизайн, Вячеслав Зайцев, дизайн-проект, единство теории и практики.

Keywords: Russian style, jewelry design, Vyacheslav Zaitsev, design project, unity of theory and practice.

В последние десятилетия наблюдается устойчивый интерес к традиционным ремеслам и народному искусству как в профессиональной среде дизайнеров и художников, так и среди широкой аудитории. Этот интерес обусловлен несколькими факторами: поиском культурной идентичности в условиях глобализации, стремлением к устойчивым практикам производства, а также возрождением внимания к ручному труду и материальной памяти народа. Ручной труд, экологичные, натуральные материалы, долговечные изделия воспринимаются как альтернатива массовому производству и однообразной моде. Мы видим этот интерес в академических исследованиях, возрождениях ремесленных ярмарок, открытиях новых авторских мастерских, образовательных программ и коллоборации дизайнеров с народными мастерами. Современные технологии позволяют мастерам демонстрировать свои авторские техники, мастерство, проводить онлайн-обучение, мастер-классы, форумы, рассчитанные на большую аудиторию, приобретая новые формы бытования. Культурно-практическая переоценка ремесел способствует сохранению и передаче навыков мастеров. Сохранение традиций в новых формах усиливает материальную культуру. При этом очень важным является сохранение первоисточников, символики. Объединение теоретического осмысления и практической передачи. В таком балансе народное искусство сможет существовать не только как эстетический мотив, но и быть практичным, адаптируясь к требованиям современности, становясь актуальным для потребителя. Для ювелирного искусства это выражается в возвращении к орнаментальным мотивам, техникам эмалирования, скани и другим традиционным приемам, а также в стремлении найти новые, современные формы, основываясь на исторических аналогах, которые становятся источником вдохновения. Не только ювелиры, но и представители других творческих профессий и направлений ищут вдохновения в историческом, культурном наследии, опираясь на него в своем творчестве. Творчество Вячеслава Зайцева и сформированный им «русский стиль» занимает особое место в его коллекциях одежды, служит примером успешной трансформации народных мотивов в изделиях высокой моды и представляет богатый визуальный материал для переноса в ювелирный дизайн. Перенос мотивов одежды и текстильного орнамента в ювелирную форму требует не только создания интересной формы, но и применения знаний, технологии, понимание единства теории и ее практической материализации, сохранение и переосмысление народного искусства [1].

Цель работы: исследовать формы бытования русского традиционного стиля в современном ювелирном искусстве и представить концепцию дизайн-проекта серег, основанного на формообразовании и стилистике коллекций В. Зайцева.

Задачи:

- рассмотреть характерные черты русского стиля от истоков к современности;
- проанализировать ключевые мотивы и приемы коллекций Зайцева, как они могут применяться в ювелирном дизайне;
- представить концепцию ювелирного дизайн-проекта, основанного на мотивах коллекций.

Русский стиль, характерные черты от истоков к современности

Какие основные характерные черты русского стиля можно выделить? Русский стиль представляет собой многослойное художественное явление, в основе которого лежит обращение к народной эстетике, древнерусскому и византийскому наследию. Его отличительная черта — насыщенная орнаментальность, повторяющиеся фризы, бордюры и стилизованные растительные и зооморфные мотивы (цветы, листья, птицы), выстроенные в четкий ритм и симметричные композиции. Эти узоры задают графику изделия и часто формируют его силуэт — от кокошниковых линий в костюме до куполообразных или фронтонных форм в предметах декоративно-прикладного искусства. Цветовая палитра русского стиля заметно контрастна и насыщена, доминируют красный, золотой, темно-синий, белый, зеленый, при этом золото и яркие цвета используются для усиления декоративности. Многие узоры и орнаменты несут обережный или плодородный смысл, связанный с временами года или с ритуалами, что придает изделиям не только эстетическую, но и культурно-символическую глубину [7]. Русский стиль также характеризуется исторической пластичностью, в нем сочетаются элементы народной традиции, древнерусской и византийской культуры, прошедшей через исторические события XIX–XX веков и современную интерпретацию. Каждое историческое время находило отклик в народном творчестве, принося какие-то свои символы, характерные черты, цвета. Оно не замещало народную традицию, а усиливало ее. Византийское и христианское влияние принесло новые символы, орнаментальные приемы. Период монгольского нашествия проявился усилением определенной символики, стилизацией растительных и зооморфных мотивов, простотой форм. Московская Русь (XVII в.) — развитие вышивки, ткачества, деревянной резьбы, в это время сформировался традиционный костюм [10]. В Петровскую эпоху заметно усилилось западное влияние, но народная культура оставалась в быту, развиваются кустарные промыслы (роспись, лаковая миниатюра). XIX век — зарождение «русского возрождения». Авангард и модерн (начало XX в.) — переработка народных орнаментов в упрощенной, геометризированной форме. Советская эпоха — укрепление «народности», создание промышленных промыслов, фабрик-мастерских. Перестройка — возрождение частных ремесленных мастерских. Современный период — это осмысленное встраивание традиций в современность. Непрерывная трансформация — главный ресурс русского стиля. Его особенная способность — умение сохраняться в изменчивой форме, оставаясь при этом узнаваемым и содержательным. Он служит неиссякаемым источником вдохновения для художников, дизайнеров, модельеров [1, 8].

Творчество В. Зайцева как источник вдохновения для ювелирного дизайна

Вячеслав Михайлович Зайцев стал одним из самых заметных российских модельеров второй половины XX века, получивший широкую известность внутри страны и за рубежом. Все творчество кутюрье пронизано любовью к русской культуре, на протяжении всей карьеры он воспевал народное творчество и отсылал своими работами к истории России. Буйство красок, богатейшая палитра оттенков, сочетание несочетаемого, сложные фактуры и формы, народные орнаменты, тонкое кружево и ручная вышивка, многослойные этнические образы с головными уборами а-ля рус — всё это созданный Вячеславом Зайцевым «русский стиль» в мировой моде [4]. В своей книге «Такая изменчивая мода» модельер подробно рассказывает, как пришел к своему стилю. «Моя тема выпестовалась из нашей русской природы, фольклора, из нестареющего прекрасного русского искусства», — писал






Рис. 1. Коллекция 1963 года – спецодежда для работниц села

Рис. 2. Коллекция 1993 года – «Грезы»

Вячеслав Михайлович. Художник считает, что именно наша древняя культура, удивительная гармония, соответствующая русскому духу, которая пронизывает все его произведения, помогли ему освободиться от влияния французских модельеров, которые уже имели свой характерный стиль. До появления «русских коллекций» с их узнаваемым стилем Вячеслава Зайцева назвали «красным Диором» или «московским Сен-Лораном», а после стали писать как о художнике, нашедшим свой путь. Акцент и в то же время гармония — главные отличительные особенности стиля дизайнера [2]. Не декор ради декора, а четко подчинённый общей концепции замысел. Сложный художественный образ, чистота конструктивных линий, изысканная женственность, фактура материала, обилие аксессуаров, конструктивная архитектурность формы — всё это согласовывалось с общей идеей — красота для людей. Он совмещал, интерпретировал традиционный русский костюм с современными реалиями, создавал уникальный в своем видении и прочтении символики русской культуры художественный образ подиумного костюма и повседневной одежды.

Как сам Вячеслав Михайлович писал в своей книге: «Народный костюм для меня всегда был той самой сокровищницей, из которой я мог бесконечно черпать новые темы, новые идеи, новые решения». В каждой коллекции создавался новый художественный образ — «Лебедушка», «Пава», «Судари и сударыни» и характерный силуэт эффектного комплекта, в котором ярко представлен силуэт, колорит, фактура, декор, орнамент и ритм, крупные флористические и геометрические мотивы, бордюры, фризы. Как отмечает Зайцев, он не копировал костюм целиком, а выбирал то, что созвучно для моды того времени, в котором он творил. Вячеслав Михайлович первым стал использовать павлопосадские шали как символ единения традиционности и современности, не боясь новых, нестандартных решений. Его творчество стало мостом между народной эстетикой и высокой модой. В. Зайцев не просто цитировал фольклорные мотивы, он переводил их в сценические костюмы и в повседневную одежду, формируя устойчивые визуальные клише, которые впоследствии стали источником вдохновения для дизайнеров. Творчество Вячеслава Зайцева и сформированный им «русский стиль» занимает особое место в его коллекциях одежды, служит примером успешной трансформации народных мотивов в изделиях высокой моды и представляет богатый визуальный материал для переноса в ювелирный дизайн. Перенос мотивов одежды и текстильного орнамента в ювелирную форму требует не только создания интересной формы, но и применения знаний технологии, сохранения и переосмысления народного искусства [5].

Ювелирный дизайн-проект «Русская душа» по мотивам коллекции В.М. Зайцева

Ювелирный дизайн-проект «Русская душа», выполненный учащейся Красносельского филиала федерального государственного бюджетного образовательного учреждения «Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова» Царевой Юлией по мотивам коллекции В.М. Зайцева — яркий пример единства теории и практики. Вдохновением для автора послужил не только русский стиль, с его разнообразием форм, мотивов, а именно его интерпретация и новое прочтение, рожденное из глубокого понимания своих корней, созданное великим русским кутюрье В. Зайцевым. Дизайн-проект построен на анализе четырех ключевых, по мнению автора, коллекций модельера. Каждая из этих коллекций стала не просто вехой в его творчестве, но и символическим отражением культуры своей эпохи. Работы выбраны не случайно — они образуют смысловую ось, позволяющую проследить эволюцию творчества Вячеслава Михайловича, как сквозь призму моды можно рассмотреть гораздо более масштабные культурные процессы. Любое проектирование необходимо начинать с изучения темы, без теоретической основы, понимания тематики невозможно выполнить полноценный проект, только единство теории и практики позволяет создать осмысленную адаптацию, современное прочтение стиля, не теряя культурный код. В каждой коллекции выделяются характерные для нее черты. Проводим анализ формы, цветового решения, ключевых мотивов [9, с. 6].

Коллекция 1963 года — спецодежда для работниц села (рис. 1). Эта несостоявшаяся коллекция, от которой осталось лишь два эскиза, играет колоссальную роль в развитии и становлении Вячеслава Зайцева как художника-модельера. Первая коллекция художника была вдохновлена русскими костюмами Ивановской и Костромской губернии. Основным элементом серьги является двойная выпуклая трапециевидная деталь с цветочным орнаментом, покрытым разноцветной эмалью, зернью, форма серег напоминает юбку из павлопосадских платков. В верхней части серьги вставка из красного сердолика — отсылка к эскизу, где изображена работница в красном платке.

Коллекция 1993 года — «Грезы» (рис.2). Главной сенсацией показа коллекции стало участие Пьера Кардена, который был восхищен работами В. Зайцева. Основа серьги выполнена в виде геометрического элемента с накладными деталями, оформленными растительным узором, под которым находится зеленая эмаль. Серьги повторяют рисунок платья этой коллекции, объёмные складки по бокам воспроизводят форму платья, а прямоугольники сверху похожи

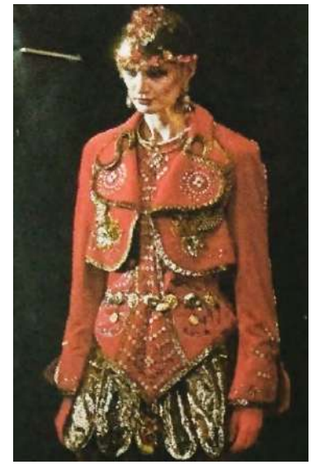





Рис. 3. Серьги для коллекции 1977 года «Дягилевские сезоны»

Рис. 4. Коллекция 2017 года «Импровизация-3»

на воротничок. Завершают композицию три детали с растительным орнаментом, покрытые эмалью.

Третья пара (рис. 3) серег выполнена для коллекции «Дягилевские сезоны» в 1997 году. Эта коллекция была показана в Париже — городе, который имел для кутюрье большое значение. В. Зайцев являлся почетным гражданином Парижа. Серьги с красной эмалью и вставкой выполнены из сердолика.

Коллекция 2017 года «Импровизация-3» — это философское размышление о творчестве, как о вечном движении (рис. 4). В проекте серег присутствуют несколько элементов: две «кружевных» детали, которые перекликаются с рисунком платья. Геометрическая деталь с красной эмалью, по бокам крепятся подвесные элементы с эмалью и зелеными вставками. Коллекция серег по мотивам творчества В. Зайцева создана для современных женщин, для которых украшения являются способом самовыражения, стремления через аксессуары выразить свою индивидуальность и показать осознанное отношение к культурному наследию [7].

Заключение

Анализ трансформации народных мотивов показал, что современные технологии и новаторские подходы позволяют органично интегрировать элементы прошлого в актуальные дизайнерские решения. Народное искусство, обогащенное новыми формами бытования, не только сохраняет свою первоначальную символику и глубину, но и обретает новую жизнь, становясь востребованным и практичным для современного потребителя. Таким образом, данное исследование подтверждает, что русский традиционный стиль в ювелирном искусстве обладает огромным потенциалом для развития. Сочетание теоретического осмысления, уважения к первоисточникам и смелых дизайнерских решений позволяет создавать уникальные, осмысленные и востребованные ювелирные изделия, обогащающие материальную и культурную среду. Этот синтез теории и практики способствует не только сохранению культурного наследия, но и его активному развитию в контексте современного мира.

Список литературы:

1. Баранова Е.В. Русское народное искусство: традиции и современность / Е.В. Баранова. - М.: Искусство, 2018. - 256 с.

2. Воронова Н.А. Традиционные мотивы в современном ювелирном дизайне / Н.А. Воронова // Дизайн и культура. - 2020. - № 3. - С. 45-53.

3. Зайцев В.М. Коллекция русских народных украшений / В.М. Зайцев. - СПб.: Музей декоративно-прикладного искусства, 2015. - 120 с.

4. Зайцев В.М. Такая изменчивая мода / В.М. Зайцев. - М.: Молодая гвардия, 1983. - 206 с.

5. Иванова Т.П. Иванова // Вестник художественного образования. - 2019. - № 2. - С. 78-85.

6. Кузнецова М.С. История русского ювелирного дела / М.С. Кузнецова. - М.: Наука, 2017. - 312 с.

7. Лебедева О.И. Современный ювелирный дизайн: теория и практика / О.И. Лебедева. - М.: Академия художеств, 2021. - 198 с.

8. Петрова А.В. Народные орнаменты в декоративно-прикладном искусстве России /А. В. Петрова // Искусство и культура народов России. - 2016. - № 4. - С. 34-42.

9. Смирнов В.Г. Традиционные техники обработки металлов в русском ювелирном искусстве.

10. Чернышева Л.А. Символика и смысловые коды в русском народном украшении / Л.А. Чернышева // Журнал этнографии и фольклора. - 2017. - № 6. - С. 60-69.

С.Р. РАХИМОВА
Магистрант кафедры промышленный дизайн Ташкентского государственного технического университета им. И. Каримова, Республика Узбекистан

S.R. RAKHIMOVA
Master's student of the Department of Industrial Design at the I. Karimov Tashkent State Technical University, Republic of Uzbekistan

Т.В. ШАЦКАЯ
Кандидат архитектуры, и. о. проф. кафедры промышленный дизайн Ташкентского государственного технического университета им. И. Каримова, Республика Узбекистан

T.V. SHATSKAYA
Candidate of Architecture, Acting Professor of the Department of Industrial Design
Tashkent State Technical University named after I. Karimov, Republic of Uzbekistan

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ВИТРАЖНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В МЕБЕЛИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

THE USE OF STAINED GLASS TECHNOLOGIES IN FURNITURE OF THE LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURIES

В статье рассматривается, как витраж стал важным элементом мебели в эпоху модерна. Показано, что в конце XIX – начале XX века витраж использовался не только для украшения интерьеров, но и как средство объединения искусства, архитектуры и быта. Рассматриваются основные художественные и технологические особенности витражей эпохи модерна, их роль в формировании эстетики интерьера. Приводятся примеры работ известных мастеров и подчёркивается значение витража как средства гармоничного объединения искусства и быта.

The article examines how stained glass became an important element of furniture in the Art Nouveau era. It shows that in the late 19th and early 20th centuries, stained glass was used not only to decorate interiors, but also as a means of combining art, architecture, and everyday life. The article explores the main artistic and technological features of Art Nouveau stained glass, as well as its role in shaping the aesthetics of the interior. It provides examples of the work of renowned artists and emphasizes the significance of stained glass as a means of harmoniously combining art and everyday life.

Ключевые слова: витраж, мебель, модерн, декоративно-прикладное искусство, арт-нуво, Тиффани, синтез искусств, интерьер, стекло.

Keywords: stained glass, furniture, Art Nouveau, decorative and applied arts, Art Nouveau, Tiffany, synthesis of arts, interior, glass.

Витраж как художественный элемент занимает особое место в истории декоративно-прикладного искусства. Первоначально связанный исключительно с архитектурой, он на протяжении веков был символом света, духовности и совершенства формы. Однако на рубеже XIX–XX веков витраж выходит за рамки культовых сооружений и становится частью интерьерного искусства, в том числе мебельного дизайна. До второй половины XIX столетия витраж преимущественно использовался в культовом строительстве. Однако развитие промышленности и рост интереса к декоративно-прикладному искусству привели к расширению сферы его применения. В эпоху историзма и эклектики витражи появляются в парадных интерьерах, в дверных и оконных проёмах частных зданий, в витринах магазинов и общественных сооружений.

Именно в это время витраж становится элементом синтеза искусств, воплощая идеалы единства архитектуры, мебели, декоративного оформления и природных форм. Серьёзное влияние на распространение витража оказали идеи Уильяма Морриса и движение Arts and Crafts, выступавшее за восстановление ценности ручного труда и художественности повседневных предметов. Моррис предлагал рассматривать мебель и интерьер как единый эстетический организм, что способствовало популяризации витражных вставок как декоративного

средства, объединяющего функциональность и художественную выразительность.

Конец XIX — начало XX века представляет собой важный рубеж в развитии художественной культуры и предметно-пространственной среды интерьера. В этот период на фоне процессов урбанизации, роста промышленного производства и формирования новых эстетических идеалов наблюдается расширение сферы использования витража как элемента художественно-декоративного оформления. Изначально тесно связанный с церковной архитектурой, витраж постепенно приобретает функцию светопрозрачного декоративного акцента в жилых интерьерах и, следовательно, интегрируется в мебельные конструкции.

Стиль модерн, ставший ведущим направлением рубежа веков, стремился к синтезу искусств: архитектуры, мебели, декоративного оформления, графики и стекла. Для модерна характерны:

- органические линии и текучие формы;
- асимметрия и свободный ритм;
- мотивы природы (ирисы, маки, лилии, водные растения, насекомые);
- отказ от исторических стилизаций;
- стремление к гармонии между конструкцией и декором.

Эти особенности сделали витраж идеальным материалом для мебели данного периода. В мебельных изделиях витраж применялся преимущественно в качестве светопрозрачных вставок в дверцах шкафов, буфетов, книжных витрин, сервантах и параванах. Он заменял глухие филёнчатые дверцы, тем самым:

- визуально облегчая объем мебели;
- усиливая художественную выразительность предмета;
- формируя в помещении динамическую игру световых и цветовых переходов.

Эстетическая задача витража состояла в создании художественной среды, воспринимаемой как целостный пластический образ интерьера.

Мебель с витражами часто проектировалась вместе с архитектурой помещения. Так, в домах модерна:

- дверцы буфетов перекликались с оконными витражами;
- орнамент мебели повторял рисунок потолочных стеклянных панелей;
- цветовая гамма подбиралась в единстве с отделкой стен и ковров.

Этот синтез искусств воплощал главный принцип эпохи — создание «тотального интерьера», где каждый предмет являлся частью художественного целого.

С конца XIX века широкое распространение получает паечная техника по системе Л. К. Тиффани, предусматривающая использование медной фольги для соединения мелких стеклянных элементов. Это позволило:

- значительно усложнить рисунок;
- расширить палитру фактур (матовые, рифлёные, «кракле» стекла);
- повысить художественную детализацию изображений.

Помимо паечного витража применялись роспись по стеклу, травление, гравировка и комбинации с прозрачными или полупрозрачными основами.

Использование витража в мебели являлось признаком престижности и достатка, поскольку требовало высококвалифицированной ручной работы и сложных технологических операций. В этом контексте витражный декор служил элементом репрезентации социального статуса и культурного уровня семьи, формируя эстетическую атмосферу жилой среды. Модерн стремился включить искусство в повседневную жизнь. Витраж в мебели способствовал созданию эстетически наполненного интерьера, развивая у человека чувство гармонии. Тонкие линии и флоральные мотивы соответствовали идеалу женственности, что делало витражи популярными в оформлении «женских комнат» — будуаров, гостиных, будуарных столиков.

Таким образом, применение витража в мебели конца XIX – начала XX века стало значимым этапом в развитии декоративного искусства. Витраж превратил мебель в художественный объект, выразив идеалы эпохи модерна: гармонию человека с природой, стремление к красоте и индивидуальности. Сегодня такие предметы являются ценными образцами антиквариата и продолжают вдохновлять современных дизайнеров, возвращающих витраж в интерьер в новом прочтении.

Список литературы:

1. Моррис У. Искусство и ремёсла. - М.: Искусство, 1989.
2. Невзорова И. Витраж в архитектуре и интерьере. - СПб., 2014.
3. Тарасов Г. Из истории художественного стекла. - М.: Наука, 2003.
4. Нерадовский П. Декоративное искусство модерна. - М., 1910.
5. Tiffany L. The Art of Stained Glass. - New York, 1906.
6. Vitraux et Art Nouveau. - Paris, 1911.
7. Раппопорт П. История мебели. - М.: Академия, 2008.
8. Лихачёва Л. Художественные стили конца XIX – начала XX века. - М.: Просвещение, 1987.
9. “History of Stained Glass” – The Stained Glass Association of America. - URL: https://stainedglass.org/learning-resources/history-stained-glass The Stained Glass Association of America (дата обращения 15.03.2025)
10. “Stained glass summary” - Encyclopaedia Britannica. - URL: https://www.britannica.com/summary/stained-glass Encyclopedia Britannica (дата обращения 15.03.2025)
11. Allen J. Stained glass at the international exhibitions 1851-1900 (текстовая диссертация). - URL: https: //etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/3991/2/1._Stained_GlassworIds_Text_FINAL_SUBMISSION.pdf White Rose eTheses (дата обращения 15.03.2025)
12. “École de Nancy” – Википедия (раздел про стекло и мебель ар-нуво). - URL: https://en.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_de_Nancy Вик (дата обращения 15.03.2025)

Ю.Б. ШАБАЕВА
Доцент кафедры художественной керамики, РГХПУ им. С.Г. Строганова

Y.B. SHABAEVA
Associate Professor of the Department of Artistic Ceramics of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

А.А. БАХТИН
Кандидат технических наук, преподаватель кафедры художественной керамики, РГХПУ им. С. Г. Строганова

A.A. BAKHTIN
PhD, Lecturer of the Department of Artistic Ceramics of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

Е.А. ЮДИНА
Кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой художественной керамики, РГХПУ им. С. Г. Строганова

E.A. YUDINA
PhD in Arts, Head of the Department of Artistic Ceramics of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

А.Г. ЛЫКОВА
Старший преподаватель кафедры художественной керамики, РГХПУ им. С. Г. Строганова

A.G. LYKOVA
Senior Lecturer at the Department of Artistic Ceramics of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

Е.Д. СЕМЕНОВА
Преподаватель кафедры художественной керамики, РГХПУ им. С. Г. Строганова

E.D. SEMENOVA
Lecturer at the Department of Artistic Ceramics of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

РОЛЬ ГЛАЗУРНОЙ ХИМИИ В СОВРЕМЕННОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА

THE ROLE OF GLAZE CHEMISTRY IN MODERN RUSSIAN ART CERAMICS OF THE EARLY 21ST CENTURY

В статье рассматривается роль глазурной химии в формировании художественных и исследовательских практик современной российской керамики XXI века. Анализируются ключевые факторы, повлиявшие на становление лабораторного подхода в студийной среде: развитие образовательных программ, расширение ассортимента керамических материалов, доступ к международным интернет-платформам и рост горизонтального обмена технологическими знаниями. Показано, что глазурь перестаёт быть лишь декоративным покрытием и становится инструментом художественного мышления, основанным на понимании химических и фазовых процессов. Особое внимание уделено кристаллическим, зольным, боросиликатным и кракле-глазурям, как примерам взаимодействия ремесла и материаловедения. Делается вывод о том, что современная глазурная культура в России формируется на стыке искусства, технологии и научного анализа, превращаясь в самостоятельное направление художественного исследования.

The article examines the role of glaze chemistry in shaping the artistic and research practices of contemporary Russian ceramics in the 21st century. It analyzes the key factors that have contributed to the emergence of a laboratory-based approach within the studio environment, including the development of educational programs, the expansion of available ceramic materials, access to international online platforms, and the growth of horizontal exchange of technological knowledge. It is demonstrated that glaze has ceased to function merely as a decorative coating and has become an instrument of artistic thinking based on the understanding of chemical and phase processes. Particular attention is given to crystalline, ash-based, borosilicate, and crackle glazes as examples of the intersection between craft and materials science. The study concludes that the modern glaze culture in Russia is developing at the interface of art, technology, and scientific analysis, forming an independent field of artistic research.

Ключевые слова: глазурная химия, студийная керамика, кристаллические глазури, зольные глазури, материаловедение, художественная поверхность, экспериментальные практики.

Keywords: glaze chemistry, studio ceramics, crystalline glazes, ash glazes, materials science, ceramic surface, experimental practice.

За последние два десятилетия художественная керамика в России претерпела значительные концептуальные изменения. Наряду с технико-технологическими новшествами формообразования, интересом к культуре древесных обжигов, значением керамики как медиума в междисциплинарных практиках искусства, следует отменить значение финишного покрытия и роли глазурной химии в расширении художественной выразительности в керамике. Глазурь перестала восприниматься исключительно как декоративное покрытие формы и стала самостоятельным художественным и исследовательским инструментом. Современные авторы рассматривают химический состав глазури, фазовые превращения при обжиге,





Рис. 1. Чайник. Учебное задание второго курса направления бакалавриат кафедры художественной керамики РГХПУ им. С. Г. Строганова. Фаянс, виллемитовые кристаллические глазури. 15×12×12 см. 2025. Преп. Бахтин А.А.

Рис. 2. Пробник глазурей из зольных и локальных материалов. В рамках курса «Новые тенденции в керамике» направления подготовки магистратуры кафедры художественной керамики РГХПУ им. С. Г. Строганова. Шамот, стекло, глина, зола, ракушечник. 15×15×2 см. 2025. Преп. Бахтин А.А.





Рис. 3. Декоративный пласт «Живое-неживое», авт. Е. Ельникова. В рамках курса «Композиция в материале» направления подготовки магистратуры кафедры художественной керамики РГХПУ им. С.Г. Строганова. Шамот, пенистые и вулканические авторские глазури. 50×50×2 см. 2024. Преп. Хлебцевич Н.Ю.

температурные режимы, процессы кристаллизации и взаимодействие оксидов не только в технологическом, но и в семантическом контексте. Таким образом, глазурная химия в студийной и экспериментальной керамике приобретает статус языка, посредством которого формируется образ времени, структуры материи и границы между ремеслом и научным знанием.

Этому процессу способствовал ряд факторов. Во-первых, укрепление студийной культуры, в рамках которой художник самостоятельно проектирует массу, рецептуру глазури и температурный режим обжига, обеспечило контроль над всеми стадиями технологического цикла — от подбора сырьевых оксидов до формирования финальной поверхности. В профессиональной среде идея студийной керамики как лабораторной практики художника закрепилась в научных изданиях и конференционных материалах, где подчёркивается, что индивидуальная рецептура становится неотъемлемой частью авторского стиля [1]. Во-вторых, развитие образовательной и выставочной инфраструктуры — кафедр, частных мастерских и галерей — легитимировало эксперимент с химическим составом глазурей, кристаллизационными процессами и визуальными эффектами, придало ему статус исследовательской деятельности. В коллективной монографии МГХПА им. С.Г. Строганова «Современная российская керамика» отмечается переход от чисто художественной риторики к технологически обоснованным формам творчества [1]. В-третьих, расширение ассортимента специализированных материалов на рынке керамического сырья сделало доступными для художников компоненты, которые ранее использовались исключительно в промышленных условиях или имели низкое качество. Это позволило интегрировать в авторскую практику редкие флюсы, оксиды и колоранты, обеспечивая высокий уровень точности в работе с глазурными системами. В-четвёртых, с развитием интернет-среды в 1990–2000-е годы появилась возможность прямого визуального доступа к мировым тенденциям: российские художники смогли познакомиться с работами западных и восточных авторов, работающих в студийном направлении, что ускорило обмен технологиями и способствовало формированию современной эстетики отечественной керамики.

Наконец, существенную роль сыграло развитие горизонтального обмена знаниями. Распространилась практика открытого обмена рецептами глазурей, протоколами обжигов и аналитическими наблюдениями за поведением материалов при различных режимах. Возникло новое явление — технологическая грамотность художника-керамиста, основанная на понимании химических процессов и их визуальных проявлений. Этому во многом способствовало появление специализированных интернет-платформ, таких как Glazy.org, и распространение глазурных калькуляторов и программ для пересчёта составов, что обеспечило доступность профессионального знания, ранее замкнутого в рамках заводских лабораторий или образовательных учреждений [9, 14]. В результате сформировалось глобальное профессиональное сообщество, в котором художники-керамисты обмениваются опытом, рецептурами и фотографиями образцов, обсуждают результаты экспериментов и корректируют формулы с опорой на общие базы данных. Эта цифровая среда стала важным фактором формирования современного технологического сознания в сфере художественной керамики [9, 10, 14].

На протяжении второй половины XX века в российской керамике сохранялись две устойчивые парадигмы глазурного мышления. Первая — майоликовая традиция, ориентированная на живописную трактовку поверхности и использование цветных эмалей в декоративном контексте. Вторая — высокотемпературная школа, воспринявшая эстетические и технологические принципы через восточноевропейские и азиатские каналы, прежде всего через японскую и корейскую керамику. К этому направлению относятся глазури типа теммоку, селадон и зольные глазури, в которых цвет и фактура формируются в результате сложных взаимодействий различных оксидов. Эти две традиции определяли визуальный и технологический диапазон отечественного глазурного искусства на протяжении нескольких десятилетий [6].

В XXI веке спектр художественных и технологических решений существенно расширился. В студийной и авторской практике активно стали применяться: виллемитовые кристаллические глазури, формирующие крупные кристаллы при контролируемом охлаждении; боросиликатные и щёлочно-борные глазури, обеспечивающие текучесть расплава и позволяющие создавать эффекты потёков, стекловидных линз и «флоатинга»; металлические и микрокристаллические системы, основанные на активном участии; кракле и пенистые глазури, которые характеризуются формированием рельефной, трещиноватой или пористой фактуры.

Особое внимание исследователей и практиков привлекают кристаллические глазури, ставшие индикатором лабораторного и аналитического подхода в художественной керамике. Работа с ними требует точного расчёта химического состава и построения температурного профиля, включающего отдельные этапы плавления, роста кристаллов и контролируемого охлаждения [2, 4, 5, 7, 15]. Такая практика соединяет ремесленные приёмы с принципами материаловедения и приближает керамику к области экспериментального исследования вещества. В результате глазурь становится не только декоративным, но и аналитическим инструментом, позволяющим изучать процессы кристаллизации, фазовые переходы и поведение компонентов при различных режимах обжига [3, 6, 8]. Для многих современных авторов именно этот технологический уровень становится основой художественного высказывания, где эстетический результат выступает производной от точного понимания физико-химической природы материала.

В образовательной системе, прежде всего в Российском государственном художественно-промышленном университете им. С.Г. Строганова, сформировалась устойчивая культура материальных экспериментов [1]. На кафедре художественной керамики значительная часть учебного процесса посвящена исследованию глазурных систем и освоению химико-технологических принципов, лежащих в основе современного авторского подхода. Изучение глазурной химии включено уже в программу первого курса бакалавриата. Практические занятия строятся на работе с параметрическими сетками и тестовыми сериями, что позволяет формировать аналитическое понимание взаимосвязи между химическим составом, температурой обжига и визуальным результатом. К концу базового цикла обучения студенты владеют навыками интерпретации и создания как классических систем глазурей — темоку, какки, «чайная пыль», селадон, так и современных студийных разновидностей, включая сборчатые, кракле, кратерные, пенистые и лишайниковые глазури. Знакомясь со всем основным спектром декоративной возможности глазурного покрытия, молодые художники получают «инструмент» для последующего творческого высказывания.

На уровне магистратуры, в частности в рамках курса «Новые тенденции в керамике», акцент переносится с копирования известных рецептур на разработку авторских глазурей. Магистранты работают с локальными минеральными ресурсами, исследуя состав местных глин, песков, золы различных древесных пород, шлаков и других природных материалов, анализируя их как потенциальную сырьевую базу для флюсов и окрашивающих компонентов. Такой подход способствует формированию у молодых художников представления о региональной специфике материалов и навыков адаптации природного сырья к задачам студийной практики. В целом академическая среда стимулирует интеграцию научных методов в художественный процесс, формируя поколение керамистов, обладающих компетенцией в области материаловедения, химии силикатов и аналитического подхода к глазурным системам. Развитие образовательных направлений тесно связано с активизацией галерейной инфраструктуры, работающей с объектной и





Рис. 4. Колористическиt конспекты по мотивам известных живописных произведений. В рамках курса «Основы графической стилизации» направления подготовки бакалавриата кафедры художественной керамики РГХПУ им. С.Г. Строганова. Шамот, цветные эмали. 25×18×3 см. 2024. Преп. Хлебцевич Н.Ю., Лыкова А.Г., Семенова Е.Д

авторской керамикой: профильные площадки формируют устойчивое поле для репрезентации глазурной культуры как самостоятельного художественного направления [11–13]. Наряду с институциональной поддержкой важную роль в развитии глазурных практик играет цифровая среда.

Кристаллические глазури представляют собой одну из наиболее технологически сложных систем в современном художественном материаловедении. Их получение требует точного расчёта состава и строгого соблюдения температурного профиля. Для образования кристаллов виллемита или других фаз цинкосиликатного ряда используется высокая доля ZnO при сбалансированном соотношении SiO_2/Al_2O_3. Термопрофиль включает длительные изотермические выдержки на температурных «плато» роста кристаллов и последующее контролируемое охлаждение, позволяющее управлять морфологией и размером кристаллических образований. Кристаллическая глазурь становится не декоративным элементом, а средством исследования закономерностей роста и самоорганизации структуры [2, 4, 5, 7, 15]. Отдавая дань опыту разработки кристаллических глазурей под руководством Г.В. Монахова в Строгановском училище в начале XX века, работа с данным типом глазурей и по сей день продолжается на кафедре художественной керамики (Рис. 1).

Использование золы растительного или древесного происхождения сформировало направление, в котором глазурь воспринимается как геологический аналог природных стекловидных образований. Зольные глазури, богатые щелочными флюсами, частично растворяют кремнезём из тела изделия, образуя плотный, иногда полупрозрачный слой с характерной струйчатой текстурой. Цветовая гамма варьирует от оливково-зелёных до коричневато-жёлтых и янтарных тонов в зависимости от содержания железа, марганца и других окрашивающих оксидов [3, 4, 8]. Художники, работающие с такими системами, часто используют золу местного происхождения, что придаёт материалу региональную специфику и вариативность химического состава (Рис. 2).

Флоатинг-глазури и глуп (скульптурная глазурь). Боросиликатные и щёлочные флюсы снижают вязкость глазурного расплава и обеспечивают возможность его контролируемого перемещения по поверхности изделия. В результате формируются эффекты растёков и стекловидных линз, где варьируется толщина и прозрачность слоя. Художественная задача состоит не в достижении стабильного покрытия, а в создании условий для спонтанных процессов.

Кракле, пенистые и «вулканические» глазури. Формирующиеся сетки трещин, пузырьков или кратеров становятся частью визуальной структуры поверхности и считываются как метафора тектонических и геотермических процессов. Для достижения предсказуемого результата учитываются толщина слоя, скорость охлаждения и содержание вспенивающих компонентов (Рис. 3).

Майоликовая традиция, основанная на применении оловянно-свинцовых и кальциевых глазурей низкого обжига, в XXI веке получила новое развитие в результате взаимодействия с высокотемпературными техниками. Современные художники комбинируют принципы майоликового письма с элементами студийной керамики, используя многослойные покрытия, локальные переглазуровки и избирательную кристаллизацию в пределах одного объекта. Такой синтез позволяет сочетать живописность и материальную глубину; в композиции одновременно присутствуют участки матовой живописи и зоны глянцевых растёков, где глазурь выступает не только как цветовой, но и как пространственный эффект (Рис. 4).

В совокупности эти направления отражают технологическое и концептуальное разнообразие современной керамической практики. Каждое из них демонстрирует способность глазури служить не декоративным дополнением, а полноценным носителем художественного и исследовательского содержания.

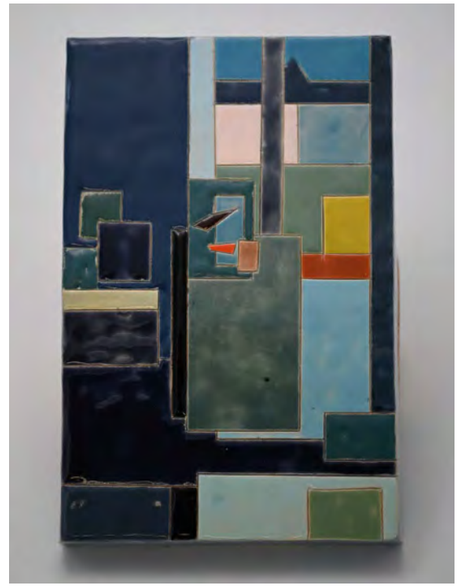


Рис. 4. Колористический конспект по мотивам известных живописных произведений. В рамках курса «Основы графической стилизации» направления подготовки бакалавриата кафедры художественной керамики РГХПУ им. С.Г. Строганова. Шамот, цветные эмали. 25×18×3 см. 2024. Преп. Хлебцевич Н.Ю., Лыкова А.Г., Семенова Е.Д.

Список литературы:

1. Современная российская керамика. Взаимодействие направлений декоративного искусства: керамика и стекло. Художественная идентичность и интернациональный контекст: материалы международной научной конференции. - М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2020. - 513 с. - ISBN 978-5-87627-218-8. – [Электронный ресурс]. URL: https://rghpu.ru/uploads/catalogfiles/7828_sovremennaya-rossijskaya-keramika.pdf (дата обращения: 06.11.2025).

2. Дроздов А.А., Хлебцевич Н.Ю., Шутова П.А., Яроменок Д.Д. Кристаллы в исторических стёклах и художественной керамике. - Минск: БГУ, 2019. - 120 с. – [Электронный ресурс].

3. Онищук В. И., Агеева С. В., Дороганов Е. А. Легкоплавкая нефриттованная глазурь в системе материалов «кварцевый песок – улексит – сода – полевошпатовый концентрат» // Вестник БГТУ им. В. Г. Шухова. - 2021. - № 9. -С. 87-96. – [Электронный ресурс]. URL: https://bulletinbstu.editorum.ru/ru/nauka/article/44198/view (дата обращения: 06.11.2025).

4. Рудковская Н.В., Михайленко Н.Ю. Декоративные цинксодержащие кристаллические глазури для художественной керамики (обзор) // Стекло и керамика. - 2001. - Т. 74, № 11. - С. 20-23. - [Электронный ресурс]. URL: https://glass-ceramics.ru/ru/archiv/70 (дата обращения: 06.11.2025).

5. Rudkovskaya N. V., Mikhailenko N. Y. Decorative Zinc-Containing Crystalline Glazes for Ornamental Ceramics (A Review) // Glass and Ceramics. - 2001. - Vol. 58. - P. 387-390. – [Электронный ресурс]. URL: https://link.springer.com/article/10.1023/A:1014958309094 (дата обращения: 06.11.2025).

6. Hamer F., Hamer J. The Potter's Dictionary of Materials and Techniques. - 5th ed. - Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2004. - 437 p. - [Электронный ресурс]. URL: https://books.google.com/books?id=TApnGTVLwxAC (дата обращения: 06.11.2025).

7. Karasu B., et al. The development and characterisation of zinc crystal glazes used for Amakusa-like soft porcelains // Journal of the European Ceramic Society. - 2000. - [Электронный ресурс]. URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0955221900000753 (дата обращения: 06.11.2025).

8. Güngör F., Ay N. Investigation of the microstructural changes of a number of glazes... // Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio. - 2020. - [Электронный ресурс]. URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0366317519300834 (дата обращения: 06.11.2025).

9. Glazy.org: база данных рецептур глазурей и режимов обжига. - [Электронный ресурс]. URL: https://glazy.org (дата обращения: 06.11.2025).

10. Portalkeramiki. Керамический дизайн: кристаллические глазури. - [Электронный ресурс]. URL: https://portalkeramiki.ru/blog/horss/glazuri/keramicheskij-dizajn-kristallicheskie-glazuri/ (дата обращения: 06.11.2025).

11. Palaty Gallery: официальный сайт галереи (каталог, авторские керамические объекты). -[Электронный ресурс]. URL: https://palatygallery.ru (дата обращения: 06.11.2025).

12. Ирина Разумовская: страница автора на сайте Palaty Gallery. - [Электронный ресурс]. URL: https://palatygallery.ru/razumovskaya (дата обращения: 06.11.2025).

13. Галерея «ВЫСОТА» : официальный сайт (каталог авторов и объектов). - [Электронный ресурс]. URL: https://vysotagallery.ru (дата обращения: 06.11.2025).

14. Mastera.academy. 4 полезных ресурса для гончаров и керамистов (о Glazy.org и др.). - [Электронный ресурс]. URL: https://mastera.academy/clay-is-all-you-need/ (дата обращения: 06.11.2025).

15. Ceramic Arts Network. Ian Childers: The Crystalline Journey -материал о кристаллических глазурях. - [Электронный ресурс]. URL: https://ceramicartsnetwork.org/pottery-making-illustrated/pottery-making-illustrated-article/The-Crystalline-Journey (дата обращения: 06.11.2025).

А.С. КОРОЛЕВА
Магистрант кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова

A.S. KOROLEVA
Master's student of Decorative Arts and Design Department of History and Theory of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

ГЕНЕРАТИВНЫЕ АЛГОРИТМЫ КАК МЕТОД ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОИСКА В СОВРЕМЕННОМ ЮВЕЛИРНОМ ДИЗАЙНЕ

GENERATIVE ALGORITHMS AS A METHOD OF ARTISTIC SEARCH IN CONTEMPORARY JEWELRY DESIGN

В статье рассматривается современное генеративное и параметрическое формообразование в ювелирном дизайне в контексте исторической преемственности инженерно-художественного мышления. Показано, что ключевые принципы алгоритмического проектирования – работа с вариативной формой, пропорциями и процессуальной логикой – были сформулированы в художественно-теоретических трактатах раннего Нового времени и получили практическое развитие в экспериментальной архитектуре рубежа XIX-XX веков. Анализируется современный этап внедрения вычислительных инструментов в ювелирную практику и предлагается типология уровней их интеграции – от утилитарной автоматизации до генеративного формообразования. Практический кейс иллюстрирует возможности алгоритмического синтеза вариативных форм, основанных на единой математической логике.

The article examines contemporary generative and parametric form-making in jewelry design in the context of historical continuity of engineering-artistic thinking. It demonstrates that key principles of algorithmic design – such as variability of form, proportional systems, and process-based logic – were articulated in early modern art-theoretical treatises and later developed in experimental architecture at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. The study analyzes the current stage of computational tool integration into jewelry practice and proposes a typology of integration levels, ranging from utilitarian automation to generative form-finding. A practical case study illustrates the potential of algorithmic synthesis of variable forms based on a unified mathematical logic.

Ключевые слова: ювелирный дизайн, параметрическое моделирование, генеративное искусство, Grasshopper, воксельное моделирование, алгоритмический дизайн, цифровая эстетика.

Keywords: jewelry design, parametric modeling, generative art, Grasshopper, voxel modeling, algorithmic design, digital aesthetics.

Сегодняшнее состояние проектной культуры можно охарактеризовать термином «постцифровая эпоха». Это означает, что цифровые инструменты преодолели стадию новизны и стали неотъемлемой, «невидимой» частью профессионального инструментария. Однако, чтобы понять место генеративного дизайна в современном ювелирном искусстве, необходимо вкратце рассмотреть исторический генезис этого метода, который берет свое начало задолго до появления персональных компьютеров.

Несмотря на кажущуюся новизну цифровых методов формообразования, их концептуальные основания имеют глубокие исторические корни в художественной и ремесленной культуре Европы. В теоретических трудах Альбрехта Дюрера начала XVI века [1] формируется представление о форме как о системе регулируемых пропорций, допускающей вариативность. Анализируя принципы построения формы и человеческой фигуры, Дюрер последовательно исходит из идеи изменения числовых соотношений, порождающих множество допустимых вариантов, а не единственный идеал. Такой подход позволяет рассматривать его теоретические построения как раннюю форму параметрического мышления, в рамках которой форма выводится из набора правил и соотношений, а не фиксируется заранее.

Принципиально важно, что теоретическая деятельность Дюрера формировалась в тесной связи с ювелирным ремеслом: он происходил из семьи золотых дел мастера и адресовал свои труды не только художникам, но и представителям прикладных профессий. Ювелирная среда, требующая высокой точности, знания материалов и дисциплины ручного труда, стала для него технологическим контекстом, в котором художественное мышление неотделимо от инженерного расчёта. Тем самым уже в раннем Новом времени закладывается модель художника как автора системы, а не только визуального образа.

В XVIII веке эти идеи получают развитие в теории Уильяма Хогарта. В трактате «Анализ красоты» [3] он смещает акцент с пропорций на криволинейную динамику формы, утверждая, что объём воспринимается как непрерывная оболочка, формируемая движением линий. Его концепция «линии красоты» вводит представление о форме как о текучем, разворачивающемся во времени процессе, что предвосхищает современное понимание поверхности как совокупности взаимосвязанных кривых, определяющих её характер.

Особое место в этой линии преемственности занимает фигура Иоганна Гутенберга, чьё изобретение книгопечатания демонстрирует роль ювелирного ремесла как носителя высоких технологий своего времени. Техники резания пунсонов, изготовления матриц, литья и работы со сплавами, лежащие в основе подвижного шрифта, были заимствованы из ювелирной и монетной практики. Этот пример показывает, что ювелирное искусство XV века представляло собой концентрат передовых инженерных и материаловедческих знаний, из которого могли возникать технологические инновации, радикально меняющие культуру.

В конце XIX — начале XX века описанная линия инженерно-художественного мышления получает практическое воплощение в архитектуре Антонио Гауди, чьи методы формообразования основаны на экспериментальном поиске формы и отказе от жёстко заданных геометрических схем. В отличие от теоретиков раннего Нового времени, Гауди не формализовал свои принципы в виде трактатов, однако его проектная практика демонстрирует понимание формы как результата процесса, подчинённого внутренним закономерностям конструкции и материала.

При проектировании крипты Колонии Гуэль он использовал не чертежи в классическом понимании, а сложнейшие стереостатические модели из веревок и подвесных грузов, получившие название «фуникулярная модель». Меняя положение груза (параметр веса) или длину подвеса, архитектор автоматически изменял форму кривой всей цепной линии, добиваясь идеального распределения нагрузок. По сути, Гауди создал аналоговый вычислитель, генерирующий форму под действием силы гравитации. Позднее эти принципы поиска формы через физические законы легли в основу некоторых конструктивных решений его главного творения — Искупительного храма Святого Семейства (Саграда Фамилия).

Проекты Гауди демонстрируют переход от теоретического осмысления вариативной формы к её материальной реализации. Его архитектура становится связующим звеном между историческими методами инженерно-художественного поиска и современными цифровыми технологиями, в которых сложная геометрия и непрерывная трансформация формы реализуются уже средствами алгоритмического моделирования.

Таким образом, на протяжении истории можно проследить устойчивую линию развития инженерно-художественного мышления, в рамках которой форма осмысляется как результат действия системы правил, сил или закономерностей — будь то пропорциональные построения Дюрера, криволинейная динамика Хогарта или экспериментальный поиск формы у Гауди. Однако реализация этих подходов всегда была связана с серьёзными технологическими ограничениями: сложность расчётов, трудоёмкость моделирования и невозможность быстрого перебора вариантов сдерживали распространение вариативного и процессуального формообразования в прикладных искусствах.

Появление цифровых инструментов проектирования и, в частности, алгоритмических методов компьютерного 3D-моделирования радикально изменило эту ситуацию, сделав исторически сформировавшиеся принципы доступными для практического применения в масштабе индивидуального объекта. В этом контексте особый интерес представляет ювелирный дизайн, где традиционно сосуществуют высокая технологичность, материальная ценность и консервативность художественного языка.

На фоне бурного развития «параметризма» в архитектуре и дизайне среды ювелирная отрасль долгое время демонстрировала определенную инертность. Долгое время 3D-моделирование в ювелирном деле сводилось лишь к «цифровой имитации» работы модельера по воску.

Однако сегодня ситуация меняется: современный ювелирный дизайн начинает перенимать методологию архитектуры и промышленного дизайна. Мы наблюдаем переход от инструментального использования компьютера (как средства черчения) к генеративному (как средства сотворчества). Программные среды визуального программирования, такие как Grasshopper, позволяют ювелиру оперировать не

кривыми и полигонами, а логическими связями и математическими функциями. Это открывает доступ к созданию форм «природной» сложности — фрактальным структурам, паттернам Вороного, минимальным поверхностям, которые технически невозможно или нецелесообразно моделировать вручную.

Анализируя современную практику проектирования, можно выделить три уровня интеграции алгоритмических методов (в частности, среды визуального программирования Grasshopper) в рабочий процесс ювелира. Данная типология основана на степени делегирования авторских полномочий вычислительной системе — от прямой утилитарной функции до полноценного генеративного соавторства.

Утилитарная параметрика. В этом подходе алгоритмы используются для решения сугубо технических, рутинных задач. Логика проектирования здесь остается линейной: дизайнер имеет четкое представление о финальной форме изделия, а алгоритм выступает лишь средством ускорения производственного цикла.

Ключевой особенностью инструментального подхода является детерминированность результата: алгоритм не привносит в проект новых эстетических качеств, он лишь автоматизирует ручной труд.

В качестве примеров применения этого метода можно привести параметрическое построение размерных рядов, когда изменение диаметра шинки кольца автоматически перестраивает все сопряженные элементы без нарушения пропорций, или же автоматическую подгонку кастов и крапанов под заданные диаметры и форму камней.

Оптимизация и кастомизация. Второй подход подразумевает использование вычислительных мощностей для работы с полем возможностей. Здесь дизайнер задает не конечную форму, а принцип её организации, оставляя системе определенную свободу в рамках жестких ограничений. Этот метод широко применяется при работе с фактурами, паттернами и сложными поверхностями (например, построение паве на криволинейных формах). Если при ручном моделировании дизайнер вынужден выбирать один вариант раскладки камней, то параметрическая модель позволяет сгенерировать десятки итераций за короткий промежуток времени, варьируя плотность, ритм или размерность элементов.

Автор здесь выступает в роли эксперта-куратора. Задача сводится к настройке диапазонов переменных и отбору (селекции) наиболее удачного варианта из множества, предложенного машиной. Это существенно экономит время на этапе эскиза и позволяет находить неочевидные решения в рамках заданной стилистики.

Эвристический уровень (генеративное формообразование). Третий, наиболее сложный и перспективный подход, меняет саму парадигму проектирования. Вектор работы сменяется с «от формы к модели» на «от алгоритма к форме». Это область чистого генеративного дизайна, где первичным становится не образ в голове художника, а исследуемая математическая закономерность или природный алгоритм роста.

Процесс начинается с выбора абстрактной логики (например, диаграммы Вороного, тригонометрических функций, фракталов, симуляции роста кораллов или поведения тканей). Дизайнер создает «цифровой генотип» изделия. Форма «выращивается» программой, зачастую приобретая черты, которые невозможно было предсказать на старте.

Главный вызов этого подхода — адаптация абстрактной математической логики к утилитарной функции носимого объекта (эргономике, весовым характеристикам, требованиям литья).

В качестве практического примера эвристического подхода рассмотрим процесс создания линейки колец, где формообразующим ядром стал массив точек, координаты которых были преобразованы посредством тригонометрических функций.

Важно подчеркнуть, что в рамках данного проекта изначально не ставилась задача имитации традиционных ювелирных композиций. Подход носил фундаментально исследовательский характер: целью работы было изучение графического отображения тригонометрических зависимостей и поиск новой эстетики, возникающей из «игры» с алгоритмом.

В основе эксперимента лежала гипотеза: возможно ли, преобразуя координаты простейшей линейной последовательности точек через тригонометрические функции, получить эстетически ценную структуру, применимую в ювелирном дизайне?

В качестве практического примера эвристического подхода был реализован алгоритмический метод проектирования линейки колец в среде Grasshopper. Формообразующим ядром выступала базовая математическая структура: линейный массив точек, координаты которых в дальнейшем преобразовывались с использованием тригонометрических зависимостей.

Полученное облако точек использовалось для генерации орнаментальной структуры с помощью тесселяции по Вороному, которая затем проецировалась на базовую геометрию кольца, описанную NURBS-поверхностью. Таким образом формировался сложный ячеистый паттерн, адаптирующийся к кривизне изделия.

Для перевода математических кривых в физически реализуемый объем был применён метод воксельного моделирования, позволивший сформировать единую объемную оболочку с плавными сопряжениями элементов, пригодную для 3D-печати и литья.

Вариативность алгоритма исследовалась через генерацию морфологического ряда: изменение одного параметра — расстояния между точками в исходной последовательности — приводило к существенным изменениям пластического характера

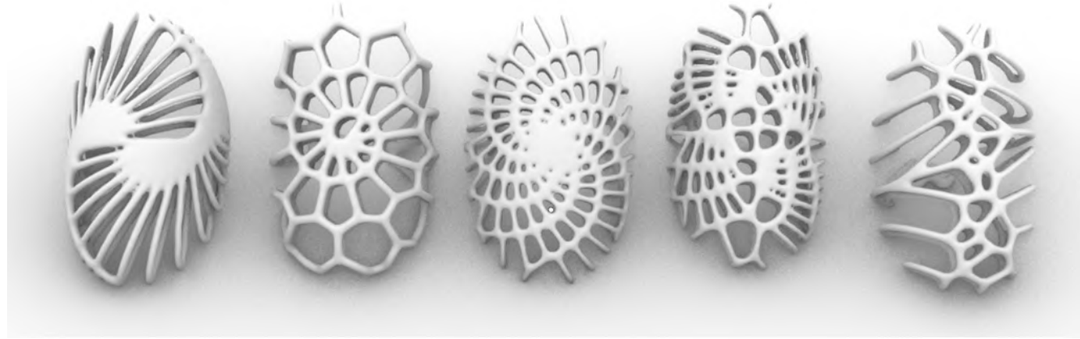


Рис. 1. Примеры использования генеративных технологий в ювелирном искусстве. Модели автора. 2025

изделия, демонстрируя возможность получения множества форм в рамках единой алгоритмической логики.

Серия колец, представленная на рисунке 1, демонстрирует бесконечное множество вариантов, заложенных в одном алгоритме. Каждое изделие уникально, но все они объединены общей математической ДНК.

Проведённое исследование позволяет рассматривать внедрение параметрических и генеративных методов в ювелирный дизайн не как разрыв с традицией и дань моде, а как продолжение инженерно-художественного подхода, сформировавшегося в истории искусства и ремёсел. Анализ теоретических и практических примеров показывает, что принципы вариативного формообразования, работы с пропорциями и криволинейной геометрией были заложены задолго до появления цифровых технологий.

Современное развитие цифровых технологий впервые в истории позволяет в полной мере реализовать те концептуальные возможности, которые были заложены в художественно-теоретической мысли раннего Нового времени. Методы, описанные в трактатах Альбрехта Дюрера и его современников, предполагали вариативность, параметрическое изменение формы и работу с абстрактными закономерностями, однако их практическое применение было существенно ограничено трудоёмкостью ручных вычислений и моделирования. Инструменты генеративного дизайна снимают эти ограничения, делая возможной реализацию сложных процессуальных форм и систематический перебор множества вариантов в рамках единой формообразующей логики.

В данном подходе трансформируется и роль автора: художник вновь становится универсальным специалистом, в профессиональной практике которого художественная интуиция и инженерно-математический расчет сливаются в единый, целостный метод проектного творчества.

Список литературы:

1. Дюрер А. Дневники, письма, трактаты: в 2 т. Т. 2. - Л.; М.: Искусство, 1957. - 256 с.

2. Кестнер И. Иоганн Гутенберг. - Львов: Вища школа, 1987. - 88 с.

3. Хогарт У. Анализ красоты. - М.: Искусство, 1987. - 256 с.

4. Gomez-Moriana R. Gaudí's hanging chain models: parametric design avant la lettre? // Criticalista. 2012. [Electronic resource]. - URL: https://criticalista.com/2012/08/16/gaudis-hanging-chain-models-parametric-design-avant-la-lettre/ (дата обращения: 25.12.2025).

5. Issa R. Essential Mathematics for Computational Design. - Seattle: Robert McNeel & Associates, 2019. - 77 p.

6. Payne A., Issa R. The Grasshopper Primer. Third Edition. - New York: Mode Lab, 2014. - 255 p.



Рис. 2. Ночник. Модель автора на основе генеративных технологий



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Р.Р. МУСИНА
Доктор искусствоведения, профессор РГХПУ им. С.Г.Строганова

R.R. MUSINA
Doctor of Arts, Professor of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

О.А. ЕФРЕМОВА
Кандидат педагогических наук, доцент. И.о. директора Абрамцевский художественно-промышленный колледж имени В.М. Васнецова (филиал), Директор института профессионального образования

O.A. EFREMOVA
PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor. Acting Director of the Abramtsevo Art and Industry College named after V.M. Vasnetsov (branch), Director of the Institute of Professional Education

А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ
Доктор искусствоведения, профессор РГХПУ им. С.Г.Строганова

A.N. LAVRENTIEV
Doctor of Arts, Professor of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts

КОНГРЕСС «СОХРАНЕНИЕ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ РОССИИ». ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

THE CONGRESS “PRESERVATION OF THE CULTURAL HERITAGE OF RUSSIA’S FOLK ART CRAFTS” RESULTS AND PERSPECTIVES

Авторы рассматривают цели и задачи международного конгресса, организованного РГХПУ им. С.Г.Строганова в контексте продолжения исследований, дают краткий обзор выступлений, перечисляют направления будущих исследований по теме сохранения культурного наследия народных художественных промыслов России.

The authors consider the goals and objectives of the international congress organized by the Stroganov Russian State University of Art and Industry in the context of continuing research, provide a brief overview of the presentations, and list the areas of future research on the preservation of Russia’s cultural heritage of folk art crafts.

Ключевые слова: народные художественные промыслы, Строгановская школа, культурное наследие России, научно-методическое информационно-технологическое сопровождение, взаимодействие организаций высшего образования творческой направленности с базовыми школами, центры притяжения креативных индустрий.

Keywords: folk art crafts, Stroganov School, Russia’s cultural heritage, scientific and methodological information and technological support, and collaboration between creative higher education institutions and basic schools, centers of attraction of creative industries.

4-6 декабря 2025 г. в РГХПУ им. С.Г.Строганова проходил международный конгресс «Сохранение культурного наследия народных художественных промыслов России».

Подобное масштабное мероприятие проводилось впервые на базе художественно-промышленного учебного заведения. Впервые была сделана попытка осмыслить историческое развитие народных художественных промыслов в контексте современных тенденций глобализации, цифровых технологий, развития культуры и внедрения проектных технологий во все виды художественного творчества, выявить специфику национальных школ. Доклады и материалы статей нынешнего издания посвящены обсуждению роли народных художественных промыслов России в сохранении и развитии духовного наследия страны, ее национального культурного кода, а также поиску форм научно-методического и художественно-творческого обеспечения в сфере народных-художественных промыслов, креативных индустрий, дизайна и декоративного искусства.

Целью конгресса также являлось формирование площадки для обсуждения современных проблем художественного образования и подготовки мастеров народных художественных промыслов, специалистов в области декоративного искусства и дизайна.

Предложенные в программных документах конгресса цели предполагали:

— изучение отечественного и мирового опыта подготовки мастеров народных художественных промыслов и специалистов в области художественной промышленности в контексте вызовов времени, формирования современного художественного и проектного мышления, развития креативной индустрии;

— анализ научно-методического обеспечения мероприятий художественно-творческой направленности в соответствии с целевыми показателями и задачами по реализации целей национального культурного строительства;

— развитие международных связей в области творческой деятельности, интеллектуальной собственности, поддержку и содействие продвижению инновационного, научного, творческого и делового потенциала России;

— раскрытие современного состояния и проблем развития народного искусства, народных художественных промыслов России, отечественного и мирового декоративного искусства и дизайна;

— определение приоритетных областей взаимодействия региональных школ, традиций и достижений в области народных художественных промыслов, декоративного искусства и дизайна, — с государственными и региональными структурами, социокультурными, производственными и бизнес-сообществами, которые могли бы обеспечить новые подходы к сохранению традиций и культурной идентичности России;

— выявление исторических этапов в подготовке мастеров народных художественных промыслов и художественно-промышленного образования в России в связи с осмыслением миссии, целей и задач современного учебного процесса, в контексте с меняющимися технологиями и использованием новых материалов;

— разработку механизмов поддержки творческих кадров в области народных художественных промыслов, декоративного искусства и дизайна, формирования баз данных и каталогов инновационных творческих решений;

— выработку новых форм партнерства школ, колледжей и вузов в области художественно-промышленного образования и народных художественных промыслов;

— активизацию художественно-творческой, научной и инновационной деятельности молодежи, направленной на решение актуальных проблем современного этапа развития народных художественных промыслов, декоративного искусства и дизайна;

— демонстрацию художественных результатов творческой деятельности, обучения, приобщения молодых художников к национальным культурным традициям.

К обсуждению предлагались следующие проблемы:

Какие события, этапы в истории развития народного искусства, народных художественных промыслов являются ключевыми для развития духовной культуры России, декоративного искусства, дизайна?

Каковы возможные фундаментальные направления исследования народной художественной культуры, искусства, какова роль исследований в области этнологии и антропологии в этом контексте?

Каковы особенности творческих и региональных школ в подготовке мастеров, специалистов в области декоративного искусства и дизайна?

Какова миссия народных художественных промыслов в сохранении и развитии духовного наследия и национального культурного достояния страны, сохранении и развитии культур регионов и дружественных стран?

Какова роль музеев, выставочных практик и других форм культурно-просветительской деятельности в сохранении и развитии национальной культурной идентичности? Какова роль личности мастеров в формировании культурного имиджа страны, регионов и отдельных школ?

Какие формы организации образовательного процесса могут быть наиболее востребованы в современных художественных школах, колледжах и вузах?

Как строится взаимодействие профессионального и традиционного народного искусства и дизайна в системе управления и развития народных художественных промыслов.

Какова роль искусствоведа и художественной критики в исследовании, атрибуции и систематизации произведений традиционного искусства, искусства народных художественных промыслов, декоративного искусства и дизайна?

Перечисленные вопросы и определили в дальнейшем тематику обсуждений на секциях, а также структуру нынешнего издания.

В своем письменном приветственном обращении к участникам Министр науки и высшего образования Российской Федерации Валерий Николаевич Фальков отметил, что проведение конгресса в год 200-летия Строгановской школы глубоко символично. Учащиеся Строгановского училища на протяжении двухвековой истории развивали лучшие традиции российской культуры, становились здесь выдающимися мастерами отечественной художественной школы. Это соединение двух начал — профессионального и традиционного, народного — станет, безусловно, навсегда отличительной чертой нашей российской школы, а в творчестве самих учащихся будет способствовать укреплению национального духа.

Участников приветствовала также Р.Г. Тихомирова, Председатель Совета депутатов Сергиево-Посадского городского округа, Секретарь местного отделения партии «Единая Россия», на территории которого и находится Абрамцевский филиал РГХПУ им. С.Г.Строганова. Она отметила важность обращения к данной теме в связи с запросом общества и плодотворность взаимодействия различных уровней образования — Университета имени Строганова и Абрамцевского колледжа, что высоко ценится как жителями Сергиево-Посадского округа, так и учащимися и преподавателями колледжа.

От Национальной Академии Дизайна выступил ее президент, Ю.В. Назаров, подчеркнув, что сегодняшние дискуссии затрагивают значимые вопросы сохранения и развития народных художественных промыслов, сталкивающихся с рядом серьезных вызовов. Среди них — утрата традиционных техник, сокращение числа кадров, недостаточная поддержка со стороны государства, вытеснение ремесленных изделий массовым производством и проблемы с реализацией продукции. Р е ш е н и е этих задач требует комплексного подхода, включая поддержку мастеров-ремесленников, развитие образовательных инициатив, создание эффективных каналов сбыта и популяризацию деятельности промыслов среди населения. Стоит уделить особое внимание проблемам передачи знаний и навыков в этом творческом секторе.

За три дня на нескольких площадках (Строгановка, Российская Академия художеств, Всероссийский музей декоративного искусства, дистанционные подключения из Узбекистана, Белоруссии, Китая, Иордании, российских городов) выступили более 120 докладчиков. Они раскрыли традиционные принципы в развитии современного искусства народных художественных промыслов, теоретические основы и особенности современной практики, роль образовательных учреждений, музеев и выставок в передаче профессионального мастерства, сохранении и реставрации уникальных образцов, единство содержания и декоративной образности произведений народных художественных промыслов, а также связь с современным дизайном и креативными индустриями.

На пленарном заседании 4 декабря выступила с интереснейшим докладом из Узбекистана К.Б. Акилова, академик Академии художеств Узбекистана, коснувшись проблем соотношения традиционных художественных ремесел Узбекистана и арт рынка.

Теоретические аспекты проблем обозначены в первой части сборника, далее поочередно рассмотрены формы бытования народных художественных промыслов в различные этапы истории, взаимодействие с музейной, выставочной и образовательной сферами, современные тенденции интеграфии дизайна и элементов традицинного искусства.

Во всех областях деятельности современной Строгановки основой, матрицей, системой культурных архетипов и стержнем национальной идентичности оказываются ценности и структуры народной художественной культуры, ее многовековой опыт, его творческая интерпретация в различных видах и жанрах искусства. Она привносится работой пяти колледжей, которые уже четверть века сотрудничают со Строгановкой. Происходит взаимопроникновение процессов развития Школы и филиалов, отмечаемое и как укрепление традиций в новаторских исканиях педагогов и студентов. Благодаря филиалам эта тенденция укрепляется, принимает разные формы, в том числе проявляется в сфере сохранения и развития народных художественных промыслов, в работе с традиционными технологиями и техниками декора. Все это обогащает учащихся знаниями, повышает их профессионализм.

Темы передачи профессионального мастерства, формирования образовательной среды в колледжах и роли музеев в сохранении и продвижении наследия НХП были затронуты в выступлениях на отдельных секциях — на базе Строгановского Университета и музея Декоративного искусства. На секции, проходившей в Российской Академии Художеств, затрагивались вопросы периодизации в развитии НХП, использования мотивов народного искусства в проектах учащихся Строгановского училища, деятельности художественно-экспертных советов.

На основе присланных материалов РГХПУ им. С.Г. Строганова подготовлен нынешний сборник материалов, последовательно раскрывающий различные стороны заявленной темы: от теоретических проблем изучения народных художественных промыслов — к формам бытования традиционного искусства в контексте современных художественных процессов, от проблем образования и передачи мастерства следующим поколениям — к анализу роли музеев и выставок в собирании и демонстрации уникальных образцов традиционного искусства; от осознания миссии народных художественных промыслов в сохранении и развитии духовного наследия и национального культурного достояния страны — к проблемам продвижения духовного наследия культуры регионов в «экономике впечатлений» внутреннего туризма.

В меняющихся социальных и экономических условиях, изменениях в системе видов и направлений профессиональной деятельности, наступлению очередного технологического этапа — народные художественные промыслы играют свою роль в сохранении и передаче национальной культурной идентичности. При этом одним из каналов трансляции образов становится дизайн, активно использующий в странах всего мира характерные для национальной культуры того или иного региона технологии, образы, орнаментальные структуры. Создаваемые объекты встраиваются в систему средового дизайна, моды, архитектуры и дизайна интерьера. Что подтверждают статьи многих авторов нашего издания.

В сохранении и передаче «нематериальной» составляющей народных художественных промыслов, которая складывается из мировоззренческих установок, мировосприятия, отношений «мастер-ученик», интонаций и жестов, знания и понимания символики форм и композиций, секретов уникальных ремесленных технологий — огромную роль по-прежнему играют династии мастеров. Эти передаваемые из поколения в поколение ценности и установки и становились основой формирования школ. Важно, если современная система колледжей в области декоративного искусства, дизайна имеет

в своей структуре «носителей» подобных традиций, способных вдохновлять следующие поколения мастеров.

Однако, наряду с практическими шагами по сохранению и развитию этой творческой составляющей важно формирование в обществе понимания ценности этого «нематериального» наследия, которое может стать центром притяжения не только внутреннего туризма, но и креативной деятельности в целом. Авторы нашего издания описывают массу примеров использования площадок учебных заведений, фестивалей мастеров, музейных и выставочных кураторских проектов для сохранения и продвижения произведений гончаров и ювелиров, ткачей, вышивальщиц и кружевниц, резчиков и мастеров художественного литья. Организаторы подобных мероприятий фактически занимаются научно-исследовательской работой, составляя программы мастер-классов, систематизируя данные о практикующих мастерах, отбирая лучшие образцы для демонстрации.

Подобная деятельность требует своего научного подхода и понятийного инструментария, а также системы нормативных документов и рекомендаций. Разработка терминологического аппарата, научной понятийной базы, анализ моделей существования народных художественных промыслов в системе культуры в целом, профессионального и народного искусства — все это входит в перечень актуальных задач современного искусствознания.

В итоговом документе, приведенном ниже — перечне актуальных задач и перспектив исследования культурного наследия народных художественных промыслов, — подчеркивается необходимость понятийно-терминологической разработки в области народных художественных промыслов, формирование научно-образовательной концепции НХП, создание межотраслевых консорциумов по изучению НХП с различных позиций: антропологии и этнологии, искусствоведения, культурологии и семиотических методов исследования; систематизация опыта НХП в разработке баз данных, справочных материалов и энциклопедий.

Многие участвовавшие в проведении Конгресса авторы высказывали пожелание сделать проведение подобных международных конференций регулярным. Издание серии материалов по итогам подобных масштабных научных обменов позволит создать задел информационно-технологического сопровождения различных уровнях художественного образования в области декоративного искусства и народных художественных промыслов, усилить взаимодействие организаций высшего образования творческой направленности с базовыми школами и колледжами.

АКТУАЛЬНЫЕ ЗАДАЧИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ

1. Выработка типологических оснований новой терминологической парадигмы сферы НХП.

2. Формирование научных направлений, связанных с исследованием народного искусства для обеспечения нового тезауруса и глоссария сферы НХП.

3. Создание научно-образовательной концепции сферы народных художественных промыслов и народного искусства всех ступеней образовательной системы.

4. Создание междисциплинарного консорциума «Антропология искусства» в содружестве РГХПУ им. С.Г. Строганова, факультета искусств МГУ, Института этнологии и антропологии имени Н.Н. Миклухо-Маклая РАН. Создание при РГХПУ им. С.Г. Строганова, факультете искусств МГУ, Институте этнологии и антропологии имени Н.Н. Миклухо-Маклая РАН Научного Центра (творческой лаборатории) по изучению народных художественных промыслов, художественной промышленности и народного искусства.

5. Разработка концепции и формирование энциклопедии промыслов и ремесел народов России.

6. Создание справочной серии «Народные промыслы и ремесла».

7. Организация системы ресурсных центров в Российской федерации по научным и практическим вопросам НХП.

8. Использование опыта и традиций народных художественных промыслов в развитии креативных индустрий России и создании центров притяжения креативных индустрий.

9. Проведение Международного конгресса на тему «Сохранение культурного наследия народных художественных промыслов России» в 2026 г.

Коллективная монография на основе материалов
международного конгресса.
Москва, 4-6 декабря 2025 г.
Сохранение культурного наследия народных художественных промыслов России.
М.: РГХПУ им. С.ГСтроганова, 2025. - 408 с.: ил.

Научные редакторы и авторы-составители:
О.А.Ефремова, А.Н.Лаврентьев, Р.Р.Мусина.
Редакторы Н.Н.Ганцева и А.В.Сазиков.
Редактор-корректор: Н.В. Яшина.
Научно-методический отдел РГХПУ им. С.Г.Строганова
Дизайн, верстка: А.Н.Лаврентьев.
Обложка А.А.Коноплевой.

Подписано в печать 12.02.2026
Формат 60x80/8
Гарнитуры Newton, Stapel, Elzevir New
Тираж 600 экз.