

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКИЙ МУЗЕЙ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО
И НАРОДНОГО ИСКУССТВА**

НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ ПАМЯТИ В.М. ВАСИЛЕНКО

Сборник статей

Москва 2012

Коллектив авторов: *Е.В. Брюханова, В.А. Гуляев, И.М. Денисова, Л.А. Жгун, И.З. Зубец, Л.В. Казакова, В.М. Ковригина, Н.Е. Коновалова, В.Б. Кошаев, Н.В. Кошаев, М.П. Кузыбаева, А.В. Моисеева, Н.А. Мусянкova, К.Ю. Нарвойт, В.Ф. Пак, И.Ю. Перфильева, О.М. Поляшова, Н.И. Сезева, Н.Н. Тыщенко, Е.К. Тюрина, М.О. Юдин*

Научные чтения памяти В.М. Василенко. Сборник статей. Вып. 5. М.: ВМДПНИ, 2012. – с., с илл.
ISBN 978-5-9904009-1-7

Очередной выпуск из серии сборников статей Научных чтений памяти В.М. Василенко посвящен актуальным проблемам в области декоративно-прикладного и народного искусства. Настоящий сборник представляет материалы исследований, проведенных в последние годы сотрудниками различных учреждений науки и культуры, и включает статьи, в которых рассмотрены вопросы теории и истории декоративно-прикладного и народного искусства, различные аспекты деятельности в этой сфере.

© Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, 2012 год

Содержание

1. Гуляев В.А. Введение.....5

Исторические и теоретические проблемы развития декоративно-прикладного и народного искусства

2. Кошаев В.Б. О перспективах и методах исследования народного искусства.....7
3. Денисова И.М. Домовой декор со змеевидными мотивами в свете народных поверий Ярославской области15
4. Зубец И.З. Предметы народного искусства в контексте христианских представлений.....23
5. Кошаев Н.В. Художественная бронза Урало-Поволжья как материал искусствоведения.....32
6. Мусянкова Н.А. Мифологические мотивы в творчестве студентов художественной студии Института народов Севера (1926–1941)39
7. Казакова Л.В. В контексте студийного творчества.....48
8. Брюханова Е.В. Вопросы терминологии кружевоплетения55
9. Нарвойт К.Ю. К вопросу об атрибуции двух предметов мебели из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства.....63
10. Перфильева И.Ю. Национально-романтическая тема как стилеобразующий фактор. Отечественное ювелирное искусство конца 1950-х - 1960-е годы.....67
11. Юдин М.О. «Национальный стиль» в изделиях фирмы Овчинникова из коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства.....76
12. Тюрина Е.К. Керамика села Коровино (Владимирская область Меленковский район).....81
13. Моисеева А.В. Традиционный йеменский костюм.....85

14. Кузыбаева М.П. «Александр I благодарная Россия». Декоративное панно из собрания Государственного музея керамики и «Усадьбы Кусково XVIII века».....89
15. Пак В.Ф. Ростовская финифть во второй половине 1930-х гг. *По материалам отчета В.М. Василенко о командировке в Ростов*.....90
16. Коновалова Н.Е. К истории создания художественной лаборатории на Первомайском фарфоровом заводе.....97
17. Поляшова О.М. Стеклянная призма времени. Вторая половина XX – начало XXI века.....104
18. Сезева Н.И. Ковровые фабрики Тюменской области второй половины XX столетия: художники, исследователи, мастера.....110

Различные вопросы деятельности в сфере декоративно-прикладного и народного искусства, музейной деятельности

19. Ковригина В. М. Главные тенденции экономики народных художественных промыслов.....114
20. Жгун Л.А. Российский этнографический музей: 110 лет со дня основания. Традиции и современность.....122
21. Тыщенко Н.Н. Анна Гавриловна Доливо-Добровольская – хранитель Кустарного музея.....130

Гуляев В.А.

Музейный центр РГГУ

кандидат искусствоведения

Открытие в Москве Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства было весьма заметным событием в культурной жизни нашей страны. Ему предшествовала довольно длительная история. Создание музея было откликом на запросы общества, озабоченного судьбой духовного наследия Российской Федерации. Еще в 1960-1970-х годах в крупнейшей из союзных республик значительно возрос интерес к национальным культурным традициям. В них виделась одна из основ народного самосознания. В этом контексте традиционное искусство воспринималось как важнейшая часть современной культуры. В творческой и научной среде активно обсуждалась идея организации музея, который стал бы воплощением самобытности русского народа и других народов России. За создание такого рода музея выступали творческие союзы, в первую очередь Союз художников, Академия художеств СССР, предприятия народных промыслов, многие художники и общественные деятели.

К тому времени существовавший в системе местной промышленности Музей народного искусства, преемник знаменитого в начале столетия Кустарного музея, давно уже был всего лишь отделом научно-исследовательского института художественной промышленности. Института, вскоре стремительно растерявшего кадры высококвалифицированных специалистов, прежнее значение и престиж.

Практическая возможность для создания в числе учреждений культуры нового музея возникла в связи с намеченным на начало 1981 года освобождением исторической усадьбы графа И.А. Остермана, памятнике архитектуры XVIII - XX веков в Москве на улице Делегатской, 3. Здесь размещались высшие органы государственного руководства советской России. Для них на Краснопресненской набережной был возведен новый высотный дом. Передача музею национальной российской культуры правительственного здания, представляющего собою исторический комплекс, расположенного в центре столицы, была принципиальным решением, в котором отразилось большое общественное значение факта создания музея.

Всю организационную работу по формированию нового федерального музейного учреждения осуществляло российское министерство культуры. Директором была назначена А.Я. Степанова, известный художник по стеклу, видный общественный деятель. Кратчайшие сроки отводились на подготовку к открытию и уже 21 июля того же 1981 года состоялась торжественная церемония - долгожданный музей распахнул свои двери для посетителей.

Мне посчастливилось работать директором музея в 1982 – 2008 годах.

Сегодня, оглядываясь назад, нельзя сказать, что более чем тридцатилетнее развитие Всероссийского музея проходило просто. Много было достигнуто, однако случались и крупные неудачи. Но, безусловно, в музее сложился серьезный коллектив, обладающий значительным научным потенциалом, колоссальным опытом просветительной деятельности. Одно из подтверждений тому – многочисленные публикации сотрудников - монографии, статьи, выступления на конференциях, в средствах массовых коммуникаций.

В формировании музея как научного и просветительного учреждения немалая заслуга принадлежит выдающемуся ученому, крупнейшему специалисту в области народного искусства Виктору Михайловичу Василенко (1905 – 1991). Он был одним из тех, кто деятельно участвовал в создании музея, начиная с организационных совещаний в

Совете министров РСФСР. В дальнейшем неизменно входил в музейный ученый совет и отнюдь не формально присутствовал на заседаниях. Его знание как теоретических проблем, так и живой практики художественных промыслов было незаменимым. В выступлениях, очень эмоциональных, всегда содержались четкие рекомендации по развитию нашей научной деятельности.

Я познакомился с Виктором Михайловичем в начале 1966 года, когда он начал читать курс лекций для аспирантов. Поражал его дар проникновения в суть замысла художника. Поэтическая речь его лекций звучала как гимн народному творчеству. При этом анализ художественных произведений, созданных народными мастерами, а также процессов, проходящих в ходе развития искусства, был строго научным и объективным. Это был Учитель, влюбленный в свою профессию и полностью лишенный догматизма. Вот этому умению глубоко видеть, чувствовать, сопереживать мастеру и при этом четко анализировать результаты его творческого труда и сегодня стоит нам всем учиться.

Нередко на лекциях, а позже и у нас в музее Виктор Михайлович читал свои стихи - конечно же об удивительных народных мастерах, о древних поверьях, о русской природе. И о любви. Он был не только ученым, еще и настоящим поэтом, издал несколько сборников превосходных стихотворений.

Бесконечно добрый, светлый человек трагической судьбы. На всей его жизни сказались десять лет, проведенные в лагерях по навету.

С 1995 года по инициативе заместителя директора музея по научной работе Е.В. Долгих и заведующей отделом теории и методики Н.М. Гаевской мы проводили ежегодные Научные чтения, посвятив их памяти Виктора Михайловича как Учителя. «Чтения» прошли 14 раз, в них участвовали сотрудники многих музеев, научных и просветительных учреждений. По итогам мы издали четыре Сборника трудов в пяти книгах, а к 25-летию музея дополнительно целевой Сборник научных публикаций наших молодых специалистов.

Был в истории музея недлительный, к счастью, но ощутимый период, когда научная работа оказалась в загоне. Теперь положение активно исправляется. Свидетельство тому - пятнадцатые Научные чтения памяти В.М. Василенко, которые состоялись в феврале 2012 года.

Не знаю, кто придумал, что музеи – тихая заводь. Сегодняшний музей живет активной творческой жизнью. Не сомневаюсь, что об этом еще многое будет написано.

Кошаев В.Б.

МГУ имени М.В.Ломоносова, каф. семиотики и общей теории искусства
доктор искусствоведения

О перспективе и методах исследования народного искусства

Мы рассматриваем народное искусство как важнейшую форму современной художественной культуры (как «тип целостности» - М.А.Некрасова), полагая возможным отметить ее значимость в контексте *художественной гносеологии* и устойчивых архетипов мышления. Познание первопричин бытия средствами народного искусства и искусства в целом составляет одно из базовых оснований культуры, неправомерно усеченное в программах высшей школы и в целом в образовании в XX в. Общегуманитарные цели и задачи времени формируют и формируются сферой обучения, которая помимо профессионализации творчества исправляет гуманистические цели. В понимании равновесности и единства *форм общественного сознания* определяется конечная цель искусства. Следовательно, его гуманитарная значимость должна быть осмыслена как условие культурной генетики. С одной стороны искусство – ключ культурологической перспективы знания, с другой – одна из важнейших его методик.

Основой единства культуры и искусства народов России во втором тысячелетии является глобальный обмен производственными технологиями, конфессиональными переживаниями, укреплением общественной системы государственным регулированием. На рубеже I - II тыс. н.э. пашенное земледелие и принятие христианства, стало производственной и духовной основой культуры русских: ремесленной специализацией и соборной основой государственности. Сформированные при этом тип усадебной застройки, ткацкий стан, русская печь, детинец (кремль), крепость-острог, весь предметно-пространственный мир повлияли на национальную четкость самобытных форм прикладного искусства, орнаментальной культуры русских и в целом народов России. Разнородные языческие и анимистические понятия Мира, представления о его мифологической целостности и Макрокосмической *копии* в Микрокосме сведены текстами Библии и Корана в единое целое, – это связало конфессиональными нравственными основами самые разные культуры и народы мира. Стражами национального сознания были и остаются языки, структура календарных праздников, технологии прикладных и неприкладных искусств. Обретение творческого опыта, языков и языков искусства упрочивает культуру в границах *живых* ее продолжений.

Конфессиональный потенциал культуры привел к преобразованию традиций народных переживаний в форму отеческого предания, народных представлений в феномен фольклора, а в конце 20-х годов XX века, в связи с индустриальным производством – возник *культурный архетип*. Сегодня народное искусство помогает сохранять и осваивать глубины национальной памяти. Понимание общих свойств – сходимости традиционного искусства у разных народов, например *творения мира*, способствует его типологической устойчивости и национальной исторической сопоставимости. Профессиональная литература и искусство закрепили родовые формы искусства в творчестве писателей, композиторов, поэтов. Характеристику этому процессу дал В.В.Стасов: «Без народного искусства профессиональное будет в лучшем случае безлико, в худшем – ничтожно».

Искусство разных народов хранит законы нравственности и морали как своеобразные формы управления поведением в повседневной жизни. Цель народного искусства заключена не просто в эстетике вещного крестьянского, посадского, городского пространства, а фактах бытия, в духовном преодолении сложностей жизни. Важно не доказательство физической мощи человека и народа, а приятие и сохранение жизни – своей, родовой, чужой. Смысл жизни не в первенстве рас и народов, а разумном историческом предопределении человека и общества – межэтнических и межпоколенных коммуникаций. Исчерпание этих простых истин приводит к разрушению человека и разрушению культуры. Античные боги уснули вместе с исчезновением греческой культуры. Скифы, сарматы, хазары, половцы, монголы утратили демографическое и географическое доминирование ввиду истощенности языческих мироустановлений. Этический потенциал и хранит народная культура и народное искусство как ее ядро. Однако для постижения общего масштаба народного искусства необходимо осознавать несколько условий: а) *народное искусство как важнейшая доминанта* современной культуры; б) *развитие научного метода – народоискусствознания*, как опорной базы художественного наследия и современной культуры; в) *институциональное единство* культуры и образования как условий передачи ценностей между поколениями; г) *содержание средств преемственности народного искусства в образовании* и связанных с этим проблем его функционирования. В нашем докладе остановимся на первых двух пунктах.

1. Народное искусство и народная культура в советское время понималась из идеологически устроенных производственно-технологических и театрализованных форм творчества: народных промыслов, филармонических ансамблей и др. Отдельная отрасль сложилась в области реконструкции архитектурного наследия: крепостного, храмового, традиционного жилища. Сегодня культурный архетип народного искусства вдохновляет художников костюма, дизайнеров. В разных регионах восстанавливаются «забытые» технологии и образы народного искусства. Благодаря этому художественные местные и региональные феномены за последние двадцать лет осмыслены как условие национальной идентичности, которая оказалась связанной с идентичностью культурной. В широком смысле родовая память укрепляет нормы общественной морали. Если цивилизация как явление гомогенное стремится к универсальным способам регулирования жизни, единым технологиям жизнеобеспечения и использует для этого научные достижения в медицине, технике, промышленности, информационных коммуникациях, информационно-индустриальных процессах производства, то культура народов, языки, переживание мира, декоративное и изобразительное искусство, искусства неприкладные, ручные ремесла, удерживают общий смысл переустройства идеей целесообразности изменений. Но место искусства в современной культуре не ограничивается этим. Например, народное искусство скрепляет мифологическим контекстом сознания язык, приемы работы с веществом (физическими энергиями), телесное ликование, психотип поведения, этические предпочтения. «Жили-были...» – традиция чтения народной сказки национальными языками формирует эмоциональный план переживания, научает абстрагированию при *знакомстве* с целостной моделью мира, связывающей поведение в бытийном и ощущение надбытийности пространства. В.Я.Пропп, изучивший структуру русских народных сказок, определил, что во всех родах сказок существует всего 31 задача (функция) персонажей, иногда простая, иногда сложносоставная. И собственно суть русской волшебной сказки исследователь видит в отражении древних тотемических ритуалов инициации,

исторически обусловленных.¹ А.А.Потебня, рассматривая мифологический контекст, видел в нем первый и необходимый этап в прогрессирующей эволюции типов познания действительности². Миф у него оказывается результатом «двойной мыслительной процедуры». По его мнению вещи и явления послужили аналогом для понимания устройства небес, а далее возник вопрос и о самих земных объектах. Мы отмечаем дискуссионность такого подхода: «... если предположить, что Человек назвал небо Человеком (Отцом, Матерью, Братом, Сестрой (близнецами), Первочеловеком), имея ввиду себя, то он должен был оставить нам образную закладку о себе как о сущности, чего ... в языке нет. Более того, А.Ф. Лосев полагал неправомерным «объявить человеческое, т.е. вторичное, слово первичным именем»³. В письме к Флоренскому (от 30 января 1923 г.) он писал «... Имя Божие есть сам Бог, но Бог сам – не имя»⁴, а его же общее определение «имя вещи есть сама вещь, хотя вещь не есть имя», в нашем переложении звучит «имя человека – есть человек, но человек – не есть имя человека». Поэтому то, что у А.Потебни проявляется как момент подобия земного небесному – и обратно, относится к проблеме интерпретации явления, фрагменте его методической воспроизводимости, и не может пониматься как не связанная с инобытием первосущность».⁵

Есть, однако, проблема, которая определяет методологический контекст включенности народного искусства в комплекс современных художественных перспектив. Она связана с характером трансформирования космогонического сознания в XX в. в сознание светское. Образ Мира и переживание его из *функции* в бытовой: трудовой, обрядовой, календарной, семейной повседневности и превратилось в сценическую, выставочную художественную *форму*, что повлекло изменение содержания и реализацию художественного образа в отношении к сверхъестественному космогенетическому – Природному Началу, выраженному понятиями Целостность, Гармония, Красота, Знание, Истина, Дух, Образ. Проблема национальной идентичности оказалась связанной с разрушением архаического мифа, ритуала и конфессионального литургического потенциала культуры. Культура в ее онтологии, или связи бытия и сущности, оказалась перемещенной в область атеистически-языческого существования. Образ мира упростился до отношений классов и обуздания сил природы. Мистификация сил нового порядка породили убывание целого, упрощение духовного начала, прежде всего, через подавление ценностей родовых – ценностями цивилизации. Это в частности проявилось в том, что «... вопрос утраты национальной идентичности в условиях противостояния цивилизационному обновлению был долгое время основным фактором страха». Произошла «... консервация архаического сознания народа с помощью замещения мифа архаического на миф коммунистический. Усекновение экзистенциальной экспоненты привело к разрыву традиции «национального человека».⁶ Восстановление некоторых

¹ В.Я.Пропп: Морфология волшебной сказки (1928), Исторические корни волшебной сказки (1946), Русский героический эпос (1958), Русские аграрные праздники (1963), Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре – (1976, посмертно).

² Шкловский В.Б. Потебня (1916). [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.opojaz.ru/shklovsky/potebnja.html> (обращ. 24.02.10).

³ Гогтишвили Л.А. Религиозно-философский статус языка/ Лосев А.Ф. Бытие – имя – космос / Сост. и ред. А.А.Тахо-Годи. М., 1993. С. 917.

⁴ Там же. С. 910.

⁵ В.Б.Кошаев Онтология народного искусства//Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ им. С.Г.Строганова. МГХПУ, 2010 №1. С. 151.

⁶ Кошаев В.Б. Аксиоматический конфликт рода и цивилизации/Материалы четвертой международной научной конференции по проблемам безопасности и противодействия терроризму. Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова. 30-31 октября 2008 г. Том I. М., 2009. С. 258, 259.

онтологических доминант, закрепленных в народном искусстве художественно-эстетическими средствами, в широком контексте и составляет внутренний фон, смысл включенности образов народного искусства в оборот понятий, подлежащих постоянному воспроизведению.

Для решения этой задачи народное искусство целесообразно рассматривать в призме психологии, а для раскрытия вопроса художественного отражения в народном искусстве важно охарактеризовать искусствоведением не только вопросы, уже освещенные Афанасьевым, В.Я.Проппом, В.Городцовым, Л.И.Динцесс, А.Б.Рыбаковым, И.М.Денисовой, А.К.Байбуриным (семантики, семиотики), но также психологические трактовки: «пралогическое мышление» и «партиципацию» (Леви-Брюль),⁷ «апперцепцию» (Готфрид Вильгельм Лейбниц и Иммануил Кант), «дипластию» (Б.Ф.Поршнева), «ощущение как основа познания» (Дж. Локк, Этьен Бонно де Кондильяк), «интеллектуальная, чувственная и мистическая интуиция» (Н.О.Лосский) и др. Это необходимо для научного обеспечения включенности форм и функций народного искусства в содержание опыта раннего (докатегориального) сознания, а также для четкости инициационных и половозрастных дефиниций, воспитательной деятельности на ранних стадиях развития организма, отражения их в дошкольном и школьном образовательных стандартах. Проекция *такого технического задания* для высшей школы и академической науки позволяет прогнозировать перспективу развития художественной культуры в ее специфических художественно-познавательных свойствах. Так понятие *апперцепция*, введенное Г.Лейбницем «для обозначения процессов актуализации элементов восприятия и опыта, обусловленных предшествующим знанием»⁸, и развитое И.Кантом, выделившим два вида апперцепции: «эмпирическую и трансцендентальную. С помощью трансцендентальной “все данное в наглядном представлении многообразие объединяется в понятие объекта“, что обеспечивает единство самого познающего субъекта»⁹, дает представления об объективности мира в его одухотворенности и неразрывной связи с человеческой жизнью. Леви-Брюль определил форму мышления первобытного человека как «пралогическую». Это способствует, по его мнению, освоению человеком природного (мирового) вещества голосом, жестом, цветовыражением, преобразования материалов (камня, глины, металла, текстиля, кожи и др.) именно художественным образом, и отвечает всем формам практических действий человека. Искусство выделяется автором как художественное осмысление и преобразование различных способов практического освоения мира человеком. И по сути Леви-Брюль синтезировал опыт освоения действительности человеком, отвечающий нетекстовой природе искусства, как формы переживания, которая доминирует на ранних этапах развития – как докатегориальное состояние психики, но не заканчивается с усвоением языка, а сохраняется как тип миропознания. Только в этом случае партиципация¹⁰ – или подбор видов деятельности, (что философия называет логическими формами или связью чувственных и абстрактных образов при формировании языков в широком значении – языков: речи, искусства, действия, труда) может стать, на наш взгляд, инструментом образовательной системы.

⁷ Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1994. 608 с. (Серия: «Психология: Классические труды»)

⁸ Новейший философский словарь. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_new_philosophy/121/АППЕРЦЕПЦИЯ (обращение 19.02.10)

⁹ Там же.

¹⁰ Партиципация есть эмоционально насыщенное и очень древнее состояние эмоциональной связи человека с миром, которое Л.Леви-Брюль обозначил в работе «Сверхъестественное в первобытном мышлении».

2. Развитие науки о народном искусстве как опорной базы характеризуется философскими и мировоззренческими потребностями. Неповторимость и несхожесть культур народов мира из-за временных, исторических, географических факторов – кажущаяся, стилистическая. Все построены на связи материального и духовного начал, что обеспечивает онтологическую прочность искусства и соответственно специфику его языков. Глубинная память пронизана сакральными определениями жизни. Человек, антроп субстанциальны, но производны от сакрального, что подтверждают их лингвистические нормы.¹¹ Индивид, персона свидетельствует об особом статусе человека, отраженном в сознании окружающих его людей и «отражение отражения» в его собственном сознании (Юнг, Фрейд). Собственно в народном искусстве в формационной картине мира по виду *типизации и морфемы* мы не встречаем самого человека. Он появляется позднее, вместе с десакрализацией представлений о мире.

Сформированный во второй половине XIX – XX научный комплекс представляет народное искусство через «макрокосм в микрокосме» – проекции сакральной полисемии на вещи, что компенсирует утраты редукционизма, «последовавшего после первородного греха»¹². Изучение орнаментов В. В. Стасовым, декора – А. А. Бобринским, лубка – И. М. Снегиревым, Д. А. Ровинским, отчасти Мальцевым, подготовило науку XX в., которую можно представить в векторах персоналий В. С. Воронов – М. А. Некрасова, где первый исследователь в 20-е гг. заложил «теоретико-методологические основы» изучения крестьянского искусства (Т. Д. Зубова отмечала так же творчество А. В. Бакушинского, А. И. Некрасова, добавим – Н. Щекотова), а Мария Александровна в последней трети XX в. сформулировала фундаментальное научное понятие «народное творчество как мир целостности». Существенные введения на этой оси были сделаны А. К. Чекаловым, А. Б. Салтыковым, Г. К. Вагнером, В. М. Василенко и др., раскрывшими значение национальной платформы искусства.

В общем поле работ о народном искусстве искусствоведческой полнокровностью текста выделяется творчество В. М. Василенко. Масштаб его дарования позволил средствами классического искусствоведения изложить вопросы истории русского народного искусства, решить сложнейшие вопросы образности вещей, которые долгое время не подвергались рассмотрению ввиду их *неморфологической* природы. Источники археологии и до настоящего времени остаются неразобранными с точки зрения их фундаментальной роли в истории искусства. По сути В. М. Василенко первым глубоко *вошел* в археологический материал, который при отсутствии насмотренности, зрительной чуткости, до настоящего времени остается огромным не востребуемым потенциалом искусства. По отношению к тому, что он сделал, можно применить замечания А. К. Чекалова, когда в характеристике художественного образа в декоративно-прикладном искусстве в 50-е – 60-е гг. XX в. он указывал на его три значения: художественного образа предмета, среды, эпохи. Эти три категории в текстах Виктора Михайловича получают литературную отточенность, и с помощью расширения «чувства материала» он утверждает его качества в технологической *неиконичности*.

Некоторые подходы к артефактам глубокой древности намечал В. Н. Прокофьев:¹³ Мустье (протоискусство неандертальцев) – Ориньяк – Мадлен – Мезолит – Неолит –

¹¹ Чело – путь души (санскрит.), антроп – ан (*ан, ана, ану* - семитск. главный бог, отец, небо) + троп – направление.

¹² Четверикова О.Н., Крыжановский А.В. Культура и религия Запада. Религиозные традиции Европы: от истоков до наших дней. М., 2009. С. 9.

¹³ Прокофьев В.Н. Художественная критика - история искусства - теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствоведения/ Прокофьев В.Н. Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. М., 1985. С. 260 - 287.

Древний Восток – Классическая античность – Средние века – Новое время – Новейшее время – и «то суперновейшее время, которое за ним следует...»: – таков план В. Н. Прокофьева, в котором с точки зрения искусства важны процессы формирования средств изображения и выражения. За последние тридцать лет наука о народном искусстве существенно не изменилась. У классического искусствоведения по-прежнему достаточно материалов, вводимых в научный оборот. Однако живой процесс общественной гуманизации нуждается в активном предъявлении народного искусства как метода образного познания и соответственно его более широкого статуса в программах общественного строительства. Понимание основополаганий (как родовых явлений), встроенных в новые основания культуры (конфессиональной, светской, современной форм), сопряжено с разработкой идеи типов искусства, их преемственности, взаимовлияния, относительной автономности, при которой формируются, в частности, новые эстетические контексты народного искусства. Этот сложный взаимобратимый художественный процесс уже не может быть решен средствами традиционного искусствоведения, поскольку план исследования нуждается в сопоставлении *этносов* культур, разнесенных и по времени и типологически, а эта сторона – удел художественно-эстетической и философской тем.

В связи с этим возникают новые аспекты исследований – понимание особенностей пластического языка народного искусства на основе его *гуманитарных функций*, где категория «целостность» осознается в аспектах философии: а) *сущности искусства, отраженной в бытии* – через определение жертвенного начала (**онтология искусства**); б) условия запечатления в сознании чувственных норм образов – «переживаний» (*явления*) – как условий восприятия (**феноменология искусства**); в) этапность в *содержании искусства* на основе формационных картин мира, (**типология искусства**); г) родовидовая, жанровая, тематическая природа как *форма*, которая может быть положена в основу классификации мира искусства (**морфология искусства**). Данные комплексы позволят уточнить ряд аспектов, не только в пластических характеристиках как ядра художественного мира, но и условия институциональности и аксиоматического потенциала народного искусства в современном обществе.

План онтологии народного искусства связан с *художественным методом*, который исследователи никогда не отрывали от источников, на которых возвращено понимание искусства. Онтологический план искусства зафиксирован в ряде терминов. «Декор» – *изобразительное* украшение и речевая форма сакрального: «де-» процесс одоления, операционное действие по преобразованию «-кор» космических сущностей в форму изображения образом жертвы. Факт отражения – земное продолжение духовного источника (кор) и его семантических структур: Кора, Коркут, Коранида, Корабль, Корова, Корона и др. Частица «ор» и здесь, и в «орнаменте» – словарно относится к молитве (молить, просить, кричать). Прямая связь бытия и инобытия («плачь Ярославны») – факт эмоциональной связи личного с надличным в широком смысле через ритм.¹⁴ Подходящие природные объекты и их изобразительные коды подстраиваются под понятия, а понятия проецируются на мир и функции для жизни. Непосредственная взаимосвязь надличного и личного через культ (жертву сверхъестественному), через обряд, веру должно иметь родовое обозначение. Им служат два признака – *типизация и морфема* – как непреложное отношение внешнего мира к человеку-субъекту творения (в домифологических переживаниях и мифологических ощущениях) раскрывают древнейший комплекс образов,

¹⁴ Ритм происходит от Рита: (*др.-инд. rta-*) – обозначение универсального космического закона ... определяет преобразование неупорядоченного состояния в упорядоченное и обеспечивает сохранение основных условий существования вселенной, космоса, нравственности. (Мифы народов мира. Т.2 (К-Я). М., 1982. С. 384).

внутренне различный по отношению к эпохе камня и металла. Понятия *типизация и морфема* объясняют тип традиционной художественной культуры¹⁵ – нестрогую связь типизации с матримониальным периодом в дометаллическую эпоху и морфемы – с патримониальным – металла. Типизация определена тождеством объекта не самому объекту, а идее благополучия рода. Морфема – это уже тип изображения в виде первомифов творения и в отличие от типизации содержит элементы представлений о процессе и пространстве. С появлением конфессиональных представлений, упраздняющих многообразие моделей творения как предикатов общей идеи творения, возникает новая ФКМ (формационная картина мира), признаком которой выступает *метаморфема*, по отношению к которой ортодоксальное христианство представлено архетипом *Троицы*. С этого времени народное искусство постепенно трансформируется в явление фольклора. Искусство Нового времени, характеризуем понятием *антропоморфема*, в широком смысле усложнившее индивидуальные настроения в фольклоре, например через городской романс, сюжетные картинки в декоре изделий или лубок. В авангардное время народное искусство сохраняет предыдущие нормы, но подвергается стилистической модификации ввиду развития промыслов и ремесел в 20 – 30-е годы. По-прежнему структура архаического искусства – суть голография Вселенной, ее пропись, поскольку и в сюжете, и в материале, и эстетике вещиности передаются смысловые первоэлементы, которые просматриваются на всех композиционных уровнях в виде денотата¹⁶ - знакового продуцирования объекта с его метафизическими предикатами. Средства художественной формы это технологические обстоятельства, отвечающие строению новых задач искусства: емкости условных мотивов и символов с их обобщенностью силуэта, цветового пятна, линейностью; закономерностями композиции в понятиях центра, оси, геометрического подуровня, типов открытой или закрытой формы; средств выразительности – закрепления угла, краевого эффекта, учета конструктивного напряжения.

Таким образом, народное искусство – гностический потенциал сознания, код причинности и достаточности признаков изображаемых объектов, материализованный стилевыми обобщениями в народном искусстве. Признаки *типизация и морфема* определяют характер стилистической «остроты», технико-технологически обнаруживаемой. Онтология, как и феноменология вещи – есть условие неразрушения пластического стилевого мышления в народном искусстве. Вместе они образуют основание морфологической картины искусства, которая оформляет в теории переход объект из признаков сущего, в предмет художественно-эстетического, сакрального – в композиционные связи, форму, средства, приемы декоративной формы. Эти взаимоотношения в народном искусстве сохраняется как тип предпочтений в художественной организации предметно-пространственной среды. Они могут использоваться на любой стадии обучения человека искусству, но нуждается в определении особенностей художественной дидактики для разных образовательных программ и закрепления в соответствующих классификаторах.

¹⁵ Проблема типа рассмотрена: Кошаев В.Б. Типология художественной культуры/Миромоделирование: гуманитарные и художественные процессы в науке и образовании. Ижевск-Москва, 2009. С. 11 – 30.

¹⁶ Денотат - (лат. de-notation - обозначение) «- есть функция смысла имени., т.е. если дан смысл, то этим определяется существование и единственность денотата» (Термин введен А.Черчем); Д. - множество предметов, обозначаемых данным именем). Количество репрезентируемых именем объектов находится в зависимости от смысла имени - от одного до бесконечности. Денотат объектов в авангарде и народном искусстве различен.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Гогтишвили Л.А. Религиозно-философский статус языка/ Лосев А.Ф. Бытие – имя – космос / Сост. и ред. А.А.Тахо-Годи. М., 1993. С. 906-923.
2. Кошаев В.Б. Онтология народного искусства//Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ им. С.Г.Строганова. МГХПУ, 2010 №1. С. 148 – 161.
3. Кошаев В.Б. Типология художественной культуры/Миромоделирование: гуманитарные и художественные процессы в науке и образовании. Ижевск-Москва, 2009. С. 11 – 30.
4. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки (1946) (Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2011. 332 с.)
5. Четверикова О.Н., Крыжановский А.В. Культура и религия Запада. Религиозные традиции Европы: от истоков до наших дней. М., 2009. 528 с.

Денисова И.М.

Институт этнологии и антропологии РАН
кандидат исторических наук

Домовой декор со змеевидными мотивами в свете народных поверий Ярославской области¹

Содержательная сторона народного искусства является одним из важнейших направлений в его изучении. Однако смысл декора деревянных изделий ничуть не менее загадочен, чем узоров вышивки, которой уделялось преимущественное внимание исследователей. Во время экспедиций не раз удавалось встретить мастеров, до сих пор украшающих резным декором свои избы, но на вопрос: “Откуда Вы берете узоры?” – обычно следовал ответ: “Я сам их придумал”, хотя выполняемые такими мастерами мотивы, как правило, глубоко традиционны, и от них явно веет далекой архаикой. Местные жители обычно не могут объяснить, что изображено, скажем, на наличниках их окон, и даже сохраняющиеся отдельные отголоски древних воззрений в большинстве случаев неприложимы к декору народных изделий. Тем ценнее представляется комплексный материал, который удалось собрать в Мышкинском и Некоузском районах Ярославской области.

Многие избы в этом регионе поражают своим узорчатым деревянным убранством, богатым декором наличников окон, в котором преобладают змеевидные мотивы. Изящные змейки вплетаются в причудливые изгибы побегов и стилизованных растений, переплетаются между собой, иной раз сами имитируют растительные побеги. Нередко в центре композиции встречаются изображения парных змеек, порой тесно сплетенных хвостами, иногда с рудиментами крыльев, или даже двухголовых. Немало резных наличников с подобными мотивами было зафиксировано мною в ходе экспедиционных выездов в 2007 и 2008 годах в Мышкинский и Некоузский районы Ярославской области (см. илл.). Такая любовь к змеевидным мотивам в этой местности представляется не случайной – по свидетельству краеведа из с. Мартыново Мышкинского р-на С. Н. Темняткина ему приходилось слышать, что их называли “*выреза с ужам*” [15]². У местного населения до сих пор живы рассказы об особых, летающих ужах, якобы приносящих в дом богатство. Эти поверья были распространены на довольно обширной территории соседствующих Мышкинского и Некоузского районов, хотя точные границы этого явления пока не определены.

Вот некоторые свидетельства местных жителей:

“Раньше по преданию-то было – ужи-то как добро в дом носили” [14]. “В двадцатых годах я, девчонка, была нянькой у Ковыряловых – видали их дом такой заколоченный стоит? – живо рассказывала 92-х летняя баба Катя [5]. – Жили они не так, чтобы очень богато, но их потом раскулачили и выслали. Так вот, про них говорили, будто им ужи добро носят. Только сказки это всё – я у них везде облазила, мы с подружкой специально прятались, а никаких ужей так и не видали. Еще жила одна старая старушка, Афанахой звали, так говорили про нее, будто она на ночь ставит крынки пустые, и ужи-то эти ей за ночь молока натаскают”. Смутные воспоминания о каких-то огненных ужах, влетающих через трубу в избу (“как сноп огненный летит, и прямо – в

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ проект № 10-01-00001а.

² Темняткин С.Н. Моя Кацкая Русь. Люди, предания, обычаи, верования западных земель Ярославского края. Ярославль, 2003. С. 123-129.

трубу” [12]), и приносивших молоко, зерно и прочее добро (и даже мясо, по одному свидетельству [7]), сохраняются до сих пор в памяти многих [2,3,6,9,12,15].

Даже у относительно молодых информантов можно встретить очень любопытные рассказы о них – так, З.А. Кузнецова [8] вспоминала слышанное ею когда-то от матери: “Как-то шла она ночью – видит, летит кто-то огненный, с большой головой, метра два, и – в какую-то трубу. Ох, и испугалась, говорит. А была бы вдвоем, могла бы и не увидеть. Потом женщина одна ей сказала, что надо было поперек его полета положить пояс, он бы все добро и отдал. Носили эти ужи все больше молоко, и на фермах говорили, что у коров они это молоко отбирают. Жила одна женщина одинокая в их деревне, Мария, - раз мать увидела, что та кормит кого-то и приговаривает: “Ты, пестренький, сюда, а ты сюда”, а она смотрит – никого нет. И всегда у нее молоко, сметана были, а коровы не было. Эта женщина как-то раз должна была уйти из дома на ночь и попросила мою мать – та еще девочкой была – переночевать в ее доме, - рассказывала Кузнецова. - Среди ночи мама-то моя вдруг проснулась – слышит шум, вроде как льется что-то. Смотрит – сквозь трубу молоко потоком на шесток! Мария-то эта, как уходила, забыла подставить крынки, так оно все и разлилось прямо по полу”. Подобный рассказ оказался здесь не единичным – другая информант поведала о ночевке женщины при сходных обстоятельствах, которая сама перевернула все крынки, и, когда ужи ночью принесли молоко, оно все оказалось на полу [10]. Этот рассказ перекликается также еще с одним, записанным нами километров за 30 отсюда, - о подобной ночевке одного мужика, также перевернувшего вверх дном все крынки и залившего пол молоком [12].

Молоко эти “ужи” добывали, якобы, выдаивая или высасывая чужих коров [8, 13 и др.]. На втором месте в их добыче стоит зерно – по одним сведениям, они выстригают в поле полосы колосьев крест на крест и относят их своим хозяевам, наполняя амбары [1], по другим – хозяйка сама выстригала ножницами рожь (причем с распущенными волосами), и эти помощники должны были все ей перетаскать [12]. О другой добыче уже говорили обычно неопределенно: “И чего скажешь, принесет” [1]. Многие упоминали, что эти помощники все время требуют работы, иначе самой хозяйке (а хозяевами их были, как правило, женщины) может не поздоровиться. С другой стороны, “работали” они обычно только по ночам – с полуночи до первых петухов [1, 14 и др.]. Мнения информантов об их сакральной сущности довольно противоречивы: “Может, черти это” [1]; “Они по-божьи, а как же!” [7].

Представления о мифическом летающем змеевидном существе, проникающем в дом через трубу, были когда-то широко известны. У русских - это чаще огненный змей, в виде которого душа умершего мужа навещала вдову (этот образ встречался и в Ярославской губ.³), хотя этот блок представлений достаточно вариативен - по некоторым рассказам, такая женщина начинала богатеть⁴; были распространены также поверья о подобном змее-деньгоносце. Образ змеевидного летающего помощника, похожего на вышеописанный, характерен для более западных регионов – он был известен у белорусов, украинцев, у западных и южных славян, в Прибалтике; близкие верования встречались фактически по всей Европе, они отмечены даже в античной и древнеегипетской культурах⁵. Таким образом, перед нами очень устойчивая в своей основе традиция, истоки

³ Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы. Мат-лы “этнографического бюро” кн. В.Н. Тенишева. Т. 2. Ярославская губ. Ч. 2. СПб., 2002. С. 310.

⁴ Козлова Н.К. Восточнославянские былички о змее и змеях. Мифический любовник. Омск, 2000. С. 105.

⁵ Левкиевская Е.Е. Славянские представления о способах коммуникации между *тем* и *этим* светом // Концепт движения в языке и культуре. М., 1996. С. 186-188. Перекличка с более западными представлениями, возможно, объясняется частично тем, что в некоторых местностях рассматриваемого

которой теряются в глубокой древности. Характерно, что среди разнообразных названий таких помощников редко встречаются отрицательно окрашенные, а иногда – и явно выраженные положительные, например “свий”, “щаслывец”, “дідько” (Зап. Украина)⁶. Возникновение их объяснялось в поверьях других регионов чаще всего выведением из петушиного или особого куриного яйца; иногда подобные духи представлялись двойного змеино-петушиного облика (как мифический средневековый василиск); в Клепиковском р-не Рязанской обл. моей коллегой (С.А. Иниковой) недавно был зафиксирован образ летающего духа-помощника в виде красного петуха, выведенного из петушиного яйца.

В рассматриваемом регионе не встречено поверий, объясняющих возникновение ужей-помощников, однако в ходе рассказов о них одни порой вспоминали об особом наговоренном яйце, с помощью которого также можно было отнять молоко у коров, подбросив его в коровник [8]; другие говорили, что они похожи на цыплят: “Хозяйка их иногда выпускала, сыпала им зерно – они как цыплята такие паршивенькие” [12]. Помимо названия “ужи” на севере Мышкинского и в Некоузском районах для этих летающих помощников было известно также название “получато” (употребляемое и для формы множественного числа) [12, 14, 15 и др.]. Причем любопытно, что слово это иногда могло переходить на людей: “Чтой-то ты идешь, как получато, - говорили порой ребенку, - ну-тко, получато, дойди-тко поскорее!”; “Скажут, бывало, "как получато"– это значит слабый, хилый такой человек”; “Получато – это вроде как не в себе ребенок, как не от мира сего” [5, 7, 14].

Так кто же такие эти загадочные “получато”? Несомненно, поиски ответа на этот вопрос необходимо вести лишь на основе анализа всей совокупности материалов о подобных духах-помощниках, и здесь мы не сможем дать исчерпывающий ответ на него. Однако отметим, что в данной местности по сравнению с некоторыми другими в образе этих “помощников” проявляются более архаичные черты – фактически они носят лишь молоко и зерна ржи, облик их довольно устойчиво змеевиден. Ужи-получато в чем-то близки домовому, от которого также ждали помощи в хозяйстве, и который во многих регионах мог представляться в змеевидном облике, порой с чертами петуха. Легенды о добрых домовых змеях, ужах были распространены у русских, особенно в Новгородской губернии. В Некоузском районе также встретилось такое свидетельство: “Слышала я, у кого-то в доме жила змея. Ей молоко ставили, она никого не трогала” [5] (близкий рассказ был записан мною в Думиничском р-не Калужской обл. о “домовом уже”, которого хозяйка поила молоком, и который опекал ее больную девочку⁷; ср. аналогичные рассказы в других местах и древнеиндийские параллели – особо отмечается их связь именно с детьми⁸). Сходство и различия между этими двумя типами мифологических существ (домовым и летающими змеевидными духами-помощниками) проанализированы в работе Е.Е. Левкиевской; по ряду признаков последние сближаются также с заложными покойниками, особенно детьми (некрещеными младенцами, выкидышами и др.)⁹.

Само название духов-помощников на рассматриваемых территориях “получато” (в основе которого явно лежит смысл получения чего-либо), возможно, сохранилось с довольно давних времен – похожее слово встречается в средневековых Кормчих книгах среди поучений против язычества. В Кормчей по Рязанскому списку 1284 г. (перевод

региона проживали выходцы из белорусских и польских земель, в частности – по р. Сить (Зеленин Д.Е. Великорусские говоры. СПб., 1913. С. 463, 464).

⁶ Левкиевская Е.Е. Указ. раб. С. 186.

⁷ Полевые материалы автора. 2003. Зап. от Титовой К.Г. 1931 г.р. в д.Которь.

⁸ Клетнова Е. Остатки змеино-культу в пределах Смоленской губ. // Научные известия Гос. Смоленского университета. Сер. общ.-гум. Наук. Т. 2. Смоленск, 1924. С. 135.

⁹ Левкиевская Е.Е. Указ. раб. С. 188-193; 202-203.

которой был сделан в 1225 г.) говорится: “иже въ получаи веѣрують. и в родословие. рекъше въ рожаница”¹⁰. Истолкование слова *получаи* в данном контексте находим у И. И. Срезневского – он определяет его здесь как *судьба* (не придавая значения, правда, форме множественного числа, и отмечая также другие близкие значения – “случай” и “общественное положение, состояние”)¹¹. Понятие судьбы, удачи в какой-то мере сопоставимо и с нашими “получато”, хотя не исключено, что и в Кормчей переводчик имел в виду некие вполне конкретные поверья о наделяющих “долей” духах, достаточно известные в его время. Оставим более детальное исследование слова “получаи” лингвистам, однако соседство его с “рожаницей” явно не случайно – этому образу уделялось немало внимания в научной литературе начиная с середины XIX века (его рассматривали А. Н. Афанасьев, И. И. Срезневский, А. Н. Веселовский, Н. М. Гальковский и другие). Однако вопрос о его истоках до сих пор не решен окончательно (Н. М. Гальковский считал этот вопрос принадлежащим “к самым темным и запутанным”). Чаще всего в “рожаницах” ученые были склонны видеть дев судьбы, но большинство сходятся во мнении, что образ этот связан с представлениями о покровительстве душ предков¹². Существует даже мнение (А. Н. Соболева), что “Рожаница была не дева судьбы, а обоготворенная родоначальница”, праматерь, которой приписывалась “плодотворящая, возрождающая к жизни сила”¹³. Отголоски подобного древнего образа просматриваются во многих элементах русской традиционной культуры, в том числе в народном искусстве – так, в вышивке известна крупная женская фигура в позе роженицы или “в позе лягушки”, с которой сопоставим богатый пласт представлений и об обожествляемой матери-земле, и о связанном с ней мифологическом образе женщины-лягушки¹⁴. Кстати, в домовом декоре рассматриваемого региона также встречается крупный резной мотив в центре композиции, который называли “лягушка” [15] (илл.: наличник второй сверху – с. Мартыново).

В связи с этим особую ценность приобретает уникальная информация о способе передачи ужей-получато, связанном с образом лягушки. Ольга Алексеевна Виноградова (1921 г.р.) родом из д. Комарово Некоузского р-на [1]¹⁵ рассказала о жившей в соседней деревне Ковезино во времена ее детства некоей женщине по имени Настя – богатая она была, о ней говорили, что по ночам ужи-получато влетали в трубу ее дома и приносили молоко и зерно. “А как почувствовала приближение смерти – передать хотела. Пришла она к моему отцу – мы-то бедные были. “Возьми, - говорит, - моё всё”. И рассказала, как: надо ночью в двенадцать часов идти в ригу (она колхозная была, большая, с печью) и пройти три испытания. Вначале надо подняться по лесенке на колосники – это такое длинное узкое помещение над печкой, там снопы ржи сушились – и проползти по нему из

¹⁰ Гальковский Н.М. Борьба христианства с остатками язычества в Древней Руси. Т.1. Харьков, 1916. С. 157, 158.

¹¹ Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка. Т. 2. СПб., 1895. С. 1141. Предложенные им значения данного слова полностью были перенесены в “Словарь русского языка. XI-XVII вв.” М., 1990. С. 275, 276.

¹² Гальковский Н.М. Указ. раб С. 153, 158-183.

¹³ Соболев А.Н. Мифология славян. Загробный мир по древнерусским представлениям. СПб., 2000. С. 155.

¹⁴ Баранов Д.А., Мадлевская Е.Л. Образ лягушки в вышивке и мифологических представлениях восточных славян // Женщина и вещественный мир народной культуры у народов России и Европы. Сб. МАЭ. Вып. LVII. СПб., 1999. С. 111-130; Судник Т.М., Цивьян Т.В. О мифологии лягушки // Балто-славянские исследования. 1981. М., 1982. С. 137-154; Денисова И.М. Отражение фито-антропоморфной модели мира в русском народном творчестве // Этнографическое обозрение. 2003. № 5. С. 68-86.

¹⁵ Впервые информация от нее была получена С.Н. Темняткиным и опубликована в его книге (Указ. раб. С. 129; книга по стилю - краеведческие очерки, имя информанта не указано), однако записанный нами в июле 2007 г. ее рассказ оказался значительно полнее (в частности, в нем описаны три ступени обряда), к тому же она уточнила, что владельцем получато был не мужик, а женщина.

конца в конец. Потом спустишься – и тут увидишь огромную лягушку, у ней прямо пламя из пасти пышет – ничего не бойся, прямо в огонь и иди, в нее внутрь – там ужей и получишь. А потом снова в риге окажешься, и на “ладони” (это пол чисто выметенный) увидишь змею ядовитую – надо через нее перешагнуть и идти дальше. И все помощники твои будут, безбедно жить будешь. Но отец мой отказался, никто у нее их не взял, и она потом долго мучилась. Они ведь все время работы просят, им даже зерно специально на пол рассыпали, чтобы они собирали. А она уже не могла им работы давать, так они ее замучили, под печку затащили. Ее потом под шестком в подполье нашли, так-то”. (Отметим, что это, судя по рассказам, обычная смерть хозяек ужей-получато).

В этом удивительном свидетельстве блок мифологических представлений о летающих змеевидных помощниках составляет единый комплекс с другим блоком – о получении сакральных знаний путем *прохождения через некое мифическое существо* (по другим регионам - обычно в облике какого-либо животного: коровы, медведя, собаки, лошади, змеи, птицы, рыбы и пр.¹⁶). Среди редких свидетельств о подобной своего рода инициации (“проглотить значит родить”) образ *лягушки/жабы*, пожалуй, наиболее характерен¹⁷. Элементы инициационного обряда в приведенном нами рассказе явно налицо – помимо самого проглатывания, это и трехступенчатость обряда, поползание по узкому проходу, поглощение огнем.

Можно ли считать хозяек ужей-получато знахарками или колдуньями? Ответить на этот вопрос не так просто. В исследуемой местности явных свидетельств этого мы не обнаружили. Эти женщины обладали как бы особым статусом, в сознании окружающих они были несколько обособлены, их иногда побаивались, однако резко отрицательного отношения к ним не проявляется, оно почти нейтрально. В тех же местах бытовали совсем другие рассказы о колдунах и колдуньях (хотя и они, вероятно, являлись “преемниками искусства древних волхвов-жрецов”, образ которых был переосмыслен под натиском церковных гонений, как считает, в частности, Н. А. Криничная¹⁸). Хозяйки “ужей” проявляли порой особую доброту к детям, в их избах могли устраивать посиделки-“биседы” [15]. Однако особый статус они все же имели, местами они отличались даже по одежде – обворачивали голову платком как обручем (элемент архаичного головного убора типа полотенчатого поворя¹⁹), за что их даже называли *обвертя* [4]. Показателен и факт их смерти, связанный с печью и подпольем, а также с тем, что, по некоторым свидетельствам, у них перед смертью были очень *большие животы* [4, 15] – можно предположить, что они сами в какой-то степени уподоблялись той огромной лягушке (кстати, в этих местах о беременной порой говорили “что лягушка зеленая”) [15], а мучившие их “ужи” мыслились когда-то именно в их чреве. Ведь духов-помощников неопит получал *внутри* мифического существа – так, по некоторым легендам чрево его описывается как дом или баня, и там ему “выдают помощников”²⁰, а образы подобных помощников явно близки представлениям о душах умерших. Весь комплекс зафиксированных поверий об ужах-получато и их хозяйках позволяет в какой-то степени сопоставить их с кругом представлений сибирских народов о божественных матерях-прародительницах, нередко с зооморфными чертами, в чреве которых хранились бывшие=будущие души людей и зверей или даже зародыши всякой жизни, посылаемые

¹⁶ Криничная Н.А. Русская мифология: Мир образов фольклора. М., 2004. С. 405-411.

¹⁷ Там же. С. 407, 410-411; Никитина Н.А. К вопросу о русских колдунах // Русское колдовство, ведовство, знахарство. СПб., 1997. С. 185, 186.

¹⁸ Криничная Н.А. Указ. раб. С. 396-402.

¹⁹ Рабинович Н.Г. Древнерусская одежда IX-XIII вв. // Древняя одежда народов Восточной Европы. М., 1986. С. 47.

²⁰ Криничная Н.А. Указ. раб. С. 407.

ими в мир – так, например, по кетскому мифу души умерших попадают в лоно праматери Хосядам, откуда через какое-то время вновь вселяются в женщин своего рода, отчего рождаются дети²¹. Не с подобными ли воззрениями о “круговороте жизни” были связаны в своей основе ужи-получато (тем более что змеевидный образ – один из самых распространенных в представлениях о душах, зародышах жизни)? “Чудесные помощники”, будучи когда-то переосмысленными в отрицательном ключе²², первоначально добывали жизненные блага, скорее всего, отнюдь не с помощью воровства у соседей, а в результате своей приобщенности к некоему неиссякаемому животворному источнику (соотносимому с “центром мира” и с “чревом” праматери-земли, о чем сохранились редкие свидетельства – так, в Далмации считали, что подобный дух приносит своему хозяину дары “из моря, в котором находится все богатство мира”²³).

На семантический подтекст образов ужей-получато, имеющий вероятное отношение к представлениям о “круговороте жизни” душ предков-потомков, косвенно указывает ряд фактов: связь их в первую очередь с молоком и зерном; переход слова “получато”, главным образом, на детей (по другим регионам - в представлениях о яйце, из которого выводится дух-помощник, прослеживается его связь с детьми, с родильными обрядами²⁴). Кстати, поверья об ужах-получато в чем-то близки встречающимся в других местах (в Тверской, Новгородской, Архангельской и пр. областях) рассказам о *ратней черви* (др. названия - *розжива*, *червоная змейка*, а у вепсов – *змейка счастья*) – изредка встречающейся в действительности длинной змеи-червя (ок. 1,5-2 м), состоящей из множества маленьких, и якобы обладающей способностью приносить в дом хлеб, деньги, и главное – *детей*, в общем, “что попросят”, особенно – если ее поймать, засушить и хранить в доме (с этим образом также сравнивали человека - “Ну, ползи, как ратний ц’ерфь”. Как кто тихо брಿದೆ...)”²⁵. Некоторые наличники из рассматриваемого нами региона в большей степени сопоставимы именно с данным образом (см. илл. – первый сверху).

Вероятно, на соотнесенность ужей-получато с представлениями о “круговороте жизни” указывает также возможность передавать этих помощников *на венике* [12], так как образ веника, составившегося чаще всего около Троицы (или в другие отмеченные дни, близкие к летнему солнцестоянию) во многом принял на себя богатую семантику обрядового дерева²⁶. Кстати, этот способ передачи духа-помощника известен и в других местностях, а также - на посохе, палке, корешке, ветке, либо даже подобного духа можно было непосредственно отправить на/в дерево – подвесить в сосуде (галицк.) или заманить в дырку, просверленную в стволе (с чем перекликается и галицкая быличка о превращении в духа-помощника похороненного в дупле вербы ребенка)²⁷. Образ дерева, как известно, многопланово связан с воззрениями о круговороте жизни, плодородии²⁸ – элементы этого комплекса прослеживаются и в исследуемом регионе. В районе р. Катки

²¹ Анисимов А.Ф. Космогонические представления народов Севера. М., 1959. С. 22; см. также 20-37.

²² Криничная Н.А. Указ. раб. С. 418, 420.

²³ Левкиевская Е.Е. Указ. раб. С. 192. См. о концепции “центра мира” как источника жизни, связанного с образом мифического моря: Денисова И.М. Образы острова и камня в русской фольклорной традиции: поиски семантических истоков // Этнографическое обозрение. 2009. №5. С. 76-92.

²⁴ Левкиевская Е.Е. Указ. раб. С. 194, 195, 200.

²⁵ Комарова В.А. Новые записи рассказов о “ратней черви” // Живая старина. М., 2008. №1. С. 49-50; Винокурова И.Ю. Животные в традиционном мировоззрении вепсов. Петрозаводск, 2006. С. 157-158.

²⁶ Виноградова Л.Н., Толстая С.М. Веник // Славянские древности. Т. 1. М., 1995. С. 3-7-313; Виноградова Л.Н., Морозов И.А. Веник банный // Там же. С. 313-314.

²⁷ Левкиевская Е.Е. Указ. раб. С. 202, 205-207; Криничная Н.А. Указ. раб. С. 414-415.

²⁸ См. об этом подробнее в книге автора: Денисова И.М. Вопросы изучения культа священного дерева у русских: материалы, семантика обрядов и образов народной культуры, гипотезы. М., 1995.

свадебная елочка, вносившаяся в дом невесты, посыпалась яичной скорлупой, чтобы дети были у молодых [15]; там же слово “отодубеть” означало выздороветь. В обоих этих районах был распространен обычай (где на Вознесение, а где на Троицу) ставить украшенную березку на свое семейное поле и просить урожая ржи (местами – с кувырканием детей) [1, 2, 12, 14, 15]. Если наше предположение о первоначальном значении ужей-получато верно, то их хозяйки в прототипе могли быть кем-то наподобие жриц женского божества плодородия, посылавшего зачатки жизни в мир людей. Особому сохранению в данном регионе архаичных представлений, связанных в далеком прошлом с культом женского божества, способствовал, возможно, тот факт, что часть этих земель в XV-XVI вв. входила в вотчины, передававшиеся во владения женщинам из великокняжеского рода²⁹.

Симпатичные змейки-ужики, вплетающиеся в растительные завитки над окнами изб, говорят нам о том, что, видимо, память об их покровительстве еще не так давно сохранялась в народе, так как сквозная резьба наличников – явление, как известно, довольно позднее. Они являлись элементами некогда существовавшей и давно распавшейся цельной системы представлений о мироздании, от которой до нас дошли, к сожалению, в каждой отдельно взятой местности лишь маленькие осколки, трансформированные и переосмысленные³⁰. Ныне сами носители памяти о подобных представлениях поражаются причудливости верований своих отцов и дедов, однако эти фантастические образы были порождены когда-то вполне определенной логикой ассоциативно-образного мышления, пытающегося постигнуть окружающий мир.

СПИСОК ИНФОРМАНТОВ:

1. Виноградова Ольга Алексеевна, 1921-2008, урожд. д. Комарово Некоузского р-на; зап. в д. Балакирево Рождественского с/п Мышкинского р-на в 2007 г.
2. Разумовская Антонина Павловна, 1931 г.р., урожд. д. Нефино Рождественского с/п Мышкинского р-на; зап. в д. Киндяково того же с/п в 2007 г.
3. Темняткина Мария Ивановна, 1927 г.р., урожд. д. Левцово Рождественского с/п Мышкинского р-на; зап. в с. Мартыново того же с/п в 2007 г.
4. Виноградова Маргарита Викторовна, 1971 г.р., урожд. д. Лысовской Крюковского с/п; зап. в г. Мышкин в 2007 г. (сведения со слов бабушки Балашовой Варвары Михайловны, 1921 г.р.)
5. Сафронова Екатерина Николаевна, 1916 г.р., урожд. д. Поляна Некоузского с/п Некоузского р-на; зап. там же в 2008 г.
6. Косулина Валентина Ивановна, 1915 г.р. - “ - - “ -
7. Грехова Клавдия Ивановна, 1915 г.р. - “ - - “ -
8. Кузнецова Зоя Александровна, около 60 лет, зап. в с. Спас-Иль Некоузского с/п Некоузского р-на в 2008 г. (со слов матери 1920 г.р.).

²⁹ Карсаков О.Б. Елоцкий край: ранние документальные свидетельства (XV-XVI веков) // Паисьев колодчик. Вып. I. (Мат-лы I-й науч.-краеведч. конф-ренции “Богородские встречи”. Мышкин Б. Богородское, 2005. С. 18-24; Темняткин С.Н. Указ. раб. С. 5.

³⁰ О семантике образа змеи, преимущественно двухголовой, в народной культуре см. работу автора: Денисова И.М. Забытый символ в русском народном искусстве // Очерки русской народной культуры. М., 2009. С. 670-719.

9. Попугаева Вера Александровна, 1945 г.р., зап. в с. Спас-Иль Некоузского с/п Некоузского р-на в 2008 г.
10. Зверева Зинаида Ивановна, 1943 г.р., урожд. С. Спас-Иль; зап. в с. Спас-Иль Некоузского с/п Некоузского р-на в 2008 г.
11. Яковлева Таисия Ефимовна, 1915 г.р., урожд. д. Курьяково (на р.Сить) Некоузского р-на; зап. в д.Рогопивец Некоузского с/п Некоузск. р-на в 2008 г.
12. Белова Антонина Ивановна, 1921 г.р., урожд. с. Станилово Некоузского с/п Некоузского р-на; зап. там же в 2008 г.
13. Баранова Софья Васильевна, 1925 г.р., урожд. д. Судбищи Некоузского с/п Некоузского р-на; зап. в с. Станилово того же с/п в 2008 г.
14. Супруги Лебедевы Сергей Николаевич и Лидия Викторовна, 1929 г.р., урожд. д. Ильинская Некоузского с/п Некоузского р-на; зап. там же в 2008 г.
15. Из сведений, собранных Сергеем Николаевичем Темняткиным в деревнях по реке Катке преимущественно в 1990-х годах.

Зубец И.З.

Государственный музей-заповедник
«Ростовский кремль»

Предметы народного искусства в контексте христианских представлений

В статье на основе музейных и архивных материалов бывшей Ростовской епархии¹ делается попытка анализа христианской семантики бытовой крестьянской утвари. Рассматриваются символические функции таких предметов, как прялка, колыбель, детский стульчик, хлебница, солонка, пряничные доски.

Изделия народных мастеров в традиционной культуре, как известно, выполняли не только эстетические, но, в первую очередь, утилитарные и обрядовые функции. Кроме того, окружающие человека предметы, являясь неделимой частью культуры, содержали, хранили и передавали важную для коллектива информацию – они заключали в себе богатую семантику.

Она, в зависимости от исследовательского подхода, может интерпретироваться как преимущественно языческая или же, как христианская. Возможность «прочтения» в двух противоположных кодах обусловлена спецификой народных религиозных представлений. Их суть в наличии разнородных пластов, одни из которых связаны с древними традиционными мифологическими представлениями, другие – пришли с принятием Русью христианства. С точки зрения носителей самой культуры, воспринимать первые как языческие было бы ошибочно, так как они входили в единый комплекс народных воззрений и интерпретировались народом как православные и не противопоставлялись им.

Само усвоение, осмысление христианской догматики и культа, всего богослужения первоначально протекало преимущественно на языке наиболее близком сознанию русского народа - на языке художественной образности, обусловившей характер восприятия окружающего. Поскольку для христианина мир духовный, высшие сакральные ценности всегда символически присутствуют в бытовой повседневности, возникает соотносительность окружающих «земных» предметов с первообразами - предметами «небесными», культовыми.

Такой тип мировосприятия позволял народу «не только видеть в надреальном реальное, но и «зреть в корень» бытия – провидеть в окружающем мире непреходящие высшие сакральные ценности, проявленные в конкретных земных образах»². Символическое мировосприятие вполне соотносилось с христианским: согласно высказыванию Псевдо-Дионисия Ареопагита «вещи явленные суть воистину иконы вещей незримых»³. Идея уподобления земных предметов небесным находит отражение в евангельских текстах: царь Давид, предлагая своему сыну Соломону план строительства храма и всей утвари, заверяет, что «все сие в письмени от Господа... как Он вразумил меня на все дела постройки» [1 Пар. 28;19].

1 Ростовская епархия включала территории современных Ярославской, Владимирской, Костромской, Вологодской и Архангельских областей. См.: Виденева А.Е. Ростовский архиерейский дом и система епархиального управления в России в XVIII века / Отв. ред С.М. Каштанов. М., 2004. С. 94.

² Часовникова А.В. Христианские образы растительного мира в народной культуре. Петров крест. Адамова голова. Святая верба. М., 2003г. С. 11.

³ Цит. по: Аверинцев, С. С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Сб. статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973. С. 47.

К выводу о наличии у материальных объектов небесных образцов пришел Р. Богдасаров при анализе народных космологических представлений. Исследователь отметил, что «устройство Скинии... имело значение священного образца для самых разнообразных сторон древнерусской жизни: города, монастыря, селения, храма, видов жилища, поклонных крестов, предметов мебели и т.д.»⁴

Самым важным символическим прототипом при этом становится храм. С ним, по народным представлениям, отождествлялась и душа человека: «аки храм душа твоя»⁵, в виде огромного храма мыслилось и все мироздание⁶. Деревянный храм, как известно, являлся прообразом рубленой избы, только возвышался в отличие от нее над землей на подклете. Связь внутренняя между двумя видами строений прослеживается уже на лингвистическом уровне – хоромы – храм, хоромина – храмина. «Дом мой – храм мой», - гласит старинное изречение; для православного человека дом испокон веков считался малой церковью, где совершается ежедневная молитва, ведь храм – это тоже дом, только Дом Божий [Мк. 2, 26]. В то же время, и изба уподоблялась храму, имея с ним общую основу – клеть.

После принятия христианства образ дома на Руси достигает предельного духовно-эстетического обобщения и богословского символизма. Дом – это не только храм, но и символ всего мироздания, сотворенного Богом; космос. На Руси XV-XVI веках символ дома развивается в идею осознанного нравственного и политического домостроительства, что найдет свое художественное воплощение в «Домострое» и в иконописи, например, в «Троице Ветхозаветной». Дом, символизировавший в народной культуре упорядоченность космоса, становился и моделью Царства Небесного.

Дом при этом, как известно, структурирует пространство на три части по вертикали, ориентирует на четыре стороны света, и уподобляется по наличию локусов с различной степенью значимости - церкви. При этом в избе наиболее важными являются стол, красный угол, матица: с их участием отправлялись все домашние священнодействия – родильные и погребальные обряды, свадебные ритуалы. Матица - основная балка, служившая разделом между «передней» и «задней» частью дома, между пространством красного угла и подпорожья, была одним из священных мест в избе. Весьма древним является устойчивый обычай вырезать на ней круг с шестигранником и шестилучевой розеткой внутри него - знак солнца, который потом часто заменялся изображением восьмиконечного креста или равнозначным по семантике текстом: «Да воскреснет Бог, и расточатся врази Его...⁷».

Матица, подобно алтарной преграде являлась своего рода барьером, за который не могли попадать «непосвященные» - не члены семьи, например, сваха или жених. Гость не заходил за матицу без приглашения хозяев. Если матица соотносилась с алтарной преградой, то – красный угол – с алтарем. Это самое почетное место: на лавку в красном углу сажают только особо уважаемых гостей, старших родственников, священника.

Семантическая параллель между алтарем и красным углом просматривается в сопоставимости строительной традиции: установки на месте будущего престола в строящейся церкви водружального креста и в будущем красном углу избы - молодого

⁴ Богдасаров Р. Вселенская призма Индикоплова. Православная космология Руси X-XVII вв. [Электронный ресурс] - URL: <http://mail.scientific.ru/text/bagdasarov.html>. Дата обращения: 19.01.2012

⁵ Послание некоего старца къ богоблаженному Василию архимандриту о схиме // Поньрко Н.В. Эпистолярное наследие Древней Руси XI-XIII вв. / Исследования, тексты, переводы / Отв. ред. Д.С. Лихачев. СПб., 1992. С. 167.

⁶ Рогачевская Е. Б. Цикл молитв Кирилла Туровского: Тексты и исследования. М., 1999. С. 111.

⁷ Молитва Честному кресту из 47 псалма.

дерева или сделанного плотниками креста⁸. Кроме того, стол, находящийся в красном углу, уподобляется церковному престолу в алтаре. Он становится тем местом, рядом с которым обычно находятся наиболее священные предметы избы – образа. Поскольку формула «стол-престол» была очень распространена у русского населения, не разрешалось помещать на него посторонние предметы.

В то же время, в свадебном обряде, в Ростовском уезде, подружки невесты «загаживали» стол всевозможным мусором, который они по просьбе жениха потом и убирали⁹, что в данном контексте, видимо, символизировало, по аналогии с соломой, устилавшейся на столе на рождество, единство семьи и хозяйства, сохранение и увеличение доли¹⁰.

Важным показателем того, что стол и пространство, где он находится, соотносилось с престолом и алтарем, становятся различные семейные христианские обряды – крестины, свадьбы, похороны – органичной частью которых он являлся. В Ярославской губернии, например, после крестин устраивали обряд «вхождения в рай»: участники действия сначала три раза обходили вокруг стола, а затем усаживались за него. В связи с тем, что именно с раем сопоставлялся алтарь в храме: «Рай бо место есть свято яко же церкви и олтарь¹¹», выстраивается цепочка символов дом – церковь – красный угол – алтарь – рай.

Символическое осмысление стола в народной культуре обладало широкой парадигмой – он в контексте ритуала обеспечивал достаток и благополучие в доме, с ним связывались многочисленные правила и запреты: например, не разрешалось заходить за него с одной, а выходить – с другой стороны. В Ярославской губернии крестьяне полагали, что «у выходящего кругом стола не будут жить крестники»¹². На Руси также считалось, что на столе, как на алтарном престоле полагается хлеб, поэтому говорили: «Стол – ладонь Богородицы, подающей нам хлеб». Он притягивал к себе такие предметы, в семантике которых можно проследить связь с христианскими представлениями. Это, в первую очередь, хлебница и солонка. Данное мнение тонко отражает русская пословица: «хлеб на стол, так и стол престол, а хлеба ни куска, так и стол доска»¹³.

Хлеб и хлебная выпечка свою значимость сохранила с древности – это были наиболее сакральные виды ритуальной пищи для всех восточных славян. Хлеб был продуктом священным, выступающим как символ солнца¹⁴, являлся для славян и лекарством, и оберегом, на него совершали наговоры, использовали при гаданиях. Он был обязательным элементом большинства ритуалов, играя роль оберега и символизируя благополучие, плодородие.

Важность этого продукта с принятием христианства не только сохраняется, но и повышается за счет внесения новых смыслов: его начинают считать «Божьей благодатью» и жертвенной пищей¹⁵, ассоциирующейся с телом Спасителя, и его важность определяется

⁸ Байбурин А.К. К описанию структуры славянского строительного ритуала // Текст: семантика и структура: сб ст. / АН СССР, Ин-т славяноведения и балканистики / Отв. редактор Т.В. Цивьян. М., 1983. С. 206-207.

⁹ ГМЗРК Р-986. Л. 9.

¹⁰ Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993. С.130.

¹¹ Туровский, К.О. О преступлении заповеди и изгнании из рая // Рукописи графа А. С. Уварова / Изд. и вступ. ст. М. И. Сухомлинова. СПб. [б.и.], 1858. Т. 2: Памятники словесности. Вып. 1. С. 132.

¹² Костоловский, И.В. Из поверий Ярославского края // Этнографическое обозрение. 1913, №1-2, С. 219.

¹³ Даль В. И. Пословицы русского народа. М., 1984. С. 255.

¹⁴ Сумцов Н.Ф. Символика славянских обрядов. М., 1996. С. 110.

¹⁵ Байбурин А.К., Фрадкин В.З. Послесловие. Николай Федорович Сумцов и его работа в области обрядовой символики // Символика славянских обрядов [Текст] / Н.Ф. Сумцов. М., 1996. С. 276.

тем, что он воспринимается как символ причастия. В русле христианских традиций воспринимается и вся утварь, связанная с выпечкой вообще, и в первую очередь – хлебницы.

Они при этом всегда среди других предметов выделялись своим оформлением и занимали в доме почетное место. Так, на севере бывшей Ростовской епархии их расписывали яркими красками, сопровождая сюжет нравоучительной надписью: «Работай – сыт будешь, молись – спасешься, терпи – взмилуется», «Без терпенья нет спасенья», «Кто Бога почитает, тот Божий дар сохраняет, кому церковь не мать, тому Бог не отец», «Не пей по две, Ваня»¹⁶. При этом сакральность слов, имеющих ярко выраженный христианский смысл, подчеркивала особые качества этого предмета.

Как и хлебница, вместилищем продукта, имеющего богатую христианскую семантику, являлась солонка. Поскольку известны глубокие символические связи соли с библейскими ритуалами, заветами, образ солонки в народной культуре освящался наличием этих смыслов. Священное писание наделяет соль очистительными свойствами, она становится символом прочности и верности, олицетворяет и христианина, который способен влиять на других. «Вы - соль земли, - говорит в Евангелии Господь своим ученикам и последователям. Если же соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленою? Она уже ни к чему негодна, как разве выбросить ее вон на поправление людям». [Мф. 5, 13]. Соль, по христианским, хорошо известным народу представлениям, являлась символом духовной истины: «Если душа не имеет в себе истины Христовой – она становится несоленой, пресной; оземляется, гниет и заодно с телом превращается в навоз»¹⁷. Соль, кроме того, являлась необходимым элементом ветхозаветной системы хлебных жертвоприношений Богу. «Всякое приношение твое хлебное соли солью, и не оставляй жертвы твоей без соли завета Бога твоего: при всяком приношении твоём приноси соль», - повелевал Древний закон [Лев. 2,1].

Культово-ритуальное употребление соли получило характерное название «соль завета Бога твоего». Соль, таким образом, служила особым знаком союза Бога и человека, веры и духа христианского, о чем люди, ходящие в храм, безусловно, могли узнавать на церковных проповедях, через литургику, иконографию и чтение евангелия – книги довольно распространенной в народной среде на территории бывшей Ростовской Епархии.

В семантике солонки обнаруживаются также и мифологические пласты, традиционные и важные в народной культуре. С ней обращались очень бережно: в ней воплощался дом, хозяйство, благополучие семьи, поэтому она должна была находиться постоянно наполненной, как и дом, полный добра, к чему человек стремился всю жизнь¹⁸. Солонка использовалась в обрядах календарного цикла. В свадебном - в Ярославской губернии - она выступала символом достатка, единения: здесь дружки разрезали хлебы напополам, половинки хлеба жениха и невесты складывали, мешали соль жениха и невесты, часть всыпали в свою солонку и все завязывали в платок¹⁹. С ней встречали и новобрачных после венца.

Христианские представления проявляются в кухонной утвари. Она, с одной стороны, могла участвовать в магических обрядах, народной медицине и гаданиях. С

¹⁶ Воронина, Т.А. Пища и утварь // Русский Север. Этническая история и народная культура XII-XX вв. / Отв. ред. И.В. Власова. М., 2001. С. 377.

¹⁷ Охридский Н. Символы // Къ свету: религ. журнал. М., 1995. № 17. С. 3-5

¹⁸ Лаврентьева Л.С. Соль в обрядах и верованиях восточных славян // Из культурного наследия народов восточной Европы. Сборник музея антропологии и этнографии. Вып. XLV. СПб, 1992. С. 49.

¹⁹ ГАЯО. Ф. Р-1333. Оп.1.Д.15. Л.10

другой стороны, важнейшей особенностью посуды становилось то ее христианское свойство, во многом определявшее символическое значение, что она могла являться вместилищем чего-либо подобно тому, как человеческое тело – вместилищем души²⁰.

Так, например, посуда, уподобляясь человеку, могла становиться символом его и его судьбы, что нашло воплощение как в поверьях и приметах, так и в обрядах. В традиционном битье посуды, отражающем переход в новый статус и характерном для переломных моментов жизни (рождение, свадьба), в лексике. Например, в Ростове говорили: «Девки – посуда аховая: и не увидишь, как разобьется²¹».

В ритуалах, связанных с кухонной утварью, сосудами наглядно проявляется важное для православного человека стремление к жизни вечной, к очищению души от грехов. Так, в Ярославской губернии в головы умирающего ставили какой-либо сосуд с чистой водой, чтобы, по народным представлениям, душа в них, выйдя из тела, могла бы омыться от грехов²².

Символика посуды обуславливалась и ее причастностью к трапезе. Процесс принятия пищи издревле был сакрализован, т.к. кулинарный код оказывался наиболее «приспособленным» к выражению основных идей воспроизводства культуры, а его включенность в обряды самых разных типов свидетельствовала о высокой моделирующей способности, семиотичности²³.

С изменением мировоззрения, постепенной сменой приоритетов, трапеза, пища на Руси, для народа-христианина начинает иметь и новое значение. С ней связан первородный грех, из-за которого человек, созданный по образу и подобию Бога, лишился благодати и потерял права на исключительные условия жизни, права царя всего сотворенного и, как следствие, должен был услышать: «В поте лица твоего будешь есть хлеб» [Быт 3. 19]. Трапеза начинает соотноситься с библейскими образами, обязательно предваряется и завершается чтением молитв, ассоциируется с трапезой Господней.

В семантическую ткань трапезы, как и любой другой вид посуды, была вплетена ложка, в символикe которой также наблюдаются и мифологические, и христианские пласты. Она использовалась в храме в обряде венчания. В окрестностях Ростова, например, ложку клали под подножье брачующимся в тех ситуациях, если кто-то из молодых болен. В этом случае он, обходя аналой, старался наступить и раздавить ложку, чтобы, как считалось «не завенчать болезни»²⁴.

Несмотря на то, что таким бытовым предметам народной культуры как ложка могла приписываться магическая сила оберега, благопожелания, нравственное отношение к этому вместе с тем было – христианское. В народе, например, бытовало мнение, что ложки, сделанные в монастыре, священны, и поэтому ими очень полезно есть²⁵. Считалось, что любое благо имеет Божественный источник: «Вся благодать от Бога

²⁰ Данное представление основывалось на словах их Нового Завета, где говорится: «И ведети комуждо от вас свой сосуд стяжавати во святыни и чести» (1 Солуныям IV, 4).

²¹ Волоцкий, В. Сборник материалов для изучения Ростовского (Ярославской губернии) говора. СПб, 1902. С. 19.

²² Балов А. Народные суеверия и предрассудки в Пошехонском уезде // Ярославские губернские ведомости. - 1888. №43. С. 3.

²³ См.: Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб., 1993. С. 217.

²⁴ РФ ГАЯО. Р – 1333. Оп. 1, д. 15. Л. 10 (об.)

²⁵ Немирович-Данченко В.И. Соловки : Воспоминания и рассказы из поездки с богомольцами. СПб. [б.и.], 1875. С. 316.

есть»²⁶, поэтому характерной надписью для ложек могла становиться следующая: «Христе Боже благослови ястие и питие рабомъ твоимъ»²⁷. Наиболее типичными украшениями, которые «наводили» на ложках в Ярославской губернии, были цветы, птички, колокольни²⁸, интерпретирующиеся в христианском аспекте соответственно как «остатки рая на земле»²⁹, символ души.

Для кормления еще не владеющих ложкой младенцев использовался специальный рожок, на котором вырезался восьмиконечный крест и помещался текст: «Богъ милуетъ и питаетъ младенцы своя». Близость по форме и происхождению пастушьему, определяет его христианскую символику. Она могла становиться известной крестьянам как по службам на Рождество Христово, где читалось на вечере: «Господу Иисусу рождшуся от Святыя Девы, просветишася всяческая: пастырем бо свиряющим (то есть играющим на свирели, рожке), и волхвом покланяющимся ...»³⁰, так и по изводам одноименных икон с фигурой играющего на рожке пастушка³¹.

Христианскую символику обычно содержали такие предметы народного быта, которые являлись наиболее важными, имели связь с обрядами или участвовали в формировании среды. К таким относится прятка и колыбель, обладающая в народной культуре высоким семантическим статусом. Он предопределял многочисленные предписания и запреты по поводу ее использования, свидетельствующие о ее значимости как объекта, отражающего христианские представления.

Так, первое укладывание ребенка в колыбель было сопряжено с рядом условий: ее обычно окуривали ладаном, а младенца в нее помещали лишь после крещения. Это объясняется тем, что до принятия такого таинства, он считался нечистым, несмотря на имеющиеся представления об освящении детей, рожденных от родителей-христиан еще в утробе матери ее молитвами, чтением слова Божия и принятием святых таинств³².

До крещения новорожденного держали в корзине, лукошке, корыте, подложив под него в память о христовой колыбели солому, которая потом обязательно будет находиться и в кроватке. Ребенка клали в нее благословясь, в ином случае, говорили, «нечистый» того может подменить.

Поскольку колыбель считалась местом освященным воспоминаниями о младенце Христе, которому старались уподобить дитя, класть в колыбель посторонние предметы, вещи запрещалось; ее хранили, дарили, но никогда не выбрасывали. Сакральность этого предмета находит отражение в молитвах и заговорах, сопровождавших весь процесс рождения и затем крещения, на ней часто изображали важнейший христианский символ – крест. Вместе с тем, во всех славянских традициях было принято украшать колыбель росписью, резьбой, раскрывающей важнейшую для жизни коллектива и освящаемую с христианских позиций тему труда. На колыбелях могли также помещаться молитвы, надписи, имеющие сакральное значение. Например: «Сия колыбель младенца малого

²⁶ Цит. по: Плешакова В.В. Традиционные русские благопожелания как аксиологические высказывания // Россия и славянский мир: сб. научн. трудов / Викторovich В.А. Мазуров А.Б. М., 2008. С. 358.

²⁷ Кондратьева, В.Г. Изделия из дерева //Наследие Соловецкого монастыря в музеях Архангельской области: каталог /Сост. Т.М. Кольцова. М., 2006. С. 179-212.

²⁸ РЭМ. Ф.7. Оп.1. Д. 1826. Л. 6-12.

²⁹ Цит по: Стрижев А. Остатки рая на земле (растения в русской церковной жизни) // К свету. - 1995. № 17. - С. 169.

³⁰ Последование часов, певаемых на навечерии Рождества Христова, и служба на Рождество Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. М., 2008. С. 160–177.

³¹ Икона «Рождество» XVI век. Владимиро-суздальский музей-заповедник.

³² Листова Т.А. Обряды и обычаи, связанные с рождением и воспитанием детей // Русский север: этническая история и народная культура. XII-XX века. / Отв. ред. И.В. Власова. М., 2001. С. 597-598.

качать для усыпания и для просыпания и чтобы он росъ и добрель и на ум учился закону Божию родителей почитать»³³.

Наиболее насыщенным христианской семантикой предметом в крестьянском быту была прялка. Она упоминается в библии как орудие добродетельной жены, которая «протягивает руки свои к прялке, и персты ее берутся за веретено [Прит.31:19], при этом подчеркивается, что прядением занимаются только отличающиеся особыми душевными качествами: «все женщины, которых влекло сердце,... пряди» [Исх.35:26]. К выводу, что «именно христианские легенды стали причиной особого отношения к прялке..., придав новое звучание концепту»³⁴ пришла и Ю.В. Лашкина, исследуя семантику этого важного в традиционной культуре инструмента.

Прялка, по народным убеждениям, воспринималась как божий дар: верили, что когда Бог сотворил людей, он дал Адаму в руки заступ и плуг, а Еве – прялку и веретено, чтобы они жили в раю и работали³⁵. А поскольку наличие трудовых навыков у члена коллектива в традиционной культуре было чрезвычайно важным, прибегали к средствам, способным их развить. Полагали, что перерезая новорожденным детям пуповину на определенных предметах, девочке – на прялке, мальчику – на колоде или книге, можно повлиять на развитие у них мастерства³⁶.

Прялка, выделяясь в народной культуре особой значимостью, воплощала в себе множество различных ассоциаций, обусловленных народными представлениями. Среди них наиболее важным является убеждение в сакральном участии ее в создании жизни. Считалось, что прялка - атрибут Богородицы, и поэтому часто воспроизводилась на иконах в сюжете Благовещения, где Богоматерь представлена в символический момент прядения пурпура – сотворения плоти Спасителя: «и все женщины, мудрые сердцем, пряди своими руками и приносили пряжу голубого, пурпурового и червленого цвета...» [Исх.35:25].

Прялку называли в народном быту красой, аналогично тому, как она именовалась в одной из загадок Ярославской губернии: «Что в доме краса? Образа!»³⁷ Тем самым актуализируется уподобление прялки иконе, что наиболее ярко, как синонимия прялка-икона, в традиционной культуре обнаруживается в переходных обрядах. Поскольку в сакрализованном мире русского крестьянина особое место в переломные моменты жизни отводилось родительскому благословию, оно считалось обязательным на свадьбе. Одновременно с благословенными иконами, необходимыми и важными в этом ритуале, в качестве благословенного дара, подразумевающего самые лучшие пожелания, часто выступала прялка. Она, подобно иконам, которые доставались на свадьбу от родителей и хранились потом по возможности из поколения в поколение, также передавалась от матери к дочери, затем к внучке, выражая тем самым идею преемственности благословения. Благословение при начале любого дела являлось неписанным нравственным законом, и чем значительнее казалось совершаемое действие, а свадьба – чрезвычайно важное событие, тем большее значение придавалось получению на него благословения³⁸.

³³ Колыбель. Гим – 155888щ/2383.

³⁴ Лашкина Ю.В. Семантика прялки в русской традиционной культуре: автореф. дис. На соиск уч. степ. канд. культ. наук: 24.00.01. М., 2009.

³⁵ Левкиевская Е. Е. Мифы русского народа. М., 2000. С. 97.

³⁶ Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография. М., 1991. С. 321.

³⁷ Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы. Материалы «Этнографического бюро кн. В.Н. Тенишева. Т. 2. Ярославская губ. Ч. 1. СПб., 2006. С. 147.

³⁸ Листова Т.А. Религиозно-общественная жизнь: обычаи и практика // Русский Север. Этническая история и народная культура XII-XX вв. / Отв. ред. И.В. Власова. М., 2001. С. 710.

Кроме того, в народном быту были другие предметы, отражающие христианские представления, один из них - детский стульчик. Стул вообще – довольно редкий предмет в крестьянской среде, он уподоблялся трону, соотносившемуся с престолом, на котором могут сидеть как земные цари, так и Небесный царь.

Детский стульчик использовался в процессе обучения стоянию, носившему ритуализированный характер: умение стоять, ходить считалось необходимым качеством человека. Устанавливалась синонимическая связь между словами «стоять» и «жить»³⁹. Эти представления объясняются тем, что, согласно Святому писанию, человек был сотворен по образу и подобию Божьему. Причем, по мнению св. Ирины, «быть по образу Божию» значит быть по образу Сына воплощенного⁴⁰: соотносится с Господом не только душа, но и тело человека. По народным представлениям, осуществлению этого уподобления и способствовал детский стульчик, редкой разновидностью которого являлся выполненный в виде небольшого креслица с колесиками. Он, подобно колыбели, красочно декорировался сюжетными росписями, являющимися своеобразной «программой», по которой ребенку предстояло подрастать и взрослеть.

Другой предмет, в семантике которого обнаруживаются христианские представления – это шкаф – предмет мебели, на дверцах которого в народной среде могли помещаться жанровые сцены. К примеру, одна из них - это иллюстрация «Притчи о человеческой душе и теле, или притчи о слепце и хромце», помещавшейся в Прологах под 28 сентября. Она повествует о слепце – аллегории души и хромце – аллегории тела, договорившихся расхитить виноградник - символ благоустроенного человеческого бытия, огражденный твердыми нравственными заповедями, который и обязаны были стеречь. За свой проступок они несут суровое наказание в аду.

В народной иллюстрации притчи на дверцах нет развернутой аллегории: в верхней части помещена сцена «испытания» слепца хозяином в саду, в нижней - изгнания слепца и хромца за ворота сада-виноградника. Здесь отсутствует ряд книжных эпизодов – момент преступления (воровство), наказание (избиение) и изображение ада. Напротив, значительную площадь занимает изображение Царствия Небесного, маркеры которого - дивные цветы, красные и лазоревые, являющиеся в духовных стихах атрибутами рая. У нас во раю хорошо житье, // Хорошо житье, житье доброе: // Травы-те растут шелковые, // Цветы-те цветут лазоревые⁴¹.

Сопровождающий текст, написанный полууставом, также не полностью совпадает с текстом проложной притчи – он сокращается, переосмысливается, оканчиваясь на изгнании слепца и хромца со службы. В данной росписи на христианский сюжет просматривается свойственная народной культуре его переработка: сохраняются те эпизоды, которые находят параллели в жизни, драматизм конфликта смягчается, дается возможность спасения от ада.

Именно тематика росписей на дверцах шкафа – иллюстрации евангельских притч, использовавшихся традиционно для росписи врат жертвенника иконостаса, и обнаруживает христианскую символику, единую для храмовой и народной культуры. Она по материалам притчевых росписей на дверях иконостаса была сформулирована исследователем древнерусской живописи И. А. Шалиной: «Дверь как евангельский образ входа в Царствие Небесное и притча - как «завеса его тайны» образуют единый

³⁹ См: Даль В.И. Пословицы русского народа. //Сборник пословиц, поговорок, речений, присловий, прибауток, загадок, поверий и пр. Т. I. СПб.-М., 1879. С.480.

⁴⁰ Киприан (Керн), архим. Антропология святого Григория Паламы. М., 1996. С. 100.

⁴¹ Стих о душе грешной // Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI-XIX веков / Сост., вступит. статья, примеч. Л. Ф. Солощенко, Ю. С. Прокошина. М., 1991. С. 228.

символический вход..., приглашая слушающих войти в приоткрывшуюся пред ними дверь уразумения и познания.<...> Духовным смыслом двери становятся смирение, соблюдение божественных установлений и заповедей.<...> Помещаемые на ней изображения являют модели христианского поведения, помогая вновь достичь врат небесных и демонстрируя те заповеди и поучения, которые служили залогом обретения Царствия Божия»⁴².

Аналогичные вопросы, видимо, решали и помещенные на сундуках – важнейших бытовых предметах - живописные сцены. Изобразительный ряд в них строился на основе православного мироощущения, наиболее ярко проявившегося в назидательных сюжетах⁴³. Один из них, основой которого стало повествование в хронографе о кузнеце, заставшем свою жену с любовником и приковавшем молодую пару к ложу⁴⁴, рассказывает о женском коварстве и расплате за него. В противоположность этому сюжет на следующем сундуке показывает женскую добродетель, верность супругу через изображение ветхозаветной «Истории Эсфири». На другом, внушая необходимость труда, отражается назидательный сюжет о лентяях и сопровождается надписью: «Лежат в винограде трое ленивых, здоровы и ленивы, но виноград встает лентяца, а ести хотят».

Одной из наиболее емких назидательных надписей на предметах народного искусства является следующая: «Употреби труд, храни умеренность - богат будешь, воздержанно пии, мало яждь - здрав будешь, твори благо, бегай злаго - спасен будешь»⁴⁵.

В качестве выводов можно констатировать: синкретическая основа народной художественной культуры обуславливала специфическое мироощущение, в котором смешаны архаические реплики и православие, материальное и духовное, план земной и сверхъестественный. Символизм художественного языка христианского искусства, оказываясь достаточно близким особенностям народного мировосприятия, легко продуцируется в творчестве, в народной культуре.

⁴² Шалина, И. А. Врата с «притчами» как символический вход в Дом премудрости // Древнерусское искусство: Рус. искусство позднего средневековья: XVI в. / Редкол.: А. Л. Баталов (отв. ред.), Э. С. Смирнова, Н. В. Квливидзе; / РАН. Науч. совет по истории мировой культуры; Гос. ин-т искусствознания. СПб., 2003. С. 273-274.

⁴³ Гончарова Н.Н. Влияние православной культуры на сюжетные композиции в росписи сундуков XVII-XVIII вв. // Проблемы изучения истории русской православной церкви и современная деятельность музеев. Труды ГИМ. Вып. 152. М., 2005. С. 217-231.

⁴⁴ Гончарова, Н.Н. Назидательные сюжеты на расписных сундуках // Труды ГИМ. Вып. 136. М., 2003. С.170.

⁴⁵ Платок ГМЗРК, Т-450.

Кошаев Н.В.

МГХПУ им.С.Г.Строганова

Художественная бронза Урало-Поволжья как материал искусствоведения

Археологические источники Прикамья – необычайно объемный материал, открывающий для искусствоведения возможность исследовать пластические законы и художественные языки искусства урало-сибирских народов. Начиная с ананьинского времени (VIII – III в. до н.э. – эпохи железа) бронзовые артефакты могут быть представлены литыми изделиями – бытового и сакрального назначения, костюмной гарнитурой, снаряжением упряжи, деталями орудий труда. Ввиду того, что «систематизацию данных в археологии можно считать свершившимся этапом в науке»¹, существует потребность в оценке их образности не только как материалов археологии или семантики, но и как материала искусствоведения. Для этого необходимо использование, прежде всего идей художественной образности древних изделий, намеченных В.М.Василенко и охарактеризованных им в монографии «Русское прикладное искусство» (1977). Для раскрытия темы отметим несколько аспектов: проблему этногенеза, технологию бронзы, систематизацию мотивов, проблему художественного метода в оценке произведений.

Этногенез. Население Прикамско-Вычегодского региона по данным языкознания возводят к уральской сублапоноидной расовой линии, возникшей из соединения монгольской и индоевропейской рас. Большинство археологов и лингвистов, исследующих вопросы пермского этногенеза, относят его к началу I тыс. до н.э. В это время в Волго-Камском и Вычегодском бассейнах появляется ананьинская культурно-историческая общность. Она «многими исследователями рассматриваются как археологический аналог постепенно обособлявшихся пермских групп», возникающих на ее основе сообществ.² По данным языкознания выделение прауральской языковой культуры из урало-юкагирской языковой семьи проходило в VII – VI тыс. до н. э. Финно-угорская и самодийская общности (V - IV тыс. до н.э.) сравнительно плавно распались в III - II тыс. до н.э. В результате они оформились в праугорскую (предки венгров, хантов, манси) и прапермскую ветви. Последняя просуществовала до I тыс. до н.э. На основе финской части возникли пермские (коми, коми-пермяки, удмурты) и прибалтийско-финские (финны, карелы, эстонцы, саамы, вепсы), поволжско-финские (мордва, марийцы, меря, мурома). «Четкость и стройность выводов лингвистического знания, вместе с тем, не удовлетворяет полностью археолого-антропологические теории, указывающие на спорность и нерешенность вопросов об истоках уральской расы, в частности: в генезисе финно-пермских народов необходимо учитывать своеобразие части антропологических типов, происходящее может быть не столько от монголоидной примеси, сколько восходящее к особенностям антропологии древнейших европеоидов Восточной Европы» (В. В. Напольских). Действительно в генезисе финно-угров отмечают роль балто-славяно-германцев в III - II тыс. до н.э., проживавших на огромной территории от Камы до Рейна, которая окончательно наукой не определена и устанавливается лишь гипотетически, в частности для марийского этноса (В. Никитин).

¹ Липина Л.И. Семантика бронзовых зооморфных украшений прикамского костюма (сер. I тыс. до н.э. – нач. II тыс. н.э. Автореф. ... канд. исторических наук. Ижевск, 2006.

² Завьялов В.И. История кузнечного ремесла пермских народов. Автореф... докт. исторических наук. М., 2006. С. 3.

Археологию финно-угров Приуралья характеризуют *ананьинской* (III–VIII в. до н.э.), *пьяноборской* (II в. до н.э. – II/V в.н.э.), *гляденовской* (II/III в. до н.э. – II/III/IV и даже V в. н.э.) культурно-историческими общностями. Разброс дат связывают с движением гуннских племен и вынужденной миграцией населения. С позднегляденовскими племенами связывают *ломатовскую* культуру, не имеющую связей с тюрками (VII – XI вв.) и *родановскую* на Верхней Каме (XII – XV вв.), которую характеризуют как предков коми. *Неволинское* население (IV – VIII вв. в Сылвенско-Иренском поречье) отмечено как угорское, которое в IX в. мигрирует на Нижнюю Каму к булгарам. *Поломско-чепецкая* культура (р. Чепца) локализована *поломским* этапом (конец IV – первая половина X в.) и *чепецким* (вторая половина X – XV в.)³, а в бассейне реки Вятки – *кочергинской* культурой (X – XII вв.) и предшествующей ей *худяковской* и *еманаевской*. Существуют и более поздние комплексы, такие как вымский, чумойтлинский, верхнеутчанский, которые предваряют этнические черты финно-пермян: удмуртов и коми XVI – XVIII вв.

Антропологию ананьинцев связывают с монголоидным типом «низкорослым и плосколицым».⁴ Археология в данном случае не дает ответов насколько *местной* является культура ананьинцев, к которой относят материал, полученный с огромной территории. В частности как осуществлялись контакты *местного* населения с кавказским этнокультурным фактором, на что указывают Л. С. Розанова и Н. Н. Терехова, изучавшие кузнечные традиции на Северо-востоке Руси. Остается дискуссионным вопрос появления технологий железа в VIII–VII вв. до н.э. в особенностях контактов с индоиранцами (скифской или савроматской культурами), при том, что ананьинскими металлургами, сравнительно быстро был освоен процесс получения нового железа, но не были известны «секреты кавказских мастеров, связанные с улучшением рабочих качеств изделий из чёрного металла, основанные на знании особых его свойств».⁵ Однако то, что знакомство пермских племен с железом состоялось в результате контактов с индоиранскими народами не вызывает сомнения, поскольку это подтверждают данные филологии. Ученые отмечают, что в раннем железном веке в прапермский язык попадают индоиранские слова «железо» (*корт*), «сталь» (*андан*), «нож» (*пурт*), также, кстати, как и «овца», «кнут», «собака», «вор». Отмечают, что в более ранних заимствованиях из индоиранских языков названий, связанных с металлами или металлическими предметами, не зафиксировано.

Технология. Большинство исследователей отмечают любопытную деталь, что бронзовая пластика прослеживается в ананьинский период с середины I тыс. до н.э., не смотря на то, что технология бронзы известна в доананьинское время. Фактически отсутствуют материалы звериного стиля раннего ананьинского этапа. Техника изготовления культовых пластин и медальонов в Предуралье и Приобье получалась методом отливки. На этом часто процесс завершался. Однако во многих случаях изделия обрабатывались и далее: обрубались литники, острым резцом прорабатывались рельефные детали лицевой стороны, заглаживался литейный шов. Многие предметы полировались на внешней поверхности с помощью тонких абразивных порошков или даже внутренней стороной кожи (замшей). Техника отливок того времени изучена недостаточно. Можно отметить работу Р. С. Минасяна, изучавшего технологии отливки предметов «звериного стиля» (Р. С. Минасян, 1995). По исследованиям автора предметы изготавливались двумя способами: отливкой в глиняных формах, производимых путем обжига глины, спрессованной в деревянном шаблоне; а так же в глиняных формах, сделанных по

³ Там же С. 4.

⁴ *Ашихмина Л. И.* Генезис ананьинской культуры в Среднем Прикамье / Сер. препр. «Науч. докл.» : АН СССР, Коми фил. (К VI Междунар. конгр. финно-угроведов). Сыктывкар, 1985. 26 с.

⁵ Завьялов В.И. С. 6.

восковой модели. В первом случае изделия выпускались небольшими сериями, а во втором - как индивидуальные работы. Формы предметов были всегда двусторонние, иногда полые (пронизки), а также прорезные. Каменные формы использовались крайне редко, а деревянных форм, о которых пишут некоторые исследователи, не отмечено вовсе. А. М. Белавин, оценивая результаты исследований Р. С. Минасяна предполагает, что внешняя поверхность деревянных шаблонов, окрашенная или смазанная неоднократно жертвенной кровью «указывает на то, что большая часть предметов культового звериного стиля, использовавшихся в культовой практике, была деревянной, а металлические "образки" изготавливались по каким-то особым случаям и предназначались для длительного хранения и использования в святилищах или иных культовых комплексах». Технологическая общность свидетельствует о едином этностереотипе при изготовлении культовых пластин у носителей Печерского, Пермского и Обского звериных стилей. Но интересно, что в ананьинское и гляденовское время техника изготовления предметов звериного стиля существенно отличается от большинства описанных культовых отливок и по большей части изготовлена как односторонняя, скорее всего в жестких каменных формах. Возможно, что часть из них вообще вырезана из прокованного листа металла. Важный материал по технологии бронзы содержит исследование постананьинского времени П. М. Орехова (2006).⁶



Рис. 1. Прорезная бляха VIII-IX вв. Найдена в д. Усть-Каиб, Чердынского р-на Пермского края. Бронза, литье. 16x9 см. ЧКМ-1930. Взято из В.А.Оборин, Г.Н.Чагин. Чудские древности Рифея. Пермь, 1988.

птичьими головами.

Во всех случаях символическое начало композиций преобладает над сюжетным или тематическим. Действие существует, но оно только означено. Означены (денотативны) и образы пространства. Ритмы внутренних структур подвижны, иногда сообщают образам

Характеристика мотивов. Специфика художественных представлений неразрывна с эстетикой и сакральным значением вещей – *Образом Мира*. Именно в вещах материализуется структура образных «переживаний», отражающая синтез сакральной и бытовой повседневности, когда образы отвечают потребностям мирозерцания. Полисемантическими считаются *образы медведя* в искусстве Прикамья, *лося*, бинарной композиции из *хищника и копытного, коня*, который появляется сравнительно поздно. *Бобр, соболь, кабан, волк, змея, крокодил (дракон)* в композициях зооморфного ряда «не имели широкого распространения и не были многочисленными» (Л. И. Липина, 2005). Широко почитаемы образы, связанные с *птицей* – орнитоморфные композиции: с распростертыми крыльями и личиной на груди, сценах терзания, совмещения с другими зооморфными образами, например в *утколосях*. Широко распространены мотивы *утиных лапок* на шумящих подвесках. Завораживающе интересны выразительные антропоморфные образы. Они могут сочетаться с лосиными или

⁶ Орехов П.М. Бронзолитейное производство Прикамья в постананьинский период. Автореф....диссерт. кандидата исторических наук. Ижевск, 2006.

легкость и движение. В то же время, схематичность, уплощенность, графическая скупость отличают пермские вещи в их холодноватом решении. В качестве художественного примера рассмотрим одно изображение. На рис. 1 представлена прорезная вотивная бляха, высотой 16,4 см, которую относят к VIII – IX в. (найдена в Чердынском районе Пермского края). Композиция представляет собой космогонический сюжет, трехчастный по вертикали и горизонтали. Бобр, подпирающий верхнюю массу горизонтально подвижен за счет распластанных как будто в беге передних и задних лап. Головы трехликой богини симметрично исполнены: лики условны, симметричны и статичны. Помещенные на лбах круги акцентируют внимание. Симметрично выполненные крылья трансформируются из туловищ правой и левой богинь. Их незначительный пирамидальный наклон в плечах к оси симметрии сообщает композиции легкость, усиленную прорезным характером крыльев. Слоноподобные ноги центрального образа с четырьмя пальцами на каждой ноге создают впечатление устойчивости. В погрудной части персонажей вертикально прочерчены три лестницы, в мифологии означающих связь земли и неба. Головы богинь венчают профильные образы грифона/орла? В целом пространство композиций чаще всего вертикально ориентировано и фронтально развернуто на зрителя. Эту особенность контакта со зрителем можно охарактеризовать потребностью «всматривания» в пространство, в образ, реализм которого только намечен. В характере персонажей, несмотря на некоторые реалистические черты, основной особенностью можно отметить их заживленность, мистическую запредельность, темные и светлые силы образов. В подобных композициях преобладает симметрия правой и левой частей, но не обязательно. Во многих случаях композиции несимметричны и отдаленно могут напоминать мотивы скифского звериного стиля.

Рассмотренный пример позволяет обозначить проблему **художественной оценки археологического объекта**. Несмотря на то, что научное и общественное значение археологических источников значительно, все же дисциплинарные подходы археологии не раскрывают потенциала древнего артефакта из-за отсутствия художественно-эстетического осмысления вещи. Следует отметить движение археологии в сторону семантики, что свидетельствует о существенном продвижении науки в оценке артефактов, и все же ни семантические, ни в целом семиотические реконструкции не могут ответить на вопрос чувственно-эстетического потенциала археологической вещи. Художественно-образное содержание искусства не вытекает из семантики. Наоборот – формирование символа и знака происходит на основе чувственно-эстетической роли, инициирующей их содержание как факт переживания. И поскольку искусство – это связующее звено между формой материальных «объектов» и содержанием идеальных чувственных «предметов», поэтому и символ должен рассматриваться в структуре художественных средств. Таким образом, археологический материал может быть осмыслен как объект искусства, но для этого необходима особая теоретическая основа и актуализация проблем искусствоведения в соотношении его со смежными гуманитарными науками.

Художественно-образное содержание материалов археологии региона Приуралья обусловлено также потребностью в принципах их систематизации. Для их охвата важно определить источниковую базу *археологического* предмета, определить объем и региональное собрание вещественных объектов. Необходимо также рассмотреть критерии научного знания по отношению к содержанию древнего искусства как особенности сложения символических форм художественного творчества.

Теоретические научные основы исследования предполагают применение нестандартной комплексной методики. Для исследования более всего подходят системно-типологический, структурно-функциональный, семиотический и формально-стилистический методы. Анализируя археологические материалы и определяя контекст

периодизации важно учесть процессы времени, воздействие природно-климатических и межэтнических (расовых) факторов. Поэтому *системно-типологический метод* помогает раскрыть процесс формирования художественных качеств комплексов предметов в удаленных по времени культурно-исторических условиях. В частности могут быть использованы аспекты реконструкции сакральной структуры, имеющей двухчастный характер: доязыческое и языческое пространство образа. *Структурно-функциональный метод* важен для выявления закономерностей связи объектов, а также позволяет определить особенности сложения, функционирования и содержания археологических протоансамблей из их образной (видимый мир), сакральной (обрядовой, жертвенной) и технологической (преобразование материала) частей. Семиотика искусства дает возможность раскрыть тенденции построения цельной художественной картины мира в представлениях древнего жителя и прочтения смыслового значения структурных компонентов в художественно-образной форме. Материалы по семиотике возможно использовать так, как это выполнил В. Байбурин, по отношению к пространству жилого крестьянского дома, но с учетом реконструкции художественных свойств объектов, их эмоционально-эстетической основы ощущения. *Формально-стилистический метод* может быть использован по аналогии с применяемыми в народном искусстве приемами. Для художественного анализа бытовых изделий и комплексов подходит их стилевая характеристика как составных элементов единого ансамбля.

Таким образом, комплексная методика позволит представить археологические источники в аспектах рассмотрения их как художественного явления в структуре архетипических значений пластической формы. Такой подход предполагает использование данных других наук: археологии, истории, этнографии, мифологии, фольклористики и др. Категории отечественного искусствоведения, связанные с теорией познания, дают возможность рассмотрения комплекса устойчивых понятий и определений художественного содержания археологических культур.

Методики исследования. По отношению к *археохудожественной* реконструкции применимы общие вопросы теории народного искусства, которые развивались со второй половины XIX в. Художественный комплекс в отечественной науке содержат работы В. М. Василенко, Г. К. Вагнера, В. С. Воронова, Б. А. Рыбакова, М. В. Алпатова, А. Б. Салтыкова, А. К. Чекалова, А. В. Иконникова и др. Художественный металл Древней Руси рассматривал Г. Н. Бочаров. З. А. Абрамова предприняла попытки систематизировать изографические комплексы архаического искусства. В. А. Оборин, Г. Н. Чагин с исторической и археологической точки зрения провели работу по систематизации прикамской бронзы.

Если согласиться с тем, что характер изучения археологического объекта соотносим с изучением народного искусства, то очевидно, что художественная интерпретация может объединить материалы археологии и этнографии. Основой систематизации в случае с бронзой может быть хронология, представленная в идее «предварительной периодизации» контактов финно-пермян: «установление на материалах археологии шести этапов развития Приуральского общества для финно-угорской традиции» (Голдина Р. Д., 1996). Что же касается региональной литературы, посвященной культуре народов региона, то среди ранних работ, имеющих значение для поставленной цели, важны труды Г. Ф. Миллера, П. С. Палласа, И. Г. Георги, И. И. Лепехина. Финно-угорский комплекс народного искусства может быть представлен по материалам этнографии и мировоззрения: по коми – в работах А. Пинт, В. Н. Белицер, Н. Д. Конакова, В. А. Семенова, Т. А. Крюковой, С. Н. Виноградова, Грибова Л. С. (1975, 1980). В части искусствоведческой оценки важны тексты К. М. Климова, раскрывшего понятие ансамбля как образной системы в удмуртском народном искусстве. Марийская археология

представлена именами В. В. Никитина, Т. Б. Никитиной, а фольклористика - В. А. Акцорина и другими. Непосредственными источниками искусствоведения являются работы в области семантики пермской бронзы: по отношению к артефактам сделаны предположения об их генезисе, намечена территория распространения некоторых сюжетов, обозначена связь изделий с идеологией населения их создавших. Однако исследования не только далеки от своего завершения, они имеют главным образом цель внутреннего археологического упорядочения. Так труд Л. А. Голубевой «Зооморфные украшения финно-угров» (1979) ставил целью составление каталога изделий через их типологию. Семантика интересовала А. Н. Павлову в книге «Семантика костюма волжских финнов середины I – начала II тыс. н.э.». Одной из последних работ в области семантики, имеющих значение для понимания образности археологических материалов, является исследование Л. И. Липиной (2005). Л. А. Молчанова в работе «Удмуртский народный костюм (история и символика)» при реконструкции средневекового костюма финно-угров рассматривала проблемы интерпретации ансамблевой природы костюмного оформления.

Характерными в отношении специфики исследований, расширяющими археологический план материалов, являются статьи М. Г. Ивановой «К вопросу о художественном образе в средневековом искусстве удмуртов» и Грибовой Л. С. «Стилистические особенности древнепермской бронзовой пластики» в сборнике «Отражение межэтнических связей в народном декоративном искусстве Удмуртии». Но представления об объекте, который является общим и для археологии и для искусствоведения, не приближают нас к пониманию пластических закономерностей древнего «искусства Прикамья», ввиду социокультурных задач и особой тематики археологии и этнографии.

При этом важно подчеркнуть, что качество исследований не может быть достигнуто без этнографических и фольклорных параллелей археологии. Применение языковых и мифологических аналогий к археологическому материалу составляет один из приемов исследования. Поэтому материалы археологии и в искусствоведении могут быть репрезентативны через отношение с этнографией и фольклористикой, сохраняющей и поныне живой отзвук прошлых представлений. Примерами служат работы В. Акцорина: материалы исследований по марийской мифологии.

Широкий круг изделий металлических украшений прикамского костюма сер. I тыс. до н.э. - нач. II тыс. н.э. и обращение к самым популярным образам «прикамского бестиария» медведю, лосю и коню провела Л. И. Липина (2005), охватив хронологический период в 1,5 тыс. лет на территории Прикамья. Она считает, что ей удалось проследить изменения композиций на бронзовых элементах костюма. Общим контекстом автор связывает образы культуры бронзы и каменного века. При этом «основные стилеобразующие элементы, мотивы и композиции определились, были закреплены и получили широкий резонанс в лишь середине I тысячелетия н.э. Постоянные контакты с соседствующими народами были причиной возникновения новых сюжетов, влияли на композиционные решения и технику изготовления бронзовых изделий. Но все инновации были переосмыслены прикамским населением в соответствии с их собственным духовным потенциалом».⁷

Таким образом, археологические источники – интереснейшие артефакты мировидения, позволяющие анализировать многие стороны материальной и духовной культуры финно-угорского мира. Справедливо суждение, что звериный стиль отражает черты идеологии, социального устройства древнего общества в Прикамье и сознание

⁷ Л.И.Липина. – С. 4.

человека. Можно отметить определенную технологическую подвижность, при которой размер и форма пластин, блях и медальонов могла варьироваться. Хронологии, которая бы показывала эволюцию реалистических и геометрических трактовок выделить сложно, но можно отметить, что к рубежу I и II тыс. н.э. форма тяготеет к некоторой симметричности правой и левой частей и геометричности декоративного оформления. Однако потребность в сохранении антропоморфной, зооморфной, орнитоморфной и др. означенности определяет свободу живого варьирования силуэтов, стилистически интересных и практически не повторяющихся.

Перспектива исследования уникального явления средневековья состоит в определении законов его ансамблевости, стилистического строя, морфологической специфики, в сопоставлении с материалами росписей и изделий из кости и дерева под углом их взаимодействия, синхронизации изобразительных, языковых, мифологических форм, в сопоставлении семантики пермских, преимущественно финно-угорских народов и степных культур: скифов, сасанидов, сарматов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Белавин А.М. Труды КАЭЭ ПГПУ/под ред. Белавина А.М. Пермь, 2001.
2. Василенко В.М. Русское прикладное искусство. М., 1977.
3. Голдина Р.Д. История населения Прикамья в ананьинскую эпоху М., 1952.
4. Зись А.Я. О комплексном изучении искусства // Методологические проблемы современного искусствознания. М., 1986.
5. Зубова Т.Д. Изучение народного искусства в 20-30-х гг. (В.С.Воронов, А.И.Некрасов, А.В.Бакушинский): Дис. ... канд. искусствоведения. МГУ им. М.В.Ломоносова. М., 1977.
6. Каган М.С. Морфология искусства. Л., 1972.
7. Климов К.М. Ансамбль как образная система в народном искусстве удмуртов. Автореф. дисс... доктора искусствоведения. Академия Художеств РФ. М., 1999.
8. Кошаев В.Б. Дом-образ. Художественно-образные процессы сложения традиционного жилища Западного Приуралья. Дисс... доктора искусствоведения по спец. 17.00.04. М., 2001.
9. Кузьминых С.В. Металлургия Волго-Камья в раннем железном веке: медь и бронза. М., 1983.
10. Липина Л.И. Семантика бронзовых зооморфных украшений прикамского костюма (сер. I тыс. до н.э. – нач. II тыс. н.э.). Автореф. ...канд. исторических наук. Ижевск, 2006.
11. Некрасова М.А. Народное искусство России: Народное творчество - как мир целостности. М., 1983.
12. Оборин В.А., Чагин Г.Н. Чудские древности Рифея. Пермь, 1988.
13. Орехов П.М. Бронзолитейное производство Прикамья в постананьинский период. Автореф. ...диссерт. кандидата исторических наук. Ижевск, 2006.
14. Памятники железного века Камско-Вятского междуречья. Ижевск, 1984. Вып. 2. С. 17 - 20.

Мусянкова Н.А.

Государственная Третьяковская галерея
Государственный институт искусствознания
кандидат искусствоведения

Мифологические мотивы в творчестве студентов художественной студии Института народов Севера (1926–1941)

Художественная студия Института народов Севера (1926–1941), располагавшаяся в Ленинграде, была одним из немногих примеров в истории советской самодеятельности, когда педагоги (П. И. Соколов, А. А. Успенский, Л. А. Месс) не ломали, а напротив, тщательно оберегали индивидуальную манеру своих учеников – ненцев, чукчей, эвенков, хантов, манси и др. Произведения К. А. Панкова, К. Е. Натускина, А. Н. Ижимбина и других учащихся ИНС были удостоены золотой медали на Всемирной выставке в Париже (1937), а ныне хранятся в музеях и частных коллекциях.

Настоящую оценку наивных работ северян в 1930-е годы дать было невозможно, т.к. в этот период на страницах печати и научных заседаниях активно проводилась тактика разоблачения "неправильного понимания" фольклора. Всякое упоминание об архаике, примитиве приверженцами господствующей идеологии воспринималось как унижение советского народного искусства. Многие в народном искусстве фальсифицировались, происходила подмена понятий. Не сильно изменился подход к изучению наследия северян и в постперестроечные годы. В частности, в наиболее полном на данный момент издании о творчестве студентов ИНС, осуществленном под редакцией заведующей отделом Тюменского музея изобразительных искусств Н. Н. Федоровой, под словосочетанием "северный изобразительный стиль" эвфемистически утверждается уникальность их архаизированных рисунков¹. Мы впервые рассматриваем их как феномен примитива с учетом современных взглядов на это явление в культуре².

Рисунки и холсты студентов ИНСа часто называют пейзажами согласно европейской системе жанров. Собственно пейзажи северян были не натурными, а написанными по памяти изображениями природы, то есть в них была внесена весьма ощутимая доля замысла авторов. Таежные густые леса, бескрайняя тундра, высокие горы и широкие реки являлись любимейшим мотивом учеников студии. Как правило, на фоне лесов и рек разворачиваются сцены охоты и рыболовства. Пейзаж в произведениях северян в советском искусствознании рассматривался как наивный, сказочный, фантастический, декоративный³.

В советские годы таинственные пейзажи К. А. Панкова рассматривали исключительно с позиции реализма и строгого соответствия действительности. Но не следует забывать о самобытной культуре коренных народов Севера, которые были носителями устного эпоса, народных сказаний и древних поверий. В Институте народов Севера велись исследования мифологических представлений ненцев и других народностей. Исследования современных этнографов позволяют нам провести сопоставление с мифами и эпическими сказаниями северных народов, раскрыть целый ряд ассоциаций. Перед нами не просто мир природы, а ее мифологический образ, понятый авторами через обряды и верования своих племен. Данный подход к этому

¹ Северный изобразительный стиль. Константин Панков. 1920-1930-е годы. /Авт.-сост. Н.Н. Федорова М., 2002.

² См.: Мусянкова Н.А. "Художники и институции: самодеятельное творчество в СССР 1920-1930-х гг." / Диссертация на соискание уч. степ. канд. искусствоведения. На правах рукописи. М, 2008.

³ См. Гор Г.С. Ненецкий художник К.А. Панков. Л., 1968.

изобразительному материалу еще не применялся, и вследствие этого, возможны различные варианты толкования произведений северян. Эти мифологические концепции мира, состоящие из реальных и фантастических элементов, образуют ту глубинную основу, которая составляет базу всего культурного и научного развития человечества.

Мы утверждаем, что живописные и графические опыты северян можно рассматривать как адаптированные древние тексты. Так, можно отметить, что наиболее часто в их произведениях встречался образ воды - озера, реки, моря. В ряде мифологий космос ориентируется по большой реке. Река может выступать демаркационной линией, разделяющей космос и хаос, жизнь и смерть.

Так, например, на картине ненецкого художника Константина Панкова (1910—1941)⁴ "Рыболовецкий поселок"⁵ - изображение темно-синей реки, разделяющейся на два рукава. Вся композиция строится по законам симметрии. Справа и слева художник изобразил ярко-красным цветом берега реки, на одном мы видим домики, лодки и их хозяина, на другом – сушится рыболовная сеть. Друг напротив друга на разных берегах вздымаются два мощных дерева, зелень которых выделяется на фоне лимонно – желтого неба и скрывает далекие горы. На другом рисунке этого автора из Тюменского музея изображен пейзаж⁶. В нем преобладают волнистые горизонталы, которые задают определенный ритм всей работе. Этому ритму подчинены берега реки, наклоненные деревья, горы вдаль. Синие, терракотовые, зеленые, розовые волны изображают землю, небо – теплого желтого оттенка. Необычные контрастные сочетания, отсутствие полутонов и плавных переходов цветов делают произведения К. А. Панкова фантастическими, нереальными. Однако, по свидетельству самого художника, он строго следовал натуре. "Почему я небо рисую желтым? Потому что оно таким именно у нас бывает. У нас климат сухой. Осенью ударят морозы, а снега еще нет, не выпал. И от этого небо кажется желтым"⁷.

Следует обратить внимание на сходство произведений Константина Панкова с работами нанайца Василия Узы, например его "Охотой на кабана"⁸. В центре V-образной композиции "стоят" два ручья, впадающие в синюю реку, полосой лежащую по нижнему краю картины. Песчаный обрыв прибрежного склона обозначен лимонно-желтой полосой с подпушкой черного земляного слоя, где видны корни растений. Кабан удирает от перевернутого кроной вниз дерева. Слева охотник в лодке, скользящей по воде, нагнулся, чтобы взять ружье. Желтые, красные, розовые кроны деревьев придают композиции исключительную нарядность. Облака на сиреновом небе изображены неожиданно графично, в виде стилизованных черных завитков. Все части картины – деревья, ветви, кроны ритмически согласованы друг с другом.

Образ воды и, в частности, образ раздваивающейся реки, встречающийся у К. А. Панкова и В. М. Узы, имеет древнюю историю. В трудах исследователя русского

⁴ Панков Константин Алексеевич (1910-1941) - ненецкий художник. Поступил в ИНС в 1934. В период обучения посещал художественную студию под руководством А.А.Успенского. В 1938 году единственный с курса был принят в аспирантуру ИНСа. Многие его произведения погибли или пропали. Сохранилось только 4 произведения в ГРМ, 6 – в ТМИИ, 8 – в РГМАА, остальные - в частных коллекциях. Погиб во время Великой Отечественной войны на фронте.

⁵ Панков К.А. Рыболовецкий поселок. 1936. Холст, масло. 122x163. РГМАА. Пост.: 1936 из ИНСа. См. Северный изобразительный стиль...С. 34

⁶ Панков К.А. Пейзаж. Вторая половина 1930-х гг., Бумага, акварель, гуашь. 68x91. Собрание семьи В.В.Бианки, СПб. Вариант: Собрание семьи А.Г.Островского, СПб. См. Северный изобразительный стиль...С. 35.

⁷ Северный изобразительный стиль... С. 37.

⁸ Уза В.М. Охота на кабана. 1936. Холст, масло. 122x162. РГМАА. Пост.: 1936 из ИНСа. См. Северный изобразительный стиль...С. 48.

фольклора В. Я. Проппа мы нашли пояснения значения живой и мертвой воды в мифологии древних греков: "Петелийская золотая табличка, вкладываемая в гроб покойнику, говорит душе скончавшегося, что в доме Аида она увидит два различных источника: один по левую, другой по правую руку. У первого растет белый кипарис, но не к этому источнику она должна приближаться. Таблички велят душе обернуться направо, туда, где из пруда Мнемосины, течет освежающая вода, около которой стоят ее стражи"⁹. По мнению В. Я. Проппа слева находится источник с живой водой, которая может воскресить покойника, а справа – мертвая вода, которая умерщвляет.

Памятуя об общих корнях древних мифов разных народов, мы позволим себе сделать несколько смелых допущений. Следуя логике В. Я. Проппа, мы можем предположить, что в произведении В. М. Узы мы встречаемся с образом загробного мира. Возможно, именно поэтому автор этой картины пользовался такими яркими – нереальными красками, ведь этот мир недоступен взору простого человека и в нем царят другие законы. В этом случае человек, плывущий в лодке по реке, может быть интерпретирован как "перевозчик" душ умерших. Высокие синие горы на заднем плане картины можно рассматривать как образ сказочных толкучих гор. В сборнике народных сказок А. Н. Афанасьева они описываются так: "В том царстве есть две горы высокие, стоят они вместе, вплотную одна к другой прилегли; только раз в сутки расходятся, раздвигаются, и через две-три минуты опять сходятся. Промеж тех толкучих гор хранятся воды живущие и целующие"¹⁰. Указание на существование воды рядом с этими горами делает возможным наше предположение.

В шаманских мифах селькупов¹¹ мир описывается как бассейн двух рек: "Орлиной речки" (Лимпыль-кы) и "речки Кедровки" (Косыль-кы), имеющих общий исток и текущих параллельно. Начало мировой реки (ассоциируемое с верхним миром) на юге, в "семиянном болоте", а устье (ассоциируемое с нижним миром) - на севере, у обиталища Кызы и его сына - холодного "моря мёртвых". В верховьях реки находится стальное жилище старухи-покровительницы Ылэнта-кота, селение кузнецов - её помощников (они кууют железные детали для шаманского облачения), "море с кровавой водой" и "дерево неба с почками" (мировое дерево) - лестница, соединяющая землю, небо и подземный мир. Оно имеет семь ветвей на правой, солнечной, и семь ветвей на левой, ночной, стороне, на верхних ветвях сидят кукушки - священные птицы, покровительницы рождений. В дупле дерева хранятся души ещё не родившихся людей, в семи корнях живут семь змей, охраняющих дорогу в нижний мир. Представления о мировом дереве сохранились также у ненцев (миф, в котором его гибель вызвала всемирный потоп; обычай ставить в священных местах "светлое дерево" - лиственницу) и нганасан (похожее на молодую лиственницу "дерево к небу", достигающее вершиной небосвода, рядом с которым растут семь трав - родоначальниц всех земных растений)¹².

С космогоническим циклом связаны мифы о всемирном потопе. Согласно ненецкому мифу¹³, некогда росла берёза (мировое дерево) с семью ветвями и семью корнями, к которой люди ходили поклониться и принести жертвы, но её корни начали гнить, и, когда сгнил последний, дерево упало. Из его ствола хлынула кровь (в которой воплотился священный огонь), а затем - поток воды, поглотивший все реки. Так начался великий потоп. Люди от него спаслись на плоту, на который они взяли по одному

⁹ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М., 2000. С. 167.

¹⁰ Цит. по кн.: Пропп В.Я. Указ.соч. С. 249.

¹¹ Хелимский Е.А. Самодийская мифология. Электронные словари. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.edic.ru/myth/art_myth/art_19025.html

¹² Там же.

¹³ Там же.

представителю каждого вида животных, а великие шаманы - на вершине священной горы (семикратно прокричав, они не позволили воде приблизиться к ним). Отметим, что на картине В. М. Узы мы также можем наблюдать упавшее дерево. Мы не берем на себя смелость утверждать, что картина В. М. Узы является иллюстрацией к мифу ненцев о всемирном потопе, но вполне вероятно, что художественный образ упавшего дерева был подсказан именно фольклорными сказаниями.

Один из значительных отечественных специалистов по мифологии В. Н. Топоров рассматривает мировое дерево как идеальную модель динамических процессов (по вертикали) и одновременно устойчивой структуры (по горизонтали), главным и организующим остальные элементы космическим представлением для целой эпохи в истории мировоззрения человечества. "Дерево мировое – "космическое" дерево, характерный для мифопоэтического сознания образ, воплощающий универсальную концепцию мира. ... Образ дерева мирового играл особую организующую роль по отношению к конкретным мифологическим системам, определяя их внутреннюю структуру и все их основные параметры... Космогонические мифы описывают становление мира как результат последовательного введения основных бинарных семантических оппозиций (небо – земля и т.п.). Дерево мировое помещается в сакральном центре мира (центр может дифференцироваться – два мировых дерева, три мировые горы и т.п.) и занимает вертикальное положение. Оно является доминантой, определяющей формальную и содержательную организацию вселенского пространства. При членении дерева мирового по вертикали выделяются нижняя (корни), средняя (ствол) и верхняя (ветви) части. По вертикали обнаруживаются противопоставления (верх – низ, небо – земля, сухое – мокрое и др.), с достаточной полнотой и точностью идентифицирующие мифологические персонажи и мир, в котором они действуют. С помощью дерева мирового различимы основные зоны вселенной – верхняя (небесное царство), средняя (земля) и нижняя (подземное царство); прошлое – настоящее – будущее и т.д. ... Троичность дерева мирового по вертикали подчеркивается отнесением к каждой части особого класса существ, чаще всего животных. С верхней частью дерева (ветви) связываются птицы (часто две – симметрично или одна – на вершине); со средней частью (ствол) – копытные (олени и т.п., в более поздних традициях – человек; с нижней частью (корни) – рыбы, иногда медведь и др. Существуют и инвертированные образы дерева мирового: "С неба корень тянется вниз, с земли он тянется вверх" ("Атхарведа") или: "Наверху корень, внизу ветви, это – вечная смоковница" ("Катхаупанишада"), или же в русском заговоре: "На море Океане, на острове Кургане стоит белая береза, вниз ветвями, вверх кореньями". Такие перевернутые деревья изображаются в соответствующих традициях на ритуальных предметах. Нередко в ритуале используются и натуральные перевернутые деревья, например, у эвенков по сторонам от шаманского чума, символизирующего средний мир, землю, ставились два ряда деревьев – ветвями вверх (дерево верхнего мира), ветвями вниз (дерево нижнего мира). Не исключено, что образ "перевернутого" дерева возникал именно в связи с геометрией нижнего мира, в котором все отношения "перевернуты" по сравнению с верхним и средним миром (живое становится мертвым, видимое – невидимым и т.п.)"¹⁴.

В произведении ханта Кирилла Маремьянина "Гагары. Весна"¹⁵ симметрично расположенные острова и деревья наводят на мысль о неслучайном выборе автором такой композиции. Справа и слева от центра находятся два острова, на каждом из которых по одному спиленному дереву и одному живому, но со сломанной верхушкой. В центре

¹⁴ Топоров В.Н. Дерево мировое // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 1. М., 1980. С. 223.

¹⁵ Маремьянин К.И. Гагары. Весна. 1936. Холст, масло. 122x162. РГМАА. Пост.: 1936 из ИИСа. См. Северный изобразительный стиль... С. 46.

нижней части композиции изображена небольшая уточка, к которой стремительно спускается с неба упитанный селезень. Его полету вторит движение большой серой с красными плавниками рыбины, которая быстро плывет в реке. Вся композиция выстроена по законам симметрии: два острова, на которых одинаковое количество деревьев, верх и низ также сбалансирован изображениями птиц и рыбы. Эту вещь отличает смелое цветовое решение. Здесь, также как и на картине В. М. Узы край берега ограничен яркой желтой полосой.

В этом произведении можно "прочитать" образ распространенного среди северян мифа о сотворении земли, согласно которому вначале всё было покрыто безбрежным водным пространством; затем по повелению бога-демиурга гагара нырнула под воду и достала со дна комочек глины, из которого и была создана земля. Стоит напомнить о той большой роли, которую играли гагары в мифологии хантов. Злой персонаж перевоплощался в "железную гагару", в космогонических мифах гагара была одним из участников сотворения мира¹⁶. Два полуострова с одинаковыми деревьями могут напомнить мотив сдвигающихся и расходящихся осин как препятствия на пути героя (нечто вроде Сциллы и Харибды), существовавший у хантов. В мифологии северных самодийцев распространён сюжет о взаимных превращениях человека и гагары (объясняющий сходство её оперения с самодийской национальной одеждой), однако данных о культе гагары как тотема не имеется¹⁷.

На картине чукотского художника Василия Сироткина изображена охота на моржей¹⁸. На фоне бледного сиреневого неба высятся разноцветные горы. Эти горы словно списаны с полотен русских кубофутуристов – они написаны зелеными, синими, красными, желтыми неровными линиями. По чукотским представлениям, на краю горизонта имеются проходы между скалами, которые то размыкаются, создавая ветер и пропуская перелетных птиц, то смыкаются¹⁹. Две трети композиции занимает море, равномерно-синего цвета. На фоне условно написанной воды яркими белыми пятнами выделяются плавающие льдины и большой парус длинной, будто у аргонатов, лодки, а также виднеются черные головы моржей.

Охота на моржей издревле являлась основным занятием береговых чукчей²⁰. На моржа охотились группами по несколько байдар. Традиционные праздники были связаны

¹⁶ В мифологии ненцев, до появления земли и неба везде была вода. *Нум* творец Вселенной призвал к себе гагару и повелел ей нырнуть в воду и достать из глубин землю. Суша, которую создал *Нум*, была сухой и ровной. Он продолжал творить: создал много рек, озер, населил землю большими и малыми животными, воды — рыбами, небо — птицами. *Нум* создал мир, прекрасный, как рай, счастливый и безмятежный. - См.: Лар Л.А. Шаманы и Боги. Тюмень, 1998; Мифы и предания ненцев Ямала. Тюмень, 2001. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://works.fio.ru/Yamal/r5/Pages/Content.htm>.

¹⁷ См.: Лар Л.А. Указ. соч.

¹⁸ Сироткин В.И. Охота на моржей. 1936. Холст, масло. 122x133. Пост: 1936 из ИНС. См. Северный изобразительный стиль... С. 47.

¹⁹ Богораз В.Г. Чукчи. Ч.2. Чукчи и религия. Л., 1939. С. 136.

²⁰ "Одной из центральных образов, распространенных в мифологии чукчей, является образ Создающей, которую нередко называют Моржовой Матерью или Хозяйкой моря. Создающая представлялась могущественной седовласой старухой, живущей на дне морском и владеющей всем морским зверьем. Некоторые чукотские сказки рассказывают о девушке, которую отец выбросил за борт из челнока. Когда она попыталась ухватиться за борт челнока, он отсек ей пальцы веслом. Тогда девушка обратилась в моржа и уплыла. Её изображение встречается в виде деревянной женщины с человеческим лицом и туловищем тюленя. Она завернута в шкуру, и к ней приделан большой совок, в который кладут жертвоприношения. Эта женская фигурка считается главной "госпожой дома" и покровительницей стада. До последнего времени в празднике байдары впереди процессии обязательно должна была идти старейшая женщина в семье, за ней следовали владелец байдары, рулевой, гребцы, и за ними уже шли все остальные участники праздника. Считалось очень важным, чтобы идущая впереди женщина была действительно старше всех участвующих в

с хозяйственными циклами: весной - праздник байдары по случаю первого выхода в море; летом - праздник голов по случаю окончания охоты на тюленей; осенью - жертвоприношение морю, поздней осенью - праздник Кэрэткуна, хозяина морских зверей, изображаемого в виде деревянной фигуры, по окончании праздника сжигаемой.

Промысловые морские животные (кит, нерпа и т. п.) не являются постоянными фигурами палеоазиатского пантеона, но представляют собой объект промысловых культовых праздников (связанных, в интерпретации В. Г. Богораза, с мифом об умирающем и воскресающем звере); охота представляется приходом промыслового зверя "в гости" и одновременно его временной смертью, за которой следует "отсылка" его в море и последующее воскресение, оживление и грядущее возвращение²¹.

На картинах А. Н. Ижимбина в полноводных реках плавают гуси, лебеди, осетры, щуки. Реки эти текут не только в пространстве, но и во времени: на одном берегу лето – зеленые деревья, на другом зима – листья облетели, земля покрыта толстым слоем снега. Но и зимой, и летом на этих берегах кипит жизнь: бродят, выискивая добычу песцы, высиживают птенцов куропатки. У В. Я. Проппа мы находим интересное замечание: "Уже в "долинах охоты" ранних форм родового строя мы наблюдаем, что царство здешнее и нездешнее весьма похожи друг на друга; но есть и разница: в ином мире никогда не прекращается обилие дичи. Человек переносит в иной мир не только формы своей жизни, он переносит туда свои интересы и идеалы. В борьбе с природой он слаб, и то, что не удастся здесь, может удастся там"²². Действительно, северяне в своих произведениях часто изображали "страну обилия": в воде плещутся огромные рыбы, в небе летают птицы, леса населены дикими животными, на стойбищах пасутся стада оленей.

Пейзажи студентов ИНСа, дополняя друг друга, создают единый и целостный образ благодатного края, богатого водными просторами и лесами, населенными животными. Обратившись к якутскому эпосу-олонхо, укажем на явные соответствия этому образу рая:

"Там не увядающая никогда,
Не знающая изморози ледяной,
Зелень буйная шелестит.
Там высокое солнце горит светло,
Никогда не падает снег,
Никогда не бывает зимы.
Лето благодатное там
Вечное изливает тепло.
Опереньем ярким блестя,
Туруханы порхают там.
Молодые утки с озер
Табунами взлетают там,
Голуби не умолкают там.
Неиссякаемая благодать

празднике. Поэтому, если в семье не было такой пожилой женщины, то часто за ней посылали к родственникам или даже к соседям," – См. Богораз В.Г. Чукчи. Ч.2. Чукчи и религия. Л., 1939. С. 136.

²¹ Цитируется по изданию: Мифы народов мира. Под ред. С.А. Токарева. Мифы народов мира. Раздел палеоазиатская мифология. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://ml.volny.edu/search.html?act=view_rec&id=3373&t3=%CF%00%CB%C5%CE%00%07%08%00%D2%D1%CA%C8%D5%20%CD%00%D0%CE%04%CE%02%20%CC%08%D4%CE%CB%CE%03%08%DF%0D%0A&p3=&key=%CB%F3%E3&w2=q&w1=dic_t

²² Пропп В.Я. Указ.соч. С. 251.

Изобильем вздымается там..."²³
"Синим маревом курится даль,
Жаворонками звенит,
Красуется, светом напоена,
Привольная эта страна..."²⁴

В эпических сказаниях перед нами открывается особенный, удивительный по своей красочности, внутренней цельности и необычности поэтический мир. В этом мире все приобретает особенные, грандиозные размеры, преувеличенные свойства и качества. Это относится к окружающей героев обстановке – горам, полям, лесам, водным просторам, к различным естественным препятствиям, которые надо преодолеть, к предметам труда, быта, военного дела, к жилищу, одежде. Гиперболичности соответствует величавость, возвышенная поэтичность, масштабность описаний и изображений. Все, что попадает в поле зрения эпоса, приобретает особенную значимость и описывается тщательно, с обилием подробностей, с неперенным любованием. Возможно, поэтому так гипернасыщенны краски у К. А. Панкова, В. М. Узы, К. И. Маремьянина, В. И. Сироткина и других северян.

Эпос – это важнейшая ступень в художественном развитии отдельных народов и всего человечества. Во многих отношениях он стоит у истоков многих литературных жанров, питает музыкальную, театральную, художественную и другие сферы культуры. Главная определяющая черта эпического мира – это характерный для него нерасторжимый сплав фантастического, небывалого, невозможного с реальным, действительным, историческим. Фантастика и реальность в эпосе взаимопроникают, их невозможно отделить одну от другой. Интересно замечание исследователя эпических форм в литературе Б. Н. Путилова о том, что древние создатели эпоса и народная среда, которая его хранила, неизменно рассматривали эпос как поэтическую правду о прошлом, как спетую историю. Понимая, что события и герои, воспеваемые в эпосе, фактически невозможны в "наше время", они допускали вероятность их в далеком прошлом. В этом плане эпос принципиально отличен от волшебных сказок, которые никогда не считались достоверными, но расценивались как нарочитый вымысел²⁵.

Наблюдаемая яркая художественная традиция, "подпитанная" мифами и преданиями, с одной стороны, и знакомство с памятниками древнего и современного искусства, с другой, стали мощным творческим импульсом для начинающих художников-северян. Их искусство складывалось из соединения архаической традиции и современного художественного языка. Произведения, созданные ими, просты и изобретательны, как всякий примитив, работы скомпонованы с непередаваемым ощущением единства всего мира. В современности все меньше остается носителей мифологического сознания. Близкими им могут быть только аутсайдеры – люди, не имеющие желаний и умения вписаться в окружающую их социальную среду. Архаика в их работах проявляется в использовании образов древнего мира, ритуальных знаков, мотивов наскальных рисунков, символов, характерных для той или иной культуры. Во множестве работ нет конкретных образов, главное для художника — передать дух и атмосферу своей культуры. Они не ощущали себя вполне художниками, они по-прежнему оставались охотниками, оленеводами, рыболовами. Их работы – живой слепок их синкретичного сознания, где эстетическое не отделено от магического. Поэтому они сегодня нас так притягивают. В своих рисунках они пытались выразить мелодии природы – шум леса, свист ветра, плеск

²³ Нюргун Боотур Стремительный // Героический эпос народов СССР. Л., 1979. С.132-133.

²⁴ Нюргун Боотур Стремительный ... С. 133.

²⁵ Путилов Б.Н. Вступ. ст. к сб. Героический эпос народов СССР. Л., 1979. С.14.

воды. Как и первобытные люди, студенты-северяне фиксировали свое целостное ощущение природы – аудиовизуальное, обонятельное, вкусовое. Именно поэтому горы на картинах К. А. Панкова "играют", статичными остаются только люди – охотники, притаившиеся в засаде, или рыбаки, сидящие с удочкой.

Творчество северян, насыщенное духом древних верований, интересно противопоставить другому значительному проекту их времени, иллюстрациям финского эпоса – "Калевала", выполненным группой учеников П. Филонова – "коллективом мастеров аналитического искусства". Книга была издана издательством "Academia" в 1933 году. Те же сюжеты охоты, передвижения на лыжах, северного пейзажа с холмами и отдельно растущими деревьями иллюстраторы финского эпоса трактовали в сложных, составленных из многих фрагментов композициях. На плоскости листа они располагали фигуры в необычных ракурсах, точка зрения сверху была для них поводом построения пространства, состоящего из различных ячеек, отделенных одна от другой. Книга филоновцев апеллировала к усложненности средневекового манускрипта, а листы северян передавали вольное дыхание эпических напевов.

Итак, на основании рассмотренного материала, мы можем утверждать, что в мастерских ИНСа сложилась оригинальная методика, стремившаяся поддержать оригинальное художественное мышление учащихся, основанное на мифологических представлениях об окружающем мире и непривычное для носителей европейской культуры. Сюжеты картин северян часто однообразны – это охотники и звери, деревья и реки, горы и озера – мир, населенный невидимыми для человека существами, управляющими природой и всем процессом жизни. Наделение природы антропоморфными качествами, характерное для мифологических представлений северных народностей, переносилось ими на холсты и бумагу. Студенты ИНСа создавали оригинальные произведения, "одухотворенные" пейзажи, которые встретили высокую оценку современников – профессиональных художников.

Нужно отметить удивительную способность северян придавать пространству движение. Именно оно позволяет передать атмосферу активной жизни и связывает все изображаемое в единый живой организм: горы "играют", стремительно рассекают воздух птицы, заяц бежит от лисы - в природе нет ни единого не принимающего участия в общем движении элемента, олени идут сквозь деревья. Причем, построение композиции, пространства, ритмическая организация форм - все это достигалось художниками интуитивно.

С проблемой формы в изобразительном творчестве всегда тесно связана проблема цвета. Для северян эта связь особенно важна: в живописных работах у них доминировал рисунок, они строили форму почти исключительно с помощью локального цвета, почти никогда не моделируя объема светотенью. Таким образом, цвет придавал объемность плоскостной в сущности форме. Яркие сочные цвета полностью заполняют лист, не оставляя пробелов бумаги. И в этом проявляется характерная для этого круга работ декоративность, которая особенно откровенно проявляется в произведениях К. А. Панкова.

Произведения, выполненные в художественных мастерских ИНСа представителями коренных народов Севера, можно сопоставить с их национальным искусством резьбы по кости и бересте. Например, на куске бересты из Российского этнографического музея неизвестный мастер из племени ханты изобразил оленей, следующих друг за другом, а позади них поместил схематичную фигуру всадника – погонщика. В нижнем ярусе рисунка можно увидеть перевернутые изображения летящих и идущих птиц, а также диких парнокопытных – ланей или косуль. Этот мотив вереницы

животных оленей или птиц мы наблюдаем на многих рисунках учеников ИНСа. Так, например, на рисунке неизвестного художника из племени аргиш (фотоархив РЭМ) изображены идущие караваном олени. На картине Матрены Терентьевой "Ненецкое кочевье"²⁶ вереница оленьих повозок плавно изгибается в форме буквы S. На рисунке художника Ульгуйе изображено стадо оленей²⁷. При этом по краю горизонта, уходящему вверх вправо, мы видим уже встречавшуюся нам вереницу оленьих повозок, само же стадо изображено с точки зрения сверху, как будто бы с воздуха, либо с вершины соседней сопки. Животные нарисованы контуром, по одной схеме, в сходных позах. Такой же подход к изображению животных мы встречаем в палеолитических наскальных росписях, например в Тассилин – Аджере в Центральной Сахаре.

Творчество студентов художественных мастерских Института народов Севера в Ленинграде на протяжении 1930-х годов предстает перед исследователем уникальным примером свободного самораскрытия непрофессиональных художников, связанных с первобытнообщинной культурой своих народов.

Судьба художников с национальных окраин России - один из компонентов художественной жизни в СССР. Нам было важно отметить роль самодеятельности, профессиональная школа приходила в соприкосновение с другими традициями изобразительности и орнаментализма. На этом стыке возникал примитив, который можно было поддерживать, как в ИНС, или переламявать, как в большинстве других случаев.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ:

ИНС – Институт народов Севера

ТМИИ – Тюменский музей изобразительных искусств

РГМАА – Российский государственный музей Арктики и Антарктики

²⁶Терентьева М.Н. Ненецкое кочевье. 1936. Холст, масло. 123x162. Инв. О-1808, РГМАА. См. Северный изобразительный стиль...С. 45.

²⁷ Ульгуйе. Стало оленей. 1929. Бумага, графический карандаш, тушь, перо. 26,8x35,2. НВ-6522. РЭМ. См. Северный изобразительный стиль...С.71.

Казакова Л.В.

НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ
доктор искусствоведения

В контексте студийного творчества

Возобновление научных чтений памяти В.М.Василенко – значительный и отрадный факт для всех специалистов, причастных к изучению декоративно-прикладного искусства. В теме моего сообщения обозначено понятие «студийное творчество» – термин, применительно к декоративному искусству, не так давно вошедший в нашу искусствоведческую лексику, а потому необходимо раскрыть содержание этого понятия, за которым стоит мировой творческий процесс, начавшийся во второй половине XX века. И хотя понятие «студийное творчество», а тем более «студийное движение» не очень проецировалось на отечественную практику в 1980-ые годы, которые мы считаем началом этого процесса, то сейчас, по прошествии трех десятков лет оно правомерно вошло в современный лексикон и отражает суть происходящего в сфере декоративных искусств. Автор этих строк прибегала к этому термину в ранее вышедших публикациях, имея в виду неизбежное и очевидное поступательное развитие этого процесса (в настоящее время термин «студийное стекло» закреплен в учебной программе художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова).

Само понятие «студийное» не сводится к обозначению условий работы художника. Мы имеем в виду такое явление, как студийное движение в декоративных искусствах, начавшееся в Европе, США, Австралии, Японии с середины XX века (хотя зарождение его происходило гораздо раньше, уже в конце 1930-х годов).

Большое влияние на изменение сущностной роли декоративного искусства оказало участие в нем крупнейших художников с мировым именем. П. Пикассо, Ф. Леже, А. Матисс, С. Дали, Р. Магритт, А. Кальдер, В. Вазарелли осуществляли свои проекты в стекле на острове Мурано близ Венеции – мировом центре стекольного ремесла, а также на фирме братьев Дом в Нанси на юге Франции, фирмах Коста в Швеции, Леердам в Голландии, керамические проекты – в Валлорисе. В разные годы к созданию украшений обращались Ж. Арп, Дж. Кирико, П. Пикассо, С. Дали, А. Кальдер и другие. Их участие привнесло в декоративное искусство свободное отношение к материалу, не связанное с традиционными навыками и приемами.

Студийное движение вовлекло в орбиту своего влияния художников разных стран и континентов, включая Россию. Сразу скажем, что речь идет о создании уникальных авторских произведений искусства и не касается сферы промышленного производства. Суть процесса выражается в свободном творческом эксперименте, во взгляде на материал как на свободный медиум выражения идей и концепций, часто не свойственных декоративному искусству. Отсюда – иные принципы формотворчества, поиски новых техник и приемов. В отечественном искусстве наиболее заметным образом это коснулось художественного стекла, ювелирного искусства, в меньшей степени керамики.

Новый этап развития декоративного искусства происходил в сфере студийного творчества, заявившего о себе с конца 1980-х годов, с некоторой временной разницей по сравнению с мировым процессом. Свободное творчество в условиях мастерской давало автору возможность смены, выбора эстетической концепции. Свободный от регламента производственной деятельности художник начинает активный эксперимент с техниками и приемами обработки материала, входит в духовное взаимодействие с ним. Заметим, что

именно в это время сокращалось производство или закрывались крупнейшие заводы и фабрики, а вместе с тем художники уходили из этой сферы деятельности.

С радикальным изменением социокультурных, экономических условий развития общества, формированием современной эстетики искусства, критериев его ценности и уровня восприятия в наши дни меняются творческие ориентиры, формы и условия деятельности художников, происходит смена понятий и смыслов, ниспровергается традиционное, устоявшееся и зарождается новое, зачастую еще неоформившееся эстетическое явление.

На таком этапе развития декоративных искусств особенно очевидной и острой видится проблема авторского стиля, утверждение творческого «Я». В этой творческой «озабоченности» быть узнаваемым, оригинальным, запоминающимся, замеченным в условиях жесткой конкуренции, формирования художественного рынка видится и высокое стремление «приобщиться к вечности», и житейская необходимость заработать на жизнь. Стиль работы художника сегодня – это активность, раритетность, индивидуальность выражения. Особое значение в творческой карьере приобретает поведенческая линия художника, конечно, при подлинности художественного дарования. Известный исследователь и критик Н. Н. Пунин, говоря о стиле, обращал внимание на жизненный опыт мастера. В стиле выражается «качество организма, сила мысли и сила чувствования».

Многоликая художественная практика неизменно вызывает вопрос о том, что сегодня считать современным искусством, и более того – что сегодня считать искусством.

Пестрая разнородная стилевая картина затрудняет возможность цельного взгляда на происходящее в современном процессе. Трудно говорить о каких-либо единых критериях в его оценке, что было возможным при рассмотрении больших стилей. Многообразие художественных тенденций не имеет решающего значения для больших мастеров, которые в силу своего таланта формируют собственный стиль. В связи с этим в авторском стиле очень важна активность воздействия той эстетической формы, которую он избрал. Она выражается в том, насколько идеи и мысли, воплощенные теми или иными художественными средствами, созвучны мироощущению зрителя, его способности понять и оценить творческий замысел, услышать «зов автора». Уровень восприятия мира предметного искусства заметно изменился. Зритель готов отказаться от чисто потребительской оценки декоративного предмета. Мысль Г. Риды о том, что вся история искусств есть история типов визуального восприятия, несколько заостренная и категоричная, тем не менее, звучит актуально и многое объясняет в сложных отношениях художника и зрителя.

Сегодня уже очевидно, что декоративное искусство (а говоря об авторских уникальных произведениях мы отказались от термина «прикладное») вышло на рубежи большого искусства. Это связано с утверждением его эстетической значимости, самооценности в системе больших пластических жанров, а вместе с тем с поиском и обновлением средств индивидуального самовыражения. А потому взгляд на творческий процесс в декоративном искусстве должен соотноситься с тем, что происходит в отечественном и зарубежном искусстве.

Основными участниками студийного эксперимента в Европе и США являются художники, получившие специальное образование, имеющее за рубежом свою специфику, свои особенности. Начиная с 1960-х годов, во многих университетах США и других странах существовали или были открыты отделения декоративных искусств. Система образования приобрела характер широких международных связей. Высокая степень информированности о происходящем в искусстве современного мира неизбежно

способствовала интеграции творческого процесса, формированию неких единых концептов. Отечественные художники декоративных искусств оказались вовлеченными в мировой процесс благодаря участию в международных выставках и симпозиумах, семинарах, мастер-классах. Многие наши художники были отмечены высокими международными наградами известных стекольных симпозиумов в Чехии и Германии, керамических – во Франции, Чехии, Польше, Венгрии, ювелирных – в Чехии.

Принципы свободного формотворчества наиболее ярко и разносторонне раскрылись в мировом студийном стекольном движении (Glass Studio Movement), проявившемся с начала 1960-х годов в Европе и охватившем все континенты и страны (включая и “нестекольные”) вплоть до Австралии и Японии.¹ В становлении этого процесса большую роль играет Международная Ассоциация художников стекла – G A S с ее центром в Сизтле (США), объединяющая более четырех тысяч авторов.

Конкретной точкой отсчета, импульсом студийного движения принято считать открытие американским художником Х. Литтлтоном в 1962 году собственного ателье, в котором он построил стекольную печь и создал свои первые пластические объекты.

Лидерами студийного стекла стали художники, получившие мировое признание: чехи – С. Либенский (заметим, что скульптура из стекла Либенского «Голова» – была впервые показана на биеннале в Сан-Паулу в 1965 году в разделе изобразительных искусств), П. Глава, В. Циглер, Й. Шугайек, американцы – Д. Чихули, М. Липофский, немцы – Э. Эйш, Д. Майерс, Т. Зельнер, англичане – П. Лейтон, С. Проктер, итальянцы – Л. Сегусо, П. Венини, Л. Тальяпьетра, французы – братья Леперлиер, М. Негреану, Ч. Зубер. В отечественном стекле – А. и Г. Ивановы, Ф. Ибрагимов, В. Муратов, О. Победова, Н. Урядова, Н. Воликова, Т. Новикова, Б. Федоров, Л. Савельева, Т. Сажин, Л. Фомина, В. Шевченко.

Студийная керамика в Великобритании, начало которой восходит уже к 1920-м годам, сначала проявлялась лишь в форме работы автора в собственной мастерской, при этом традиционная картина производства простых утилитарных форм в целом не менялась. Большое влияние на эстетику искусства керамики оказал Бернанд Лич. Его книга «Искусство керамиста», изданная в 1940 году, стала производственным и эстетическим манифестом, повлиявшим на развитие мировой керамики послевоенного времени. Будучи сторонником идей У. Морриса за возрождение искусств и ремесел, он многое сделал для продолжения и развития традиций гончарной серийной керамики. Совместно с другом и соратником японским художником С. Хамадой после возвращения из Японии в Англию он построил в порту Сент-Айвс собственную трехкамерную гончарную печь японского типа, что позволило производить изделия в старинной технике «раку». Такие печи никогда ранее на Западе не использовались. Это явилось началом нового периода развития керамики в Великобритании. В то же время Лич осознавал наступление машинного века в искусстве и приводил в пример П. Пикассо, Ле Корбюзье, В. Гропиуса, благодаря которым «новая и динамичная концепция трехмерной формы воздействует на все виды ремесел», отмечая в то же время «слишком интеллектуальную попытку открыть образец порядка и утилитарности»². Так обозначились две основные линии в искусстве керамики, которые развивались на протяжении XX века параллельно, каждая в параметрах своих эстетических установок.

С конца 1950-х годов (почти синхронно по отношению к стеклу), авангардные школы США и Японии придали студийной керамике характер движения. Абстрактные

¹ Susanne K. Frantz. Contemporary Glass. N-J. Harry N. Abrams, INC. 1989.

² Дж. Хьюстон. Возрождение ремесла как искусства. // Английская керамика. Из коллекции Великобритании. Каталог выставки. М., 1986. С. 6,7.

работы керамистов Калифорнии, японская группа «Sodeisha» привнесли в керамику дух бескомпромиссной современности, свободную игру пластических форм и живописных приемов. В 1960-70-ые годы доминируют современные скульптурные формы, инспирированные природой с привнесенными в них чертами архаики, выраженными зачастую средствами технических приемов в обращении с материалом, посредством фактуры, цвета. В последующем развитии студийная керамика обретает все большее разнообразие идей и концепций, так что мы уже отмечаем яркие творческие индивидуальности в большей мере, чем нечто общее.

В ювелирном искусстве становление студийного движения происходило синхронно с остальными жанрами. С середины XX века в США и странах Европы, прежде всего в Голландии, Германии открывается большое количество студий. Это уже не те мастерские по изготовлению украшений, где, как модное платье, можно заказать желаемое украшение, а творческая лаборатория по созданию уникальных авторских работ. С их открытием приходило осознание ювелирного изделия как произведения искусства. Утверждение нового статуса неизбежно сопровождалось поисками новых типов украшений и их функционирования, новых, порой неожиданных в ювелирном деле материалов и их сочетанием. Это было искусство, непосредственным образом связанное со всеми достижениями других авангардных искусств и испытывающее их влияние.

В условиях студийного творчества в отечественном декоративном искусстве происходила с конца 1980-х годов эволюция от предметного, вещного начала с его декоративно-функциональными признаками к арт-объекту, ушедшему от функциональных задач. «От кубка – к арт-объекту» – такой была тема выступления автора этих строк на одном из предыдущих Василенковских чтений, в котором анализировалось такое движение творческой мысли художников.

Тезис «искусство для искусства», долгие годы озвучивавший суть всякого рода неофициальных течений в развитии советского искусства, воспринимается сегодня во всей адекватности его содержания происходящему на наших глазах творческому процессу. Начало этого процесса просматривалось уже в искусстве модерна. В поисках новой пластической системы декоративного искусства намечался отход от функционального назначения предметов, стремление выйти на эмоциональный уровень их воздействия. Именно на этом пути возникали яркие творческие личности, вошедшие в историю искусств как открыватели новых форм, материалов, уникальных техник. Известный писатель той поры Гуго фон Гофмансталь видел в стремлении к индивидуальному стилю «единственную возможность приобщиться к вечности», обрести «свой словарь, свою грамматику, собственный тон». «Все, кто с него сбивается, тот лишает себя внутренней свободы, без которой невозможно никакое творчество».³

Неудивительно, что в своих рассуждениях мы обращаемся к эпохе модерна, имея в виду то напряжение эстетической жизни, которое определило многие художественные процессы в искусстве нашего времени: такие как безудержное желание обновить художественный язык, провозгласив новую пластическую систему, начинавшееся преодоление утилитарности предметных форм и сковывавшего их сюжетного начала. К этому можно добавить широкий технический эксперимент, избранность материалов, излюбленные образы и мотивы. И, конечно, с новой остротой и в другом культурном контексте мы говорим о символике образов, знаковости символов, ставшими в современном искусстве XX-XXI веков смысловым средоточием интеллектуального искусства.

³ Гуго фон Гофмансталь. Избранное. М., 1995. С. 503.

Принципиально важными в решительных переменах декоративных искусств нашего времени стали поиски современной образно-пластической системы. Тема пространства и соотношения с ним декоративных объектов вызвала к жизни новые виды и жанры. Стеклопластика, керамопластика, а позднее арт-объекты, инсталляции и так далее, перешли в сферу чисто пространственно-пластических координат существования. Уже в начале 1990-х годов самыми широко обсуждающимися в печати становятся проблемы формирования нового пластического образа и средствах его выразительности, пространства и его нового осознания. В обозначении современного стиля именно эти категории становятся определяющими.

Весьма заметной в истории нашей художественной критики стала дискуссия по итогам выставки «Художники круга «Д.И.», состоявшаяся в РАХ в 2001 году. Тема ее была сформулирована как «новая пластика, новая классика, новый музей». Новую классику, очевидно, следует понимать как новую пластику с ее центральной темой – пластическим образом, в отличие, например, от концептуализма с его неприятием или, по крайней мере, кажущимся ему необязательным. При любых абстрактных средствах воплощения авторских идей именно пластический образ составляет эстетическую ценность декоративного объекта. Его ассоциативное начало в стекле, керамике, ювелирном деле несет в себе изобразительную реконструкцию даже в абстрактных по существу произведениях.

На таком пути развития в декоративном искусстве всегда большое значение играл технический эксперимент, изобретательность авторских приемов в обработке материалов. Примером может служить творчество многих мастеров стекла, керамики, ювелирного искусства прошлых эпох. Эпоха модерна дает нам яркие примеры, когда эксперименты и технические новации сделали художников знаковыми фигурами искусства XX века. Имена Э. Галле, Луи К. Тиффани, Р. Лалика неизменно связаны с их авторскими техническими новациями. Ремесло, являющееся основой вещественной материальной реализации любой идеи, они возвели в ранг эстетического фактора. Художники, работавшие в студиях, мастерских самостоятельно выполняли свои произведения. В одном лице соединялись автор и исполнитель (craftman), как во времена У. Морриса. Это является едва ли не главным условием студийной формы творчества. Эмиль Галле явился, по сути, первым студийным художником декоративного искусства.

Задача поднять планку ремесла до уровня объекта искусства всегда стоит перед художником-профессионалом. Объект искусства или ремесло? Этот вопрос актуален, часто полемичен, ибо в декоративном искусстве техническая сторона дела многое определяет в поисках и движении к новому.

Ремесленное начало в профессиональном декоративном искусстве стало проявляться как тенденция особенно заметно, начиная с 1970-х годов. Во всем мире, как в Европе, так и в США, возникают многочисленные общества, такие как World Crafts Council в Нью-Йорке, объединение художественных ремесел «Umění a řemesla» в Чехии и Словакии (тогда Чехословакии), товарищество ремесленников в Эрфурте в Германии, насчитывавшее 70 мастерских по работе с разными материалами. Это явилось одной из причин проведения Международных quadriennale декоративных искусств социалистических стран в Эрфурте с 1974 года.

Невиданный размах технического эксперимента в современном декоративном искусстве является одним из признаков его радикальных перемен. С уходом художников в свободное студийное творчество в 1980-90-ые годы, в новых условиях работы вновь обострился интерес к тайнам ремесла, к открытию новых граней выразительности материала, извлечению из него неожиданных эффектов, будь то керамика, стекло, металл,

что означает для автора возможность обрести самостоятельную независимую «территорию».

В таком сражении за техническую палитру с неизбежностью встает вопрос об исполнительском мастерстве, о повышении требовательности к качеству произведения. Работа в условиях мастерской диктует иные возможности технического исполнения по сравнению с заводскими. Искусство керамики, ювелирное дело, более приверженное условиям работы в мастерской, сохранило традиционно устоявшийся набор технических средств и приемов по сравнению со стеклом. Стекольщику, работавшему на большом производстве рядом с мастером, приходится искать и осваивать новые технические приемы (переход на холодные виды обработки – склеивание плоского стекла, шлифовка, гравировка), считаться с ограничением материалов и так далее. Возможно, это обстоятельство в известной мере объясняет столь радикальный характер эксперимента в стекле.

Исторически сложившийся лексикон технических приемов приобретает иное звучание в другой системе пластических, геометрических, пространственных принципов формообразования.

Говоря о проблеме авторского стиля, творческой индивидуальности, мы не можем не принимать во внимание тот факт, что культура потребления сегодня диктует свои законы, когда «брендовое имя» с его определившимся ценностным статусом ставится выше значимости авторской индивидуальности.

Начиная с поп-арта - направления в своей вещной сущности наиболее близкого искусству предметного мира, воплотившего идею о стремлении людей к благосостоянию и процветанию, потребительство в обществе развивается семимильными шагами. Но еще более существенным для понимания процесса является упразднение границы между хорошим и плохим вкусом, между высокими искусствами и коммерческими технологиями, попытка совместить элементы высокой и массовой культуры. Задачи автора – художника, создателя уникальных произведений в мире массового тиражированного искусства усложняются. Поиски авторского стиля происходят в некоем противостоянии принципам поп-арта с его неприятием уникальности, эксклюзивности, раритетов и устремленности к массовому, всеобщему, не освоенному «высокой культурой». Угадав потребности общества, Э. Уорхол тиражированность, «товарность» образа возвел в основу своего творческого метода узнаваемости приема.

Еще одна существенная категория – фактор моды активно влияет на все происходящее в художественном мире. Конечно, здесь мы выходим за границы нашей области исследования, ибо мода тесно связана с социальными проблемами общества и, прежде всего, культурой потребления, она охватывает больший круг явлений, чем только искусство. С другой стороны, мода и искусство настолько приблизились друг к другу, что стало проблематично в ряде случаев провести между ними разделительную линию. Понятие «модный стиль» так прочно вошло в употребление, что, кажется, стало всеобщим выражением актуальных тенденций, идейной, социальной ориентации. Стратегия модной эстетики определяет многие художественные явления, диктует темы проектов, выставок, инсталляций, формирует общественное мнение, направляет интерес зрителя к определенным течениям, к знаковым фигурам художественного мира.

Всеохватная для искусства нашего времени проблема – изменение характера социального заказа, особенно остро ощущаемая в декоративных искусствах. В связи с новыми потребительскими тенденциями, со стремлением быть модным в сфере получающего все большее распространение частного заказа возникает художественная ориентация на частный стильный или фирменный интерьер. Эта «стильность»,

задаваемая, как правило, заказчиком, уровнем его вкуса, его материальными возможностями, ограничивает художника в его авторских намерениях. Только высокий профессионализм создателя позволяет удержать высокую планку искусства.

Студийное авторское творчество в сфере декоративных искусств функционирует в довольно определенной среде, на уровне выставочного, музейно - галерейного существования, в кругу коллекционеров и приобщенных в той или иной степени к этому виду искусства лиц. Оно приобрело характер всеобщего мирового художественного процесса, выявило лидеров этого движения, стало неотъемлемой частью современной художественной культуры и искусства XX – XXI веков. Доказательством признания этой области творчества является тот факт, что крупнейшие музеи мира – Метрополитен в Нью-Йорке, музей Виктории и Альберта в Лондоне, музей Декоративных искусств в Париже, Государственный Эрмитаж и Русский музей в Санкт-Петербурге, ВМДПНИ в Москве, равно как и другие музеи и галереи России приобретают в свои коллекции уникальные авторские работы.

Обрисовав в общих чертах характер студийного мирового движения в стекле, керамике, ювелирном искусстве, мы констатируем, что основной пафос этого движения обращен в сторону эксперимента и поиска индивидуального авторского стиля, в свою очередь тесно сопряженного с обновлением языка художественных и технических средств в декоративных искусствах.

Брюханова Е.В.

Государственный музей-заповедник
«Ростовский кремль»

Вопросы терминологии кружевоплетения

В ходе создания автором данной статьи каталога золото-серебряного кружева из коллекции ГМЗ «Ростовский кремль» возникли вопросы к терминологии. После их переосмысления были сделаны замены отдельных прежних терминов нововведениями, не претендующими на всеобщее их использование. Тем не менее, возникшие в ходе работы вопросы, обозначаются в данной статье и ставятся перед научным сообществом, с тем, чтобы призвать к их более широкому обсуждению.

Немаловажное значение при атрибуции предмета, его каталожном описании приобретает вопрос использования того или иного термина. Необходимо, чтобы каждое определение отражало суть описываемого явления в его историческом развитии.

Вместе с тем в кружевоплетении многие из названий не отвечают необходимым требованиям. Ярким примером может служить одно из таких широко распространённых - гипюр.

Этот термин обычно используется для характеристики кружевных образцов определённого типа. В современном значении под ним подразумевают либо сцепное плетёное кружево, мотивы узора которого выведены полотнянкой и соединены между собой сцепами-бридами, либо шитое кружево, состоящее из отдельных, соединённых между собой, элементов. Многими исследователями это же понятие переносится и на кружево раннего периода. Однако ближайшее знакомство с историей бытования и использования его в научной литературе демонстрирует неоднозначность и противоречивость термина.

Само слово привнесено в Россию из Западной Европы и происходит от французского *guiper* – оплетать, обматывать, скручивать нити¹. Известно, что в XVII веке так назывались многие виды кружев и, в частности, венецианское шитое, состоящее из отдельных элементов и соединённое действительно небольшими сцепами-бридами (Илл. 1).

С началом изучения истории кружевоплетения возникла проблема классифицирования самых разных кружев, объединённых под общим названием «Гипюр». Среди западных исследователей единого мнения по этому вопросу не было. Ещё в 1869 году Фанни Бюри-Паллизер отмечала: «Термин гипюр сейчас мало используется в столь широком [как прежде Е.В.Б.] значении, которое очень трудно уточнить»².

Позже Огюст Расинэ писал, что гипюр – это вид вышивки, объединяющий аппликацию с коклюшечными кружевами. В XVI веке известный как позумент или галун, он, положенный на ткань, превращался в декоративную отделку (или басон). О. Расинэ находил это кружево впечатляюще декоративным и указывал, что гипюр делался из картизана и кручёного шёлка. Картизаном при этом он называл тонкую полоску пергамента, на которую наматывалась шёлковая, золотая или серебряная нити, придавая ей объёмность. Собственно гипюром считал шёлковую нить, обвитую вокруг более

¹ Palliser, Bury F. Histoire de la dentelle. Paris, 1869. С. 32-35.

² «Le terme guipert est maintenant applique bien ou mal dans une silarge mesure, gu'il est fort difficile d'en ciser la signification» (там же. С. 35).

толстой или шнуром, и указывал, что королева Шотландии Мария Стюарт называла такие образцы «пергаментным кружевом»³.

О. Расинэ также отмечал, что «термин «кружево» мог прилагаться и к сетке, на которой закреплялся гипюр, придавая ей вид игольного кружева»⁴.

В свою очередь исследователь Морис Дрегер писал: «В производстве аграманта последний изготавливался часто из обвитых металлом или шёлком нитей. По-старинному такие нити назывались гипюром. Постепенно привыкли называть «гипюром» и нитяные кружева барокко, употребляя это выражение вообще для кружев с сетчатой основой»⁵.

Другой специалист Пьер Ферхаген также указывал на нечёткость понятий, подпадающих под этот термин. «Название «гипюр», пишет он, - было дано двум очень разным видам кружев: первый вид приближается к торшону и производится как он, всё в одной вещи [парное плетение Е.В.Б.], очень часто из лент (например, Ил. 2. Е.В.Б.). Именно к этому гипюру относятся гипюры, названные «Клюни». Второй вид гипюра состоит из отдельных кусков, а его производство, более тонкое, походит на аппликации брюссельских коклюшечных кружев. Эта категория включает в себя гипюры Фландрии, Миланскую точку, Брюгге, «Герцогиня» (Дюшес)... Гипюр из лент – это не что иное, как старинный позумент, что означает самый старый вид коклюшечного кружева»⁶.

Софья Александровна Давыдова в своё время также высказывалась по этому вопросу: «рядом с этим строго архитектурным жанром [шитым кружевом Е.В.Б.] был сильно развит другой – длинный каймообразный вид кружев, называвшихся сперва «rassement», или позумент, а затем преобразовавшийся в гипюр. Последний термин, ныне не совсем верно понимаемый, нередко переносится на старинное кружево, которому он вовсе не принадлежит, или служит для обозначения новейших произведений, изготовляемых на манер и во вкусе старинных плетений, не имеющих ничего общего с настоящим гипюром...»⁷.

«...Генуэзский же гипюр - поясняет далее С.А. Давыдова - состоял из шести или осмиугольного сеткообразного фона ... красивых размашистых, но соразмерных и правильных очертаний»⁸.

Советский период ясности в этот вопрос не внёс. В 1925 году к выставке кружев, зеркал, мушечниц, табакерок, перстней и часов XVII – XVIII веков, располагавшейся в Эрмитаже, был выпущен путеводитель. Перечень витрин с описанием экспонатов в нём предваряет пространная историческая справка-аннотация. Из неё можно заключить, что

³ Орнамент всех времён и народов в двух томах. Том II. Средневековое искусство, ренессанс XVII – XIX века. Подготовлено по изданию «L'ORNEMENT ROYAL» (Paris, 1888) / Под редакцией Огюста Расинэ с пояснительными примечаниями и общим введением. М., 2004. С. 171, табл. 172.

⁴ Там же.

⁵ Дрегер. М. История кружева. б/м и г. Изъятие из неизвестного издания. С. 167-168. Хранится в библиотеке ЯИАХМЗ. Библиотечный шифр: 7С.03 Д 73. С. 172.

⁶ «On a donné le nom de guipure à deux genres de dentelles très différents: Le premier genre se rapproche des torchons et se fabrique, comme eux, tout d'une pièce, le plus souvent par bandes. C'est à ce genre que se rattachent les guipures dites le Clugy. Le second genre de guipure se fait par morceaux séparés et sa fabrication ressemble, en moins fin, à celle de l'application de Bruxelles aux fuseaux. Cette catégorie comprend les guipures de Flandre, le point de Milan, le Bruges, la duchesse.

La guipure par bandes n'est autre chose que l'ancien *passement*, c'est-à-dire le plus ancien type de dentelle aux fuseaux». Verhaegen P. La dentelle Belge Bruxelles, Of – ficc de Publieite. 1912. С. 105-107. Здесь и далее подстрочный перевод заведующей реставрационной мастерской ГМЗРК В.Б. Ермоловой, в 1982 году закончившей факультет иностранных языков ЯГПИ им. К.Д. Ушинского по специальности французский и немецкий языки.

⁷ Давыдова С.А. Очерки кружевного дела за границей. СПб., 1883. С. 7.

⁸ Там же.

«гипюры – это шитые или плетёные кружева, элементы узоров которых, соединены связками-бридами»⁹. При этом орнаменты их могут быть как геометрического, так и растительного характера. В виде узких лент и широких композиций в штучных изделиях. Гипюрами в путеводителе также назван образец узора из веток с листьями, шитый из тканой тесьмы (!), имеющий связки с «шипами» и сложный по композиции орнамент с пальмами на фоне из мелких звёздочек.

В 1940-е годы исследователь М.Н. Левинсон-Нечаева, анализируя разновидности золото-серебряного кружева XVII века, к «гипюру» отнесла очень своеобразный вид, где орнамент состоит из «бесконечно развивающегося мотива ветви, данного в сильном движении, типичном для стиля барокко»¹⁰. Техника этого кружева сильно отличается от прочих. Весь узор образован параллельно положенными прядями золотых и серебряных нитей, изредка переплетёнными тонкой нитью скрепления, а контур рисунка выложен более толстым шнурочком. При этом сетчатый фон отсутствует¹¹. Ссылаясь на ряд зарубежных авторов, М. Н. Левинсон-Нечаева далее атрибутирует его как итальянское «рагузское» кружево XVII века.¹²

В свою очередь в конце 1950-х годов специалист Эрмитажа Н. Ю. Бирюкова замечает: «К концу XVI - началу XVII века широкое распространение получает гипюр, т. е. кружево, состоящее из шитого иглой или плетёного на коклюшках узора, кое-где соединённого тонкими связками»¹³.

В 1980-е годы В. А. Фалеева в своём основном труде понятие гипюр соотнесла с рагузским кружевом, ранее описанным М. Н. Левинсон-Нечаевой, только уточнила, что оно целиком исполнено из скани. Далее она пояснила, что первоначально слово «гипюр» означало род шнура, состоящего из одной или нескольких нитей, обвитых другой – шёлковой, льняной и металлической. Впоследствии этим термином стало называться всякое кружево, не имеющее фоновой решётки. В прилагаемом словаре «гипюр» она определила, как род сцепного кружева со связками без фоновой решётки¹⁴.

Последнее определение гипюра повторила и Г. К. Баранова в словаре к каталогу собрания металлических кружев Сергиево-Посадского музея¹⁵.

Приведённый перечень даёт возможность сделать следующие заключения: гипюр – термин «хамелеон», содержание которого менялось в зависимости от времени и места изготовления. Он не может быть беспрекословно использован безоговорочно для определения конкретного вида кружева, поскольку не даёт чёткого понятия ни о технике изготовления, ни о характере орнамента, ни о форме изделия даже в короткий промежуток времени. Следует помнить о длительном бытовании термина в кружевоплетении, его историческую принадлежность кружевам определённого вида, но употребление его в каталогах, на наш взгляд, возможно лишь с оговоркой. Во-первых, использовать для кружев, которые исторически имели это название, во-вторых, с учётом устоявшегося мнения, - по отношению к массивным кружевам без фона, и сложным, и предельно простым в исполнении. При классификации образцов каталога ГМЗРК, соблюдая

⁹Мацулевич Ж. Кружево / Выставка кружев, зеркал, мушечниц, табакерок, перстней и часов XVII – XVIII вв. Петербург, 1925. С. 3-16.

¹⁰ Левинсон-Нечаева М.Н. Золото-серебряное кружево XVII в. // Труды Государственного Исторического музея. Вып. XIII. М., 1941.С. 178.

¹¹Там же.

¹² Там же.

¹³ Бирюкова Н.Ю. Западноевропейское кружево XVI-XIX веков. Л., 1959. С. 5.

¹⁴Фалеева В.А. Русское плетёное кружево. Л., 1983. С. 26; 303.

¹⁵Баранова Г.К. Золото-серебряное кружево XVII - начала XX века в собрании Сергиево-Посадского музея. Каталог. М., 1993. С. 21.

преимственность и уточняя значение термина, было использовано следующее определение: Гипюр – это вид кружева (сцепного или плетёного парным способом), не имеющий фоновой решётки вовсе, или такую, которую нельзя назвать достаточно регулярной.

Термин «point d'Espagne» (фр.), прежде указанный многими специалистами¹⁶ как разновидность гипюра также требует оговорки, поскольку ныне обычно употребляется его русское написание.

Впервые тип «пуэн д'Эспань» или в русском написании, пондишпань, выделила и сопоставила с конкретными кружевами М. Н. Левинсон-Нечаева¹⁷. Исследовательница отнесла его к гипюрам характерного типа, выведенным плетёным шнурочком, дававшим при сцеплении «очень эффектные», хотя и «причудливые, подвижные формы». Русское название вида она вывела от французского термина потому, что в отечественных документах XVIII века встретила похожие по звучанию обозначения кружев: «пондешпаний», «пандешпания», «поддиспан» и пр.¹⁸. Утверждение в Европе образцов этого типа М. Н. Левинсон-Нечаева отнесла к XVI веку – эпохе позднего европейского барокко и связывала с распространением испанской моды. Широкое бытование их в России отодвигала к первой половине XVIII века.

Обнаруженная М. Н. Левинсон-Нечаевой близость по произношению русских наименований французскому термину и отсутствие единообразия в их написании свидетельствует, несомненно, об иностранном происхождении этого кружева.

Однако в 1956 году И. П. Работнова сочла их русскими и без каких-либо аргументов отодвинула рамки бытования этих образцов в России до конца XVII века. Она пишет: «...в конце XVII века появляются русские сцепные металлические кружева с причудливым, несколько запутанным орнаментом, образуемым многочисленными петлями тонкой тесьмы, то очень плотные, то очень редкие с большим пролётом между отдельными элементами орнамента внутри них»¹⁹.

В. А. Фалеева, напротив, чётко указала на их зарубежное производство и широкое бытование весь XVIII век. Она согласилась с выведенной М. Н. Левинсон-Нечаевой этимологией термина, но использовала, не пояснив, иной вариант русского написания: «пондеспан» или «пондишпан»²⁰. Исследовательница отнесла указанные кружева к наиболее «чистой» форме гипюра, поскольку характеризовала его сцепным и не имеющим фона.

В свою очередь, Г. К. Баранова повторив, в основном, сказанное В. А. Фалеевой, также без объяснений изменила название на «подишпан» и дала ещё один вариант «подышпан». Она выделила особый подвид этих кружев – шитый из бити иглой, бытовавший, по её наблюдению, под наименованием «французский подишпан» в первой половине – середине XVIII века. Характеризуя его особенности, она отметила: «При создании таких кружев главная роль отводилась золотной или серебряной блестящей бити, подчёркивающей рельефность и выразительность узора»²¹.

¹⁶ Левинсон-Нечаева М.Н. Золото-серебряное кружево XVII века... С. 187; Работнова И.П. Русское народное кружево. Художественные промыслы РСФСР. М., 1956. С. 11; Фалеева В.А. Указ. соч. С. 31; Баранова Г.К. Указ. соч. С. 11.

¹⁷ Левинсон-Нечаева М.Н. Золото-серебряное кружево XVII в.... С. 169, 187.

¹⁸ Васильчиков А.А. Семейство Разумовских. Т. I. СПб., 1880. С. XXV, XXVII, LX.

¹⁹ Работнова И.П. Русское народное кружево. Художественные промыслы РСФСР. М., 1956. С. 11.

²⁰ Фалеева В.А. Указ. соч. С. 31.

²¹ Баранова Г.К. Указ. соч. С.11-12.

Очевидно, что для удобства работы следует остановиться на каком-либо одном из вариантов написания. В каталоге ГМЗРК выбор сделан в пользу термина «подишпан», предложенного Г. К. Барановой: он лёгок по произношению, близок по звучанию исходному французскому выражению и имеет аналоги в русских исторических документах. Обнаруженный ею подвид может именоваться - «французкий подишпан».

Другим определением, искажение содержания которого произошло сравнительно недавно, стал «аграмант». Термин происходит от французского *Agremens*²² – украшения. Ему и ряду других определений (басон, позумент, галун) в научной литературе по истории кружевоплетения западные учёные отводят то же место, что в средневековой России термину «кружево». Так, исследователь А. М. Дрегер указывал, что на Западе первыми на коклюшках стали плести обшивки из нитей, шнура, или полос ткани плотных цветных одежд - аграманты²³. Среди них были и ажурные плетения, но европейские историки их кружевами не считают. О. Расинэ отмечал, что «гипюр [золотный]... в XVI веке... был известен как позумент или галун; если наложить его на ткань он превращался в декоративную отделку (или басон)»²⁴. В Бельгии помимо гипюров, простые металлические кружева «торшон» также называли позументами или галунами. П. Ферхаген пишет: «Происхождение торшона, несомненно, очень древнее. В нём можно видеть, думаем мы, переработанные (упрощённые) формы старинных коклюшечных позументов (галунов)...»²⁵.

Во всех случаях обращает на себя внимание факт, что эти обозначения не увязаны с формой изделия.

В XVIII веке, очевидно, вместе с модой на европейское платье, эти названия широко распространились в России. Вероятно, в течение столетия они утратили часть смыслового содержания, и к XIX веку ни одно из них уже не подразумевало под собой коклюшечное кружево²⁶.

Этот факт отметила С. А. Давыдова: «В России только в позднейшее время, т. е. не ранее XVIII столетия, когда металлическое кружево стало выходить из употребления, а взамен его начали носить иные отделки, слово кружево стало применяться исключительно к плетению из шёлка, ниток, бумаги и металлического материала, а кованые, тканые и басонные отделки получили название галунов, позумента и аграманта»²⁷.

То, что аграмант в русском языке - синоним слова басон, или украшение, отделка и не означает кружево, подтверждают отечественные словари и справочники XIX века.

Так, в энциклопедическом лексиконе 1835 года аграмант поясняется следующим образом: «плетёная из шёлковых нитей фалбала [оборка] с затканными узорами, употреблявшаяся в старину вместо нынешних блонд и кружев для обшивки рукавов,

²² Гейм Иван. Французский и российский словарь, сочинённый по лучшим и новейшим французским словарям в пользу русского юношества, иностранцев, особливо французской нации Иваном Геймом. 2 ч. М., 1809. С. 19.

²³ Дрегер. М. Указ. соч. С. 167-168.

²⁴ «Гипюр – вид вышивки, объединяющий аппликацию с коклюшечными кружевами. В XVI в. он был известен как позумент или галун; если наложить его на ткань он превращался в декоративную отделку (или басон)» См.: Орнамент всех времён и народов в двух томах. Том II... С. 171. Табл. 172.

²⁵ «L'origine du torchon est certainement très ancienne. On peut y voir croyons-nous, une forme dégénérée des vieux passements aux fuseaux». Verhaegen P. La dentelle. Belge Bruxelles, Of – ficc de Publieite. 1912. С. 102.

²⁶ Галун – позумент, тесьма, делаемая из золота, серебра, мишуры или шёлка, переплетённого золотом, употребляемая в большей части на обшивку по краям платья. См.: Словарь Академии Российской. Ч. II. СПб., 1790. Стб. 19.

²⁷ Давыдова С. А. Русское кружево и русские кружевницы. Исследование историческое, техническое и статистическое Софии Давыдовой. СПб., 1892. С. 8.

ворота и пол у верхних дамских платьев, называвшихся робронами. Аграмантами также называются плоские решётчатые плетёнки разной ширины, сделанные из тонкой проволоки, обвитой нитками, шёлком или шерстью; эти плетёнки нашивались на те же роброны на самый шов поверх вышеописанной фалбалы; ныне они употребляются почти только для украшения подзоров у занавесей и нашиваются также на шов, которым прикреплена также бахрама к занавесям»²⁸.

В словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона аграмант определён как: «Гесьма, которой обшиваются мебельная обивка, края дамских платьев», причём технически изготовленная «посредством тканья на особых узких станках с жаккардовым прибором и с ручной прокидкой челноков»²⁹.

У В. И. Даля он трактуется следующим образом: «Узорные плетёнки из снурков для обшивки женских уборов, занавесок и пр., витейка, витушок»³⁰.

Как видно из вышеприведённых примеров, в русском варианте термин никогда не имел связи ни с определённой техникой, ни с конкретным материалом или формой изделия.

Вместе с тем, в искусствоведческой литературе XX века, после издания в 1983 году книги В. А. Фалеевой «Русское плетёное кружево»³¹ термин «аграмант» закрепился по отношению к кружеву с зубцами на обе стороны.

Хотя изначально В. А. Фалеева и определила аграмант как нашивку, затем, однако, выделила три основные его формы, важнейшим признаком которых стали зубцы по обе стороны, и тем самым увязала название с формой. Соответственно в словаре терминов, прилагаемом к работе, она дала ему следующее определение: «Аграмант – форма кружева с зубцами вдоль обеих кромок». Несмотря на то, что позднее в толковом словаре Р. М. Кирсановой было дано более точное определение: «аграмант – узорчатое плетение из цветного или одноцветного шнура в виде длинной ленты для обшивки краёв одежды, отделки драпировок, мебели и т.д. Материалом для шнура аграманта служили шёлк, металлизированные нити или шерсть»³², термин этот в значении, выведенном В. А. Фалеевой, использовали все последующие исследователи русского кружева³³. Он вошёл не только в научную, но и в учебную литературу по кружевоплетению³⁴.

Закрепление этого термина за определённой формой искажает представление об истории кружевоплетения и вносит путаницу при работе с историческими документами и иностранной литературой.

Однако, кружево типа «речка», выведенное В. А. Фалеевой, возможно, могло называться аграмантом: похожая на него отделка платья с аналогичным названием приведена в журнале «Исторический вестник» за 1842 год (Илл. За, 3б)³⁵.

²⁸Энциклопедический лексикон. Т. I. (Н-АЛМ) СПб., 1835. С. 462.

²⁹ Ганешин С. А. Плетёные изделия // Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. СПб., 1898. Т. XXIII (а) С. 871-872; Ганешин С.А. Позумент // Там же. Т. XXIV С. 237.

³⁰Даль В.И. Словарь живого великорусского языка. Третье исправленное и значительно дополненное издание под редакцией проф. И.Э. Бодуэна-Де Куртенэ. СПб., 1903. С. 14.

³¹Фалеева В.А. Указ. соч. С. 29, С. 303.

³²Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре XVIII – перв. пол. XX в. М., 1995. С. 11-12.

³³Баранова Г.К. Золото-серебряное кружево XVII - начала XX века в собрании Сергиево-Посадского музея. Каталог. М., 1993 г. С. 21; Климова Н.Т. Народный орнамент в композиции художественных изделий. Цветное коклюшечное кружево. М., 1993. С.211;Третьякова Е.И. Русское кружево. СПб., 1995. С. 105.

³⁴Рожкова А.И. Кружевоплетение на коклюшках // Сделай сам. 1994 -№№ 1-2.

³⁵Моды // Библиотека для чтения. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. Т. 51. Ч. 2. Апрель. 1842. СПб., б. г. С. 133.

Вместо указанного автор ввёл в каталог термин «нашивка». Видимо он не самый удачный, поскольку не ассоциируется узко с формой ленты с зубцами с обеих сторон, как обозначила значение его В. А. Фалеева. Здесь могут быть предложены различные варианты или приписка: (по В. А. Фалеевой - аграмант).

Ещё один термин, который требует, на наш взгляд, пояснения – сетки. Он встречается в русских рукописях XVII века.³⁶ Так называли в них женские головные уборы-волосники.³⁷

В свою очередь, изучая архивные документы XVIII века, М. Н. Левинсон-Нечаева обнаружила, что в них термин «сетки» использовали для обозначения кружев определённого типа³⁸. Выделив такие, она за тем подразделила их на 2 подгруппы. К первой отнесла разновидность прошивок с очень мелкими зубчиками или вовсе без них, с ровным «сетчатым» фоном, на котором был расположен несложный узор полотняного переплетения - квадратики, пятнышки, неоформленные побеги. Ко второй – сквозные квадратные или круглые решёточки, составленные из «овсянок» или «насновок».

Признаки, по которым М. Н. Левинсон-Нечаева выделила вторую подгруппу, содержат явное смешение понятий – «сетка» и «решётка»³⁹. Они в данном случае тождественны. При таком определении становится непонятным значение кружева «решетчатого», упоминаемого в русских средневековых документах⁴⁰, хотя известно, что в Европе бытовали кружева-сетки, и их, несомненно, привозили в Россию. Причина названных противоречий в различии содержаний в русском языке общеупотребительного понятия «сетка» и этого термина в кружевоплетении.

В нитяном изготовлении для обычного человека и сетка, и решётка -одинаковы, хотя принципиальная разница между ними всё-таки существует. В общем представлении структура сетки изначально мыслится как ячеистая и гибкая. Не случайно в словаре В. И. Даля, наиболее точно отразившего характерные русские представления, сетка (сеть) есть «вещь или чертёж перекрёстною решёткой, клетчатый, в клетках, мережах, ячеях». Само происхождение этого слова от глагола «сеити» - искать, ловить, содержит понятие гибкого инструмента захвата. Достаточный признак сетки - наличие ячеек.

Решётка же относительно её - жёсткая конструкция из объёмных и твёрдых материалов. Она допускает, как вольную форму самих сквозных отверстий, так и свободу комбинаций их сочетаний. Это представление также отражено у В. И. Даля. Он пишет: «Решётка» – всякая несплошная вещь со сквозниной, с промежками, пролётами, ряд установленных жёрдочек, шестиков, переложенных или переплетённых вдоль и поперёк, либо иным образом». Как частный вариант она, впрочем, может быть и равноячейстой.

³⁶ Савваитов П. Описание старинных царских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора в азбучном порядке расположенное. СПб., 1896. С.142.

³⁷ С.А. Давыдова само понятие кружево в элементарном виде сводила до сетки: «Кружевом называется сетчатая работа, простая без всяких узоров, или же наполненная орнаментами и выплетенная из ниток. См.: Давыдова Указ. соч. С. 1.

³⁸ Левинсон-Нечаева М.Н. Указ. соч. С. 188.

³⁹ М.Н. Левинсон-Нечаева высказала предположение: «Возможно, что название «сетка», так часто встречающееся в документах..., было присвоено этому кружеву за его сетчатость и отсутствие зубцов». В этом пояснении отчётливо видно обиходное, а совсем не техническое представление о сетке. Левинсон Нечаева М.Н. Там же.

⁴⁰ Стасов В.В. Разбор сочинения г-жи С.А. Давыдовой Русское кружево. Исследование историческое, техническое и статистическое (рукопись). Составлено В.В. Стасовым. СПб, 1886. С. 119; Давыдова С. А. Русское кружево и русские кружевницы. С. 12.; Ефимова Л.В. Белогорская Р.М. Русская вышивка и кружево. Собрание Государственного Исторического музея. М., 1982.С. 152; Фалеева В.А. Указ. соч. С. 28

Смешение этих понятий применительно к кружеву в русском языке объяснимо, поскольку в нитяном варианте и решётка, и сетка обладают свойством гибкости. Возможно, что исторически определение «сетка» перешло на кружево от ажурных волосников, соединявших в себе гибкость сетки (особенно, если были сплетены на раме) с внешними признаками орнаментальной решётки.

При обучении же плетению, как до революции, так и в современности термином «сетка» стал обозначаться единственный вариант, плетущийся на основе сколка полотнянки, в то время как разновидностей решёток с ячеистой структурой - великое множество. Однако техническое представление не совпадает с обиходным. Так при сличении описей имущества – монастырских, домовых и пр. с сохранившимися образцами кружев можно убедиться, что в большинстве случаев под названием «сетка» упоминается вид плетения, технически относящийся к решётке. Не случайно В. А. Фалеева, описывая типы кружев XVIII века, отмечала: «Ещё одним видом кружевных нашивок были так называемые сетки – узорные кружевные решётки, золотные и серебряные, достигавшие тридцати пяти сантиметров в ширину»⁴¹. Однако и среди плетений этого времени попадаются такие, которые технически по современным представлениям нужно отнести именно к сетке. Такое положение дел характерно и для XIX века. Так В. И. Даль указывал, что в разных местностях кружевницы называли одни и те же фоновые плетения по-разному: где-то сетка, где-то - решётка⁴². Термин сетка в его узком смысле уже неотделим от современного кружевоплетения. Тем не менее, употребляя его при описании старинных кружев необходимо помнить его искусственную ограниченность.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ:

ГМЗРК – Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль».

ЯИАХМЗ. – Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник.

⁴¹Фалеева В.А. Указ. соч. С. 31.

⁴² «В др. местах сетка называется Решетка». См.: пояснения к слову «Плести», там, где «плетя». В.И. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка В.И. Даля. В 4-х тт. Т. 4 Р – V М. 1882. С. 192.

Нарвойт К.Ю.

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства

К вопросу об атрибуции двух предметов мебели из собрания Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства

Предметом рассмотрения в данной статье являются два экспоната из фонда мебели ВМДПНИ. Один из них – курульное кресло рубежа XIX – XX веков – поступил в музей в 1984 году, экспонировался на нескольких выставках и в постоянной экспозиции музея, неоднократно опубликован и известен по некоторым аналогам, находящимся в других музейных собраниях. Тем не менее, вопрос об авторстве этого предмета до сих пор не решён. Второй предмет – туалетный столик с зеркалом-псише – поступил в музей недавно (в 2011 году) и не являлся объектом изучения и публикаций.

Курульное кресло¹ (Илл. 1) поступило в музей от частного лица. По словам прежнего владельца, кресло было приобретено им в городе Лыскове Горьковской области в 1960-70-х годах. Никакой другой информации об его происхождении и, тем более авторстве нет. Тем не менее, кресло, безусловно, принадлежит к числу немногочисленных образцов авторской мебели, выполнявшейся под заказ небольшими партиями для конкретных интерьеров. Характер и качество исполнения данного предмета свидетельствуют о том, что он был изготовлен в кустарной мастерской с использованием простого ручного инструмента. Конструкция складного кресла заимствована из образцов европейской, прежде всего итальянской ренессансной мебели XV-XVI веков. В России мебель подобной конструкции широкого распространения не имела. Несмотря на то, что привозная европейская мебель бытовала в интерьерах высших сословий России с XVII века, русские реплики курульных стульев и кресел появились лишь во второй половине XIX века в богатых интерьерах, создававшихся в исторических стилях по индивидуальным заказам. Они, как правило, целиком от отделки до обстановки проектировались архитекторами. Особая редкость нашего предмета определяется тем, что его чисто европейская форма и конструкция оформлена декором в русском национальном стиле. Кресло украшено плоскорельефной и трехгранно-выемчатой резьбой, в центре спинки, в круглом медальоне изображен российский герб – двуглавый орёл. К сожалению, головы орла были срезаны, очевидно, в 1930-е годы, в период борьбы с российской имперской символикой.

Аналогичное кресло находится в экспозиции дома-музея В. М. Васнецова, в окружении мебели, выполненной по проектам художника. Это дало повод некоторым исследователям предположить, что и кресло могло быть исполнено по васнецовскому проекту. Однако подтверждений этому не было, и вопрос об авторстве так и оставался открытым. Есть основания предполагать, что могли сохраниться и другие экземпляры или варианты этого кресла, аналогичные предметы замечены в частных коллекциях.

Известны две фотографии рубежа XIX – XX веков с изображением этой модели курульного кресла. Первая из них представляет интерьер парадного зала (Большой Столовой палаты) дома князя Юсупова в Харитоньевском переулке². На ней изображены три одинаковых курульных кресла, по форме абсолютно идентичных нашему. К сожалению, качество фотографии не позволяет рассмотреть их резной декор. Этот

¹ КП 7629, Дм 93. Кресло курульное. Дерево (дуб), резьба, морение, вошение. Россия, конец XIX - начало XX в. Размеры: 93 : 71 : 65.

² Александр Васильев. Русский интерьер в фотографиях. - М., 2008. Илл. на с. 17.

интерьер был создан в 1892-93 годах по проекту архитектора Н. В. Султанова. Известно, что вся мебель для Юсуповского дома (за исключением антикварной, привозившейся преимущественно из Италии³), выполнялась по его же проектам. Эту мебель отличает творческая интерпретация европейских и древнерусских образцов. Опубликованные фрагментарно дневники архитектора изобилуют информацией о работе в архивах и музеях по поиску исторических образцов для создания оригинальных авторских проектов⁴.

На второй, пока не опубликованной фотографии из собрания Отдела редкой книги ВМДПНИ (бывшая Библиотека НИИХП)⁵ (Илл. 2), изображен фрагмент интерьера Церковного отдела Павильона кустарных изделий и рукоделий России на Всемирной выставке в Париже 1900 года. В углу этого небольшого храма-молельни стоит кресло, по своей форме и деталям резьбы абсолютно идентичное рассматриваемому нами. Кустарный павильон Парижской выставки 1900 года был создан по проекту художника К. А. Коровина при участии архитектора И. Е. Бондаренко. В оформлении его интерьеров принимал участие А. Я. Головин. Однако мало известен тот факт, что в создании интерьера Церковного отдела принял активное участие архитектор Н. В. Султанов, «... давший рисунки и указания при выполнении стильных аксессуаров церковной утвари...»⁶. Трудно предположить, что, проектируя такой камерный интерьер, архитектор мог поставить в нём предмет, выполненный по чужому проекту.

Интересно отметить, что курульные кресла несколько иной формы присутствуют ещё в двух интерьерах домовых храмов, созданных по проектам архитектора. Это церковь во имя святой Царицы Александры в петербургском дворце великого князя Павла Александровича (1887-1889 гг.)⁷ и церковь во имя святого Александра Невского и преподобного Сергия Радонежского в доме московского генерал-губернатора (1891-1892 гг.)⁸.

Анализируя творчество Султанова, невольно приходишь к выводу, что практически ни один крупный интерьерный проект, созданный архитектором, не обходился без использования курульных стульев или кресел. Возможно, что это отчасти связано с сакральным значением этого предмета мебели как символа власти (древнеримская традиция). В этой связи следует отметить, что все интерьеры, которые проектировал Султанов, предназначались для высокопоставленных особ. Однако наличие в пространстве одного интерьера парных, и даже нескольких предметов курульной конструкции указывает на то, что архитектора привлекали чисто декоративные качества этой формы. Будучи прекрасным стилизатором, работавшим в диапазоне стилевых

³ Так, в конце 1893 года, в период работы над интерьерами дома, Султанов пишет в своём дневнике: «3/15 декабря <...> Пришла мебель из Венеции – недурна» (Цитируется по изданию: Ю. Р. Савельев. Н. В. Султанов – архитектор З. Н. и Ф. Ф. Юсуповых.- Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып. 9 (25).- М., 2003. С. 348.). Вероятно, что среди привезённой мебели могли быть и курульные кресла, которые в немалом числе присутствуют на фотографиях интерьеров юсуповского дома и акварелях Л. М. Браиловского, выполненных в 1898 году. (Ю. Р. Савельев. Николай Владимирович Султанов. Портрет архитектора эпохи историзма. СПб., 2009. Илл. на с. 227, 229, 234-235.; А. Васильев. Указ соч., илл. на с. 17.).

⁴ Ю. Р. Савельев. Н. В. Султанов – архитектор З. Н. и Ф. Ф. Юсуповых.- Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып. 9 (25). М., 2003. С.334-380.

⁵ Отдел редкой книги ВМДПНИ, № 12020/10, таблица 10.

⁶ Отчёт состоявшегося под Августейшим Председательством Её Императорского Высочества Государыни Великой Княгини Елизаветы Федоровны 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. 8.

⁷ Ю. Р. Савельев. Николай Владимирович Султанов. Портрет архитектора эпохи историзма.- СПб., 2009, фото на с. 196. (далее: Савельев. 2009.)

⁸ Савельев. 2009, фото на с. 203.

течений от русско-византийского до ампира, он использовал эту форму даже в чисто неоклассическом интерьере Красной гостиной дома московского генерал-губернатора (проект 1891-1892 гг.)⁹.

Возвращаясь к мебели, выполнявшейся для дома Юсупова, следует отметить, что в дневниках Султанова фигурируют имена двух подрядчиков, занимавшихся её изготовлением. Это знаменитая московская фабрика А. Шмита и некто Казаков, вероятно, владевший небольшой кустарной мастерской¹⁰. И действительно, мебельный комплекс юсуповского дома можно разделить на две группы. Первую составляют предметы, безукоризненно выполненные в условиях самого совершенного в то время фабричного производства и лишённые «живости» ручного труда. Пример тому – четыре стула из гарнитура столовой, находящиеся в нашем собрании. Во вторую группу входят предметы, выполненные вручную, преимущественно в русском стиле. Помимо курульного кресла, примером такой работы может служить перемётная скамья из собрания Государственного Исторического Музея¹¹.

Таким образом, можно с большой долей уверенности утверждать, что проект курульного кресла был создан Н. В. Султановым (или его помощниками) для дома князя Юсупова в Харитоньевском переулке в первой половине 1890-х годов. В дальнейшем, возможно после Парижской выставки 1900 года, кресло могло небольшими партиями или под заказ тиражироваться российскими кустарными мастерскими.

Второй предмет, рассматриваемый в данном сообщении – туалетный стол с зеркалом-псише первой трети XIX века, имеющий более поздние переделки¹². (Илл. 3). Стол поступил в музей в 2011 году в числе значительной группы предметов мебели, преимущественно ампириной, составлявшей обстановку квартиры архитекторов А. П. и В. А. Голубевых. Основу этого мебельного комплекса составляют предметы, происходящие ещё из дореволюционной квартиры Алексея Петровича Голубева, известного архитектора первой половины XX столетия. Подтвердить их происхождение помогают акварели, выполненные в начале 1920-х годов и архивные фотоматериалы, поступившие в музей вместе с мебелью. Среди немногочисленных предметов, оказавшихся в этой семье позднее, видимо, уже в 1930-е годы и наш туалетный стол.

Туалетный стол представляет собой превосходный образец мебели русского ампира. Однако нижняя его часть вызывала некоторые сомнения. Типология предметов подобного рода предполагает в основании стола наличие двух тумб, на которые устанавливается столешница. В нашем же случае основанием является пара великолепных резных пилонов из массива красного дерева. О существовавших ранее тумбах свидетельствуют лишь сохранившиеся внизу подстолья следы от шкантов, ранее соединявших сборную конструкцию. Когда и для какой цели была осуществлена переделка, на момент приобретения стола мы не знали. Пролить свет на историю предмета помогла акварель И.И. Нивинского из собрания ГИМ¹³. (Илл. 4).

Акварель датируется 1905 годом, является листом из альбома «Виды церкви, жилых и парадных комнат в доме московского генерал-губернатора» и представляет

⁹ Савельев. 2009, илл. на с. 144, 214-215.

¹⁰ Савельев. 2009. С. 149, 155.

¹¹ Русский стиль. Собрание Государственного Исторического музея. Каталог, - М., 1998, фото на с. 82.; Савельев. 2009, фото на с. 153.

¹² КП 31176, Дм 388. Туалетный стол красного дерева с зеркалом-псише. Россия, первая треть XIX века с переделкой конца XIX в. Дерево, фанеровка, точение, резьба; зеркальное стекло. Размеры: 200 : 140 : 70.

¹³ Опубликовано в издании: Сто и двенадцать стульев из собрания Государственного Исторического музея/ Составители: О. Стругова, Н. Кологривова и др.- М., 2000. С. 114.

интерьер будуара Великой княгини Елизаветы Федоровны. «Наш» стол является важным предметом этого интерьера, несмотря на то, что в выбранном ракурсе он находится с краю и несколько обрезан. Тот факт, что на акварели мы видим стол со столь характерной индивидуальной переделкой основания не может вызвать сомнения, что изображен именно этот предмет.

Полная перепланировка и переделка интерьеров московского генерал-губернаторского дома была осуществлена в 1891-1898 годах архитектором Н. В. Султановым для размещения в нём вновь назначенного московского градоначальника – великого князя Сергея Александровича, дяди императора Николая II и его супруги Елизаветы Федоровны. Перед архитектором стояла задача превратить старый московский дом в официальную резиденцию членов императорской семьи, с которой он успешно справился. Султанов сохранил первоначальную ампирную отделку больших парадных залов дворца, обставив их мебелью, выполненной по собственным проектам в соответствии с протокольными требованиями высокопоставленных заказчиков. Собственная половина дома была заново перепланирована, отвечая современным критериям комфорта и отделана по вкусам конца XIX века. В данном случае Султанов выполнял роль не только архитектора, но и декоратора всех интерьеров здания. В 1892 году в газете «Московские ведомости» публикуется достаточно подробное описание дома и произведённых в нём переделок¹⁴. Там отмечается, что наряду со специально спроектированной для парадных помещений мебелью, архитектор использовал и мебель старинную, преимущественно красного дерева. Ею были обставлены личные апартаменты владельцев дома. Характеризуя убранство собственной половины её высочества, корреспондент отмечает, что «Все эти помещения обтянуты по стенам пёстрым английским ситцем» и дополняет, что «Все рисунки для омеблировки и убранства комнат дома составлялись производителем работ по перестройке дома Н. В. Султановым и представлялись на утверждение его императорского высочества»¹⁵.

Таким образом, можно с достаточной долей уверенности предположить, что и переделка рассматриваемого нами стола могла быть осуществлена по проекту или при участии Султанова. Что послужило причиной для этого, мы не знаем. Может быть, ветхость старых тумб основания. Возможно, желание заказчика. Или, вероятнее всего, стремление придать камерному бытовому предмету дворцовый масштаб и парадность. Так или иначе, можно уверенно утверждать, что в коллекцию музея попал уникальный предмет, помимо своих высоких художественных достоинств имеющий и мемориальную ценность, т.к. происходит он из личных апартаментов святой великомученицы великой княгини Елизаветы Федоровны.

¹⁴ «Московские ведомости», 1892, № 40. 9 февраля. С.4. Опубликовано в изд.: Царские и императорские дворцы. Старая Москва.- М., 1997. С. 213-216.

¹⁵ Там же, с. 216.

Перфильева И.Ю.

НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ
кандидат искусствоведения

Национально-романтическая тема как стилеобразующий фактор. Отечественное ювелирное искусство конца 1950-х - 1960-е годы.

Национально-романтическая тема, сыгравшая на рубеже 1950-х – 1960-х годов стилеобразующую роль в отечественном ювелирном искусстве, впервые была актуализирована в культурно-идеологическом контексте еще 1930-х годов. Тогда, политическое руководство страны очень озаботилось тем, чтобы витрина первого в мире государства рабочих и крестьян выглядела привлекательно.

В эти же годы были предприняты активные меры по возрождению ювелирного производства в традиционных центрах – Великом Устюге, Красном-на-Волге, Ростове Ярославском. Некоторые, как Экспортная мастерская (1929 – 1933), а позднее артель «Северная чернь», прямо ориентировались на внешнюю торговлю. Другие – в большей степени апеллировали к потребительскому спросу на традиционные бытовые изделия – серьги-калачи и ложки.

Всех их объединяло активное привлечение к творческой работе на промыслах профессиональных художников – Михаила Дмитриевича Ракова и Евстафия Павловича Шильниковского в «Северной черни» или Василия Петровича Вопилова в Красном. Именно благодаря их творчеству начинает складываться жанр уникально-выставочных тематических ювелирных произведений, с большим успехом экспонировавшихся на Всемирной выставке 1937 года в Париже (Франция), проходившей под девизом «Искусство и техника в современном мире», и в 1939 году в Нью-Йорке (США).

Помимо актуальной советской тематики, прославляющей успехи строительства социализма в СССР, публику покоряло высокое художественное мастерство советских ювелиров, владевших различными техниками художественной обработки металла, которые на Западе к этому времени были практически утрачены. А в Советской России - успешно культивировались заказами Кустэкспорта, курировавшего внутренние и внешние выставки¹.

Идеологически выверенная стилистика, в основном сохраняла свою актуальность и в послевоенные годы, вплоть до конца 1950-х, когда она претерпевает кардинальные изменения.

Победа во Второй мировой войне дала стране осознание величия. А Холодная война, когда пресекались всякие контакты с Западом, стимулировала потребность в культурной самоидентификации, вопреки основному вектору общеевропейского художественного контекста, тяготеющему к стилю «техно».

Новая волна национально-романтической тематики поднимается в конце 1950-х годов.

¹1928 – 1929. - Временное бюро по организации Всесоюзного акционерного общества по экспорту художественных изделий и по импорту предметов для нужд кустарной промышленности Наркомата внешней и внутренней торговли СССР. 1929 – 1930. - Всесоюзное акционерное общество по экспорту кустарно-художественных изделий и по импорту предметов для нужд кустарной промышленности (Кустэкспорт) Наркомата внешней и внутренней торговли СССР. 1930. – Всесоюзное объединение по экспорту кустарно-художественных изделий и ковров (Коверкустэкспорт) Наркомата внешней и внутренней торговли СССР. 1930 – 1936. – Наркомвнешторга СССР. РГАЭ. Ф. 8345, д. 148, кат. 3, оп. 1.

Извне ее стимулировал парад национальных культур на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве, проходивший летом 1957 года.

Внутри страны интерес к национальной художественной культуре определился уже осенью того же года, в рамках празднования 40-летия Октябрьской революции. Редакционная статья первого номера нового журнала «Декоративное искусство СССР», выход которого был приурочен к юбилейным торжествам в 1957 году, называлась «Красоту в жизнь». В ней говорилось: «Художественное творчество в этой области получило новое значение: удовлетворять и воспитывать вкусы самых широких народных масс, делать прекрасной новую обеспеченную жизнь, облекать эту жизнь в выразительные, разнообразные формы, наполненные содержанием новых идей, чувств и стремлений»². Далее в статье обращалось внимание на установление и развитие творческих и трудовых контактов между художниками и мастерами народного искусства, а также промышленности, что определялось как новый, «передовой метод работы художественной промышленности». В статье также отмечалось, что «отношение к декоративному искусству становится несравненно глубже, острее, требовательнее, возникает ряд новых творческих и научных задач и вопросов, требующих практического и теоретического разрешения».

Все сказанное в юбилейной статье, по форме подводившей итоги 40-летней истории развития декоративного искусства в СССР, по существу было программой на будущее, формулировало задачи на ближайшие перспективы.

И результаты появились очень скоро. В числе триумфаторов на первой послевоенной Всемирной универсальной выставке ЕХРО'58 в Брюсселе (Бельгия), проходившей под девизом «Человек и прогресс», были и мастера прикладного и декоративного искусства, в том числе и художники-ювелиры М. А. Тоне и Ю. И. Паас-Александрова.

В том же 1958 году выставка «Прикладное и декоративное искусство РСФСР» успешно прошла в Лейпциге. И только в 1961 состоялась Всесоюзная выставка «Искусство в быт», которая несколько откорректировала расстановку акцентов в пользу ориентации на развитие декоративно-прикладного искусства, дизайна и художественной промышленности внутри страны. Началась эпоха регулярных художественных выставок на различных административных уровнях: от локальных - местных и региональных до республиканских и всесоюзных, что сыграло важную роль в развитии искусства.

И с этого момента началось масштабное переосмысление исторического национального художественного наследия как основы для дальнейшего развития декоративного искусства. Кардинальные перемены в интерпретации «национально-романтической» темы в конце 1950-х - начале 1960-х гг. коснулись и ювелирного искусства.

Главная проблема заключалась в том, что за все предшествующие годы советской истории, пожалуй, ни один из видов искусства не подвергался, хотя и негласному, но от того не менее жесткому политическому остракизму как ювелирное дело, традиционно ассоциировавшееся у «власть предержащих» с буржуазным образом жизни. В результате чего, по существу, была прервана традиция бытования, а значит и культуры ювелирного дела как вида пластических искусств. И не случайно, критика тех лет указывала на доминирование в массовом производстве ювелирных изделий, при сохранении высокого уровня ремесла, «образцов дурного вкуса» второй половины XIX века³.

² Красоту в жизнь // Декоративное искусство СССР. 1957. № 1. С. 3.

³ Ильин М.А. Исследования и очерки. М., 1976. С. 111.

В 1950-е годы, выходит и ряд искусствоведческих исследований, посвященных русскому ювелирному искусству. Среди этих публикаций книги М. М. Постниковой-Лосевой, Н. Г. Платоновой и Ф. Я. Мишукова⁴, Т. М. Разиной⁵ и другие издания.

Концепция «продолжения национальных традиций» надолго входит в художественно-образную систему отечественного ювелирного искусства. Она сохраняет актуальность и в 1960-е, остается в творчестве многих советских художников-ювелиров и в 1970-е, и в 1980-е годы.

Но на рубеже 1950-х – 1960-х годов тому были особые как объективные, так и субъективные причины и факторы.

Во-первых, - рост национального самосознания в стране инспирировался эйфорией внутреннего освобождения, переживанием идеологической «оттепели». Во-вторых, - появился целый ряд дипломированных художников декоративно-прикладного искусства. Наконец, - еще работали мастера-ювелиры дореволюционной формации.

Перед художниками открылись две возможные тенденции стилистического развития. Одна восходила к «русскому авангарду» первой трети XX века. Другая - опиралась на наследие древнерусской художественной культуры.

Первая позволяла осознать себя как часть мирового художественного сообщества. Вторая – артикулировать в мировом художественном контексте особенности своей национальной художественной культуры. Обе тенденции нашли отражение во всех областях творчества. Но для ювелирного искусства они имели особое значение и каждая в отдельности, и в совокупности.

Они развивались в двух сферах. Сначала - локально в художественной промышленности системы Минместпрома РСФСР. Затем - в малосерийной продукции Художественного фонда РСФСР. И лишь позднее в авторском ювелирном искусстве.

В 1954 году, накануне выхода известного Постановления ЦК КПСС и Совмина СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» (1955) коллектив художников НИИХП получил заказ на разработку серебряного с чернью гербового подарочного сервиза для фрутков к 300-летию воссоединения Украины с Россией. Сервиз состоял из двухъярусной вазы (авт. Пономарькова) и 16 серебряных с позолотой тарелок с изображением гербов союзных республик (авт. Гусякова, Тоне, Кузнецова). В этой работе им удалось вернуть черневому орнаменту его традиционное конструктивное значение. Напряженный ритм узора из цветов мака и шишек хмеля, выщегося по углубленному позолоченному фону по борту тарелки, не только гармонично сочетался с формой, но подчеркивал пластичность тарелки с гербом РСФСР. Однако в целом композиция сервиза была выдержана в стилистике «сталинского ампира».

Произведения второй половины 1950-х годов демонстрируют изменение вектора стилистических поисков художников.

Первыми, кто обратился к традиционным корням в качестве стилевой основы для создания новой художественно-образной системы, были художники, работавшие в системе Министерства местной промышленности РСФСР. К концу 1950-х и началу 1960-х

⁴ Постникова-Лосева М.М. Золотые и серебряные изделия мастеров Оружейной Палаты XVI-XVII вв. // Сб. Государственная Оружейная Палата Московского Кремля». М., 1954.

Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г. Русское художественное серебро XV-XIX вв. // Памятники культуры. Вып. XXVIII. М., 1959.

Постникова-Лосева М.М. Прикладное искусство XVI-XVII вв. // История русского искусства. М., 1959. Т. IV.

Постникова-Лосева М.М., Мишуков Ф.Я. Изделия из драгоценных металлов // Сб. «Русское декоративное искусство». М., 1962. Т. I.

Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г. Изделия из драгоценных металлов // Сб. «Русское декоративное искусство». М., 1965. Т. III.

⁵ Разина Т.М. Русская эмаль и скань. М., 1961.

годов относятся выполненные в разных техниках комплекты украшений П. Уткина (брошь и серьги, 1959, исполнитель А. Ефимов), В. Кабина (браслет и брошь, 1961) и «Птички» И. Бешенцевой (браслет и брошь, 1962). Но во всех этих случаях мы наблюдаем лишь игру художника с неким, условно воспринимаемым как традиционный, орнаментальным мотивом, выполненным в традиционной же технике. Однако по существу декор просто наложен на лаконичную дизайнерскую форму, актуальную в эти годы во всех областях художественного творчества.

Одновременно НИИХП начал активную творческую работу с небольшим коллективом (несколько живописцев и ювелиров-сканщиков) финифтяного цеха 1-й механической артели в Ростове-Ярославском. Этот традиционный ювелирно-эмальерный центр, художественным руководителем которого в 1920-е годы был С. В. Чехонин, в послевоенный период выпускал только массовую продукцию – броши, зеркальца и коробочки, - с цветочной росписью и видами Крыма и Кавказа. Фабрика уже давно усвоила размашистую стилистику росписи по фарфору, используя более удобные в массовом производстве фарфоровые краски. Фактически были утрачены навыки виртуозной выразительной декоративной эмальерной миниатюры, привитые профессиональным художником, мастером графики С. В. Чехониным, стремившимся к созданию в расписной эмали особого языка.

С самого начала в этой работе участвовала Мария Тоне. Первые комплекты ювелирных изделий были разработаны и созданы ею уже в 1954 году – кулоны, брошь, браслет и ожерелье. Художник изучила и поняла ход творческой мысли С. Чехонина, но не стала буквально восстанавливать его язык, основанный на принципах графики эпохи модерна. Она апеллирует к традициям национальной художественной культуры – русской иконописи, с ее условностью, декоративностью и завораживающей выразительностью не сюжетов, но понятий, когда невозможно оторвать глаз от композиции в целом, хочется бесконечно погружаться в ее созерцание.

На протяжении нескольких последующих десятилетий сотрудничества с фабрикой «Ростовская финифть» она пыталась адаптировать производственно выгодные фарфоровые краски к художественно более выразительному языку росписи эмалями, вернуть «ростовской расписной эмали» 1950-х годов выразительную декоративность изделий 1920-х годов. Она отказалась от живописной размашистости кистевого письма, ввела цветной фон, контрастно сочетающийся с энергичной, выразительной графической росписью. Четкий штриховый и точечный рисунок, выполненный черным или коричневым тоном, органично сочетается со сканным обрамлением. А мажорно звучащие вкрапления ярких цветов не только придают росписи нарядность, но и создают ощущение глубинности пространства предметной формы.

Такая же работа по восстановлению родовой сущности традиционной художественной техники как стилеобразующего фактора, предстояла художнику и на фабрике «Северная чернь». Здесь у нее были не менее яркие предшественники с классическим художественным образованием - М. Д. Раков⁶ и Е. П. Шильниковский⁷, творческие позиции которых принципиально противостояли друг другу.

К началу сотрудничества с фабрикой «Северная чернь» Марии Тоне здесь не осталось и следа от пластически выразительного, графически выверенного силуэтного рисунка М. Д. Ракова, который работал с мастерами артели в 1930-е годы. Доминировала изобильная флоральная стилистика Е. П. Шильниковского. Спустя 25 лет нужно было все

⁶ Раков Михаил Дмитриевич 1892 - ?, 3 года учился в мастерской Л.В. Шервуда, затем поступил в фирму Фаберже. С начала 1930-х сотрудничал с Институтом художественной промышленности.

⁷ Шильниковский Евстафий Павлович. В 1917 году окончил Императорскую Академию художеств по классу графики, мастерская В.В. Матэ. С 1935 по 1962 год – художественный руководитель артели и затем фабрики «Северная чернь».

начинать с самого начала. И М. Тоне сделала первый важный шаг – вывела черневой декор на формотворческие позиции, определила цели, задачи, выразительные возможности и назначение черни как техники художественной обработки серебра. В основу художественно-образного решения была поставлена не многодельность, но выразительность и лаконичность черни и ее активное взаимодействие с фоном. Черневой декор уже не растекался по поверхности изделия, а активно «конструировал» ее форму. По этому принципу построен браслет «Ели», (1961), где черневым декором выделена центральная часть.

В комплекте посуды «Тучам солнца не закрыть» и «Мир» (1967) надписи, введенные в декор согласно русской традиции, синтезируются с силуэтным черневым рисунком, восходящим к основному постулату графической школы В. А. Фаворского – «Главное – фигура (предмет) в пространстве и взаимодействие пространств». Они делают необходимые пластические акценты по дну, тулову или устью сосудов, что присуще и классическому русскому черневому искусству.

В том же ключе решены и современные украшения из серебра с чернью. В них искусно сочетаются типичные формы древнерусских изделий с языком станковой графики «сурового стиля». Гармония во взаимодействии рисунка и фона подчеркивала особенности формы. Они несли характерную для эпохи эстетическую черту – не столько визуальное, сколько эмоциональное восприятие произведения искусства, не отражение реального мира, а переживание и воплощение его в формах ювелирного искусства, будь то графический лист, серебряная братина или ювелирное украшение. Отсюда глубина и многоплановость художественного решения, соединяющего традицию и современность.

На романтической волне в официальном искусстве начала 1960-х годов появилось множество авторских станковых вариаций на «народную» или «традиционную» тематику. Это была эпоха становления и расцвета «станково-прикладного» жанра в советском декоративном искусстве. Создавалось множество украшений априори не утилитарных, предназначенных для экспонирования на выставках, где за стеклами витрин скрывалось техническое несовершенство и нефункциональность изделий. Но М. Тоне принадлежала к тому небольшому кругу художников-ювелиров, кто создавал уникально-выставочные изделия не только яркие и выразительные, но и «гуманистичные», соразмерные пропорциям человеческой фигуры, счастливо избегавшие артикулированной станковости.

Мария Тоне не пошла по легкому пути сиюминутного увлечения актуальными декоративными мотивами. Ее аналитический ум искал решений безусловных, не подвластных веяниям времени и моды. Она не копирует и не цитирует произведения национальной художественной культуры, как это делали некоторые коллеги по цеху, но и не боится отстаивать их актуальность в современности даже в спорах с искусствоведами. Горячие дискуссии у нее не раз завязывались с профессором МГУ М. А. Ильиным, много лет работавшим в Художественном совете НИИХП и Союзювелирпрома. Мария Тоне всем своим творчеством успешно доказывала, что оно и актуально и перспективно, если относиться к нему всерьез, а не поверхностно, как к модному направлению.

Особый, «фирменный», стиль художника, сочетающий современное конструктивно-пластическое мышление с глубоким изучением художественно-культурного наследия древнерусского искусства, лег в основу ее творческого метода в работе над созданием современных ювелирных украшений в стилистике традиционного русского искусства.

В середине и второй половине 1960-х годов художник создает несколько комплектов ювелирных украшений. В ожерелье «Гривна» (1967) решающее значение для создания художественного образа имеют не абстрактно «традиционные» знаки в виде орнаментальных мотивов, а аллюзии на конструктивные основы древнерусских ювелирных украшений, раскрытые современными выразительными средствами,

эстетизирующими саму суть пластики произведений древних мастеров. Лаконичность общего композиционного решения кольцевого украшения получает развитие в ритмике орнаментальных мотивов, восходящих к истокам более широкого, общекультурного исторического наследия.

И в других изделиях художника этого времени – брошах, кольцах, запонках, выполненных в технике напайной скани и зерни с вставками цветных ювелирных камней, тема русской национальной художественной культуры синтезируется с реминисценциями советского конструктивизма второй половины 1920-х годов и его интерпретациями начала 1960-х. Форма и декор связаны между собой неразрывно. Скани и зернь не декорируют, а «ваяют» – пластически создают форму украшения. Да и сама основа при кажущейся лапидарности, на самом деле, тщательнейшим образом выверена.

Произведения М. Тоне тех лет с достоинством малой формы живут и в пространстве выставочного зала и как функциональная вещь. Это происходит благодаря многоплановости художественно-образного и композиционного решения, ориентированного как жизнь любого человека то вовнутрь души - пространство частной жизни, то вовне - в пространство общественного бытия.

Иначе складывалась судьба национально-романтической тематики в сфере свободного художественного творчества, в советском искусствознании получившего определение «авторское искусство». Главная особенность этого периода в отечественном ювелирном искусстве заключается в том, что здесь отсутствовала преемственность традиций художественной культуры. Ювелиры, получившие профессиональное и творческое образование еще до революции в Императорском Строгановском Центральном художественно-промышленном училище и Центральном училище технического рисования барона Штиглица, помогали молодежи сохранять высокий уровень исполнительского мастерства. Но, как и выпускники единственного на всю страну среднего специализированного Костромского училища художественной обработки металла, не обладали знаниями, достаточными для качественного обновления художественно-образной системы ювелирного искусства в новых социокультурных условиях.

Новые вузы - МВХПУ (бывшее Строгановское), ЛВХПУ им В. И. Мухиной, Московское среднее специализированное училище им. М. И. Калинина – не имели специализации по ювелирному делу и готовили художников по металлу широкого профиля. Исключение составлял Государственный художественный институт Эстонской ССР, где существовала соответствующая кафедра.

Таким образом, сложилась ситуация, когда в стране, по существу, не было достаточного числа ювелиров и художников, имеющих необходимое образование. Отсюда типичное для этого времени разделение ювелиров на мастеров-исполнителей и художников. А поскольку специально подготовленных художников не хватало, к созданию произведений ювелирного искусства активно подключились художники самых разных видов декоративного искусства, таких как керамика, вышивка, кружево и так далее.

Каждый из них формировал собственную художественно-образную систему в креативном подходе к современному ювелирному искусству. Из этого многообразия индивидуальных манер и складывалось «авторское» направление.

В середине 1960-х годов, когда волна интереса к артефактам национального искусства достигла апогея, к разработке этой темы подключается ленинградская школа, исторически в большей мере тяготеющая к общеевропейскому, нежели национальному художественному наследию.

Ассоциативно-образный подход к теме демонстрируют произведения Юты Паас-Александровой. Ее творческий метод основан на принципах подобия композиционного

построения, основных пропорций, характерных сочетаний материалов – всего, что вдохновляло ее в искусстве тех или иных народов и исторических эпох.

В 1965 году она создает серию украшений в технике скани. Это броши, подвески и серьги - «Пегас», «Золотой петушок», «Козлик», «Апис», «Ослик», «Олененок», «Конек-Горбунок». От прототипов – мордовских нагрудных украшений с литыми подвесками (финно-угры X – XII вв.) - их отличает не только техника исполнения, придающая формам большую пластичность и нарядность. В них видно иное – современное, отстраненно-умозрительное, несколько ироничное прочтение образов, утративших исконную символичность и условность, но, взамен, обретших конкретность изобразительного мотива.

Ю. Паас-Александрова, вообще, свободнее относилась к проблеме традиции и находила вдохновение, апеллируя к истории не только ювелирного дела. Так, филигранная гривна «Кружево» (1967) создана по мотивам народного кружевоплетения. Однако кружево здесь является только отправной точкой для развития орнаментального решения. В целом, гривна Ю. Паас-Александровой – стильное современное ювелирное украшение, своеобразный оммаж традициям национальной художественной культуры. Также умозрительно решен этнический по характеру гарнитур «Северный» (1969).

В творчестве других ленинградских художников «национально-романтическая тема» не получила широкого и длительного развития. И она практически исчерпывается уникально-выставочными ювелирными произведениями Ю. И. Паас-Александровой середины 1960-х гг., вытесненная ассоциативно-образным направлением.

Иное дело «московская школа». Для формирования творческого метода художников-ювелиров следующего поколения – Э. Амашукели и выпускниц МВХПУ (бывшее Строгановское) - Н. Гаттенбергер и И. Бешенцевой, искусствоведа М. Розановой и художника Н. Беляковой - национально-романтическая тема сыграла важную роль как образная канва.

За исключением Э. Амашукели они имели весьма скромное представление о ювелирных техниках. Но они были художниками и вдохновлялись красотой ювелирных произведений древнерусских мастеров - и сделали их вольные переложения на современный лад.

Судьба свела их с Федором Яковлевичем Мишуковым, который в 1960-е годы входил в Художественный совет Комбината прикладного искусства Художественного Фонда РСФСР. Настоящий энтузиаст своего дела, Ф. Я. Мишуков много помогал молодым советами и консультациями. Его поддержка оказалась судьбоносной, когда однажды комбинат получил заказ на серию образцов от Московской ювелирной фабрики, (что находилась на Пушечной улице), где еще работали организовавшие ее мастера фирмы Фаберже.

Он же привел художников в запасники Государственного исторического музея, где им была предоставлена возможность делать зарисовки с шедевров древнерусского ювелирного искусства. Ф. Я. Мишуков познакомил их с заведующей отделом металла Мариной Михайловной Постниковой-Лосевой, настоящим знатоком истории ювелирного дела в России. Вскоре музей впервые в современной российской истории начнет закупать в фонды ювелирные произведения современников⁸.

К концу 1960-х годов, в силу ряда объективных, не зависящих от художников-ювелиров причин, советское ювелирное искусство окончательно дифференцируется на утилитарно-прикладное – «промышленное» и декоративно-прикладное – «авторское»⁹.

⁸ Эта коллекция опубликована в кн.: Русские ювелирные украшения 16 – 20 веков. ГИМ. М., 1987.

⁹ В октябре 1947 года был учрежден ГлавЮвелирпром. В 1958 году состоялась первая специализированная выставка. К 1966 году в Советском Союзе сформировалась самостоятельная ювелирная отрасль

В интересующий нас период эта классификация была законодательно утверждена учреждением управления «Росювелирпром» (позднее «Союзювелирпром» при Министерстве точного приборостроения и средств автоматизации), в ведение которого были переведены все предприятия, производящие ювелирные изделия из драгоценных металлов и камней, включая традиционные центры. Нельзя сказать, что вопросы художественного качества ассортимента здесь не поднимались. Среди членов Художественного совета были и ведущие художники-ювелиры, историки и художественные критики того времени - специалисты в области ювелирного искусства (Ю. И. Паас-Александрова, М. А. Тоне, профессор МГУ М. А. Ильин, заведующий Лабораторией художественной обработки металла НИИХП П. И. Уткин, заведующая Отделом ГИМ М. М. Постникова-Лосева). Однако приоритетными для них все-таки оставались производственные и коммерческие вопросы, включая экспорт.

В результате авторское ювелирное искусство совершенно освобождается от роли дополнения к костюму и обретает статус уникально-выставочного произведения ювелирного искусства как одного из видов пластических искусств.

Художники-ювелиры становятся не столько дизайнерами-ювелирами, оттачивающими свои творческие находки в производстве, сколько художниками, свободно работающими в сфере декоративного, но не всегда прикладного искусства.

Казалось бы, возобладание принципа самовыражения художников-ювелиров, работавших в жанре «станково-прикладного» искусства, освобождало их от самой мысли о стилистических заимствованиях и цитировании, как традиционного искусства, так и исторических художественных стилей. Но нет, эта тема не ушла из русского ювелирного искусства 1970-х годов. Со временем она трансформировалась в более широкое понятие «традиций мирового художественного наследия», включая классические стили.

В отличие от произведений ювелирного искусства начала и середины 1960-х годов в следующем десятилетии мы сталкиваемся с импрессионистическим мышлением, которое не столько опирается на исторический опыт художественной культуры, сколько отталкивается от него как от некоего, тающего в дымке времени образа. Вместо тонкой изящной и колористически сочной графики украшений барокко перед нами возникают своеобразные «наброски» или «зарисовки» в металле общих контуров и барочной композиции в ее развитии.

Мотив исторических реминисценций барокко и модерна настойчиво звучит в творчестве некоторых художников-ювелиров - такова общая стилистика творчества Инессы Бешенцевой (Шейное украшение «Вечернее». 1971; Подвеска. Серебро. 1970-е.) и Натальи Гаттенбергер (Браслет из гарнитура «Весна». 1974; Кольцо. Серебро, бирюза, агат. 1975; Браслет из комплекта «Октябрь». Серебро, гранаты. 1977).

Их произведения следующего десятилетия, выставочные и украшения, выполненные для МОСФИЛЬМА, наглядно представляют вольные модификации национально-романтической темы в 1970-е и даже в 1980-е гг., когда творчество российских художников уже вошло в мировой контекст ювелирного искусства.

Важную роль в пропаганде «национально-романтической» темы в эти годы сыграли Международный конгресс моды 1967 года, где «русская тема» стала определяющей модное направление, и проект Союза художников РСФСР 1970-х годов по созданию ювелирных изделий с палехской лаковой миниатюрой, инициатором которого была Секретарь правления союза художников РСФСР С. М. Бескинская.

В тоже время многими критиками неоднократно отмечалась эскизная небрежность авторских ювелирных произведений этого времени. Отсутствие тщательной проработки деталей легко объяснялось выставочным характером этих вещей.

Но обращение к исторической тематике в таком широком диапазоне и таком приблизительном прочтении объяснить было сложнее. Тем более что к концу 1970-х и в

1980-е годы для ряда творчески работающих мастеров-ювелиров, таких как Ю. Савельев, традиционализм становится принципиальной основной авторской манеры.

Яркой и характерной чертой в развитии национально-романтического направления российского ювелирного искусства 1970-х стал прием использования одной техники. Так работали мастера-ювелиры «московской школы» - Юрий Петрович Савельев и Александр Гаврилович Голиков. В их произведениях всегда доминирует виртуозное владение традиционными ювелирными техниками – сканью и кольчужным плетением. Она является и основой для художественно-образного решения и представляет основную стилиобразующую компоненту их произведений.

Теперь, спустя десятилетия, в исторической перспективе стало ясно, что художники-ювелиры, ориентируясь на масштаб выставочного пространства, утратили чувство пропорционального соотношения ювелирного произведения как предметной формы с человеком. В новых пространственных условиях нужны были иные параметры и иные приемы построения композиции. И ответы на возникшие проблемы находили в исторических стилевых реминисценциях. Конкретное цитирование тех или иных мотивов, техник или композиционных приемов уже не удовлетворяло художников. Но исторические реминисценции или экстраполяция различных стилевых пространственных композиционных приемов в новые условия открыли советским художникам старшего поколения путь к освоению арт-объекта, как самостоятельного жанра ювелирного искусства.

Следует признать также, что обращение к национально-романтической тематике в русском ювелирном искусстве второй половины XX века было и глубоким и творческим. Оно стало важным этапом эволюции этого вида прикладного художественного творчества как свободного пластического искусства - обретения изобразительного искусства XX века.

Справедливость этого положения доказывает и тот факт, что тогда же, на рубеже 1960-х – 1970-х годов, параллельно с тенденцией к синтезу традиции и современности, силами художников молодого поколения в советском ювелирном искусстве начинает формироваться новое, конструктивно-пластическое направление. Основанное на традициях русского авангарда и конструктивизма первой трети XX века, оно станет доминировать в искусстве второй половины 1970-х и в 1980-е годы.

Артикулируемый сегодня у производителей ювелирных изделий интерес к национальным традициям русского ювелирного искусства, декларирующий приоритет традиционного технико-технологического решения уникально-выставочного произведения, не представляется перспективным.

Как показывает история последних двух десятилетий развития ювелирной промышленности в России начала нового тысячелетия, сегодня национально-романтическая тематика уже не является стилиобразующим фактором. Для создания стиля оказалось недостаточно воссоздать только технико-технологические основы ювелирного искусства и тиражировать формы минувших эпох. Двигаться вперед невозможно без необходимого творческого переосмысления исторического художественного наследия.

Достойное продолжение великих национальных традиций лежит не в репродуцировании старого искусства, даже самых удивительных его шедевров, но в его живом развитии в конкретных современных исторических условиях и художественном контексте эпохи.

Юдин М. О.

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства

«Национальный стиль» в изделиях фирмы Овчинникова из коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства

В фонде драгоценных металлов Всероссийского музея декоративно прикладного и народного искусства хранится относительно небольшая коллекция (27 предметов) произведений московской фирмы Павла Акимовича Овчинникова. Несмотря на свою немногочисленность отдельные предметы этой коллекции дают возможность выявить и проанализировать ряд характерных стилистических признаков, присущих русскому ювелирному искусству во второй половине XIX – начала XX вв.

Основанная в 1853 году фирма Овчинникова на протяжении своего более чем полувекового существования являлась одним из наиболее ярких и последовательных приверженцев национального стиля в золото-серебряном деле. Именно изделия в русском стиле принесли фирме мировую известность. Имя фабриканта настолько тесно связывалось с возрождением «национального» искусства, что даже в далеких от русского стиля произведениях фирмы, современники искали и находили его признаки.

Самым ранним точно датированным экспонатом «овчинниковской» коллекции ВМДПНИ является ларец, выполненный в 1878 году. (Илл. 1.)

Время создания ларца приходится на период, который, можно считать периодом наивысшего подъема в деятельности фирмы. В 1870-х годах она заявляет о себе как об одном из ведущих предприятий отечественной золото-серебряной промышленности. Овчинников успешно участвует во всероссийских и международных выставках, получает звания поставщика двора великого князя Михаила Николаевича (1878) и двора короля Италии (1874). В этот период открываются собственная школа при фабрике и отделение в Санкт-Петербурге.

Последовательно увеличиваются объемы производства фирмы. Она выполняет многочисленные заказы различных организаций и частных лиц. Так из заказов, выполненных на фабрике в том же году, что и ларец, можно выделить следующие:

- поднесенные императору икону от «признательного болгарского народа», блюдо и солонку от жителей Кронштадта;
- складень от артиллеристов Кавказского корпуса, подаренный великому князю Михаилу Николаевичу;
- альбом от Кавказской действующей армии – его супруге великой княгине Ольге Федоровне;
- скульптурные группы от ефремовского дворянства своему предводителю Ф. А. Свечину и от Лубенского гусарского полка Эрцгерцогу австрийскому Карлу-Людвигу.

Кроме того, ряд крупных презентативных вещей были выполнены фирмой для проходящей в том же 1878 году Парижской всемирной выставки.

Во всех этих изделиях в большей или меньшей степени проявляются черты русского стиля, безраздельно господствовавшего в московском золото-серебряном деле этого времени.

Это в полной мере относится и к ларцу из коллекции музея. Форма ларца заимствуется мастером с «древних» сундуков и ларцов-«теремков». Тоже можно сказать и о стремлении к полихромности в декоре, характерном для русского искусства XVI – XVII веков. Причем достигается она в ларце, не только разнообразием цветов эмали, но и сочетанием серебряных поверхностей с позолоченными, соседством гладкого и канфаренного фона.

Время создания ларца приходится на годы, так называемого, «научного» или «догматического» историзма. Произведения, созданные в этот период, были рассчитаны на «подготовленного» зрителя, способного оценить не только тщательность исполнения работы, но ее информативность, опознать в вещи исторические прототипы, вдохновлявшие ее создателя. Изделия предназначались для детального внимательного рассмотрения. Этим, вероятно, вызвана игра мастера с орнаментальными элементами на крышке и тулове ларца. При общей симметричности изделия, цветочные композиции на крышке чередуются в такой последовательности, что на одной стороне оказываются два разных варианта. В орнаменте тулова элементы композиций меняются местами, также создавая невидимую при беглом взгляде асимметрию.

Еще одной важной стилеобразующей чертой в изделиях этого времени является стремление мастеров к максимально точному воспроизведению мотивов национального искусства предыдущих эпох. В связи с этим на протяжении всего периода не прекращается работа по изучению памятников старины. Результатом ее становятся публикации различных сборников с образцами форм и орнаментов, трудов историков, каталогов коллекций древнерусского искусства. Нередко сами владельцы ювелирных фирм и их сотрудники ищут прототипы для своих изделий в фондах музеев. Так, вещи из коллекции Исторического музея легли в основу «Атласа финифтяных и чеканных окладов икон», составляемого сыном Павла Овчинникова Михаилом, а также фото-каталога старинной посуды XVIII века, над которым работал владелец фирмы «Болин». Там же копировали древнюю церковную утварь для фабрики Оловянишникова художники Прокофьев, Рыковский, Иванов¹.

Примером обращения к самому известному из подобных «художественно-археологических» трудов – «Древностям Российского государства» Ф.Г. Солнцева – может служить блюдо из коллекции музея (Илл. 2). С небольшими изменениями блюдо было воспроизведено с одного из листов издания (Илл. 3). Сохранился и сам предмет, с которого был сделан рисунок. Это ручнойное блюдо (лохань), изготовленное в конце XVI - начале XVII века, предположительно в Праге, из коллекции Государственного музея-заповедника «Московский Кремль». В отличие от первоисточника, исполненного из хрусталя с эмалевыми украшениями, Овчинников сделал блюдо полностью серебряным. Орнаментальное оформление в целом было сохранено, лишь центральный медальон получил дополнительное украшение в виде цветочной розетки.

Факт воспроизведения изделий по изданию «Древностей» на предприятии Овчинникова не был единичным. В частной коллекции хранится тарелка с клеймами фирмы 1879 г., сделанная по рисунку с «Древностей», копирующему, в свою очередь, тарелку мастера Л. Константинова, также хранящуюся в Музее-заповеднике «Московский Кремль».

Столь же тесно связанными с печатным первоисточником являются предметы сервизов 1886 и 1887 гг., украшенные черневыми изображениями видов Москвы (Илл. 4).

¹ Г. Г. Смородинова. Ювелиры серебряного века. // Русский стиль. Собрание Государственного исторического музея. Каталог. М., 1998. С. 158, 162.

Подобные экспонаты представлены во многих музейных собраниях и частных коллекциях.

Активное обращение серебряников к графическим листам с изображениями архитектурных памятников и планов городов происходит в золото-серебряном деле еще во второй половине XVIII века. Первые же подобные изделия фабрики Овчинникова относятся к началу 1870-х годов. Сервиз, украшенный черневыми медальонами с видами Москвы, фирма демонстрировала на Политехнической выставке 1872 г. Похожие изделия изготавливались и на других предприятиях. Однако неоспоримым лидером их в производстве на протяжении второй половины XIX века была фирма Василия и Марии Семеновых. С ней сотрудничали многие фабриканты, в том числе и П. А. Овчинников, заказывая черневые украшения своих произведений. Результатом этого сотрудничества являются чайник, сахарница и сливочник из сервиза ВМДПНИ, на которых соседствуют клейма обеих предприятий.

Изученность темы воспроизведения в черни архитектурных памятников дает возможность не останавливаться на анализе этих изделий подробно. Отмечу лишь один, на мой взгляд, интересный момент. На протяжении векового существования данной традиции в русском золото-серебряном деле изменения претерпевает, прежде всего, орнаментальное окружение черневых гравюр, что может служить датирующим признаком подобных изделий. Барочные и рокайльные мотивы сменяются классическими меандрами и гирляндами, и наконец, приходят к традиционному для русского стиля второй половины XIX века плетеному растительному орнаменту. В меньшей степени, что не удивительно при постоянстве прототипов, изменения затрагивают изображения самих архитектурных памятников. Но и здесь в рамках русского стиля предпочтение отдается достопримечательностям, имеющим, по мнению современников, более выраженный национальный характер. Классицистическая архитектура все чаще уступает место древнерусскому зодчеству или вновь возводимым памятникам.

Еще одним источником вдохновения для национального стиля этого периода стали мотивы русских вышивок. Пример их использования можно видеть в декоре хранящиеся в музее запонок, датируемых 1880-ми годами. Стилизованные фигуры орлов, выполненные в технике эмали по скани, имеют аналогии среди многократно воспроизводимых в различных изданиях того времени образов птиц, заимствованных с тканей и книжных заставок. Эмалевый орнамент на канфаренном фоне, окружающий центральные фигуры, достаточно сдержан как в колористическом, так и в композиционном отношении. Это позволяет отнести заправки к серийной продукции фирмы этого периода.

Более сложный и насыщенный орнамент украшает подстаканник и ложку 1894 года. (Илл. 5) Данные предметы также наглядно демонстрируют факт обращения мастеров второй половины XIX века к искусству двухсотлетней давности. То, что ювелиры, работавшие в «национальной» стилистике, черпали вдохновение на протяжении достаточно долгого времени именно в русском узорочье второй половины XVII века неслучайно. «Праздничность» и «повествовательность» искусства, любовь к ковровому расположению и многоцветию декора, стремление к усложнению форм предметов роднят эстетические идеалы обеих эпох.

В подстаканнике аналогии с искусством XVII века видны как в форме тулова, поставленного на ножки-шары, так и в рисунке сканного эмалевого орнамента по канфаренному позолоченному фону. Однако, его фигурная ручка, украшенная в нижней части чеканными листьями аканта, а в верхней – литой женской головкой, может свидетельствовать об обращении к ранее отвергаемому искусству XVIII – начала XIX столетий с его «большими» общеевропейскими стилями. С другой стороны, следует

заметить, что данный мотив является настолько вневременным и интернациональным, что в условиях господства историзма, мастер мог заимствовать его и из хранящихся в музеях посольских даров² (Илл. 6), и даже из памятников отечественной археологии (ИЛЛ. 7), также активно привлекавшихся в этот период к созданию «русского» стиля.

С гораздо большей уверенностью можно говорить о «реабилитации» искусства XVIII столетия на примере письменного прибора (1896 г.). В оформлении его предметов гладкие поверхности оникса и перламутра гармонично сочетаются с серебряным позолоченным рокайльным орнаментом, исполненным в технике литья и гравировки. Показательно, что прибор был сделан в петербургском отделении фирмы Овчинникова. «Классический» русский стиль был популярен здесь гораздо меньше, чем в Москве и ряде других городов, зато связь с искусством XVIII века, по сути, не прерывалась никогда. «Стиль, эстетика и эстетство утонченно-расслабленной эпохи маркиз, париков, кринолинов с ее ароматом пряных и нежных духов, галантными нравами придворных и напыщенным нарядным бытом все больше завораживали наших петербургских эстетов, эклектиков и коллекционеров...», - писал об этом в своих воспоминаниях князь Щербатов³.

Существенные изменения, произошедшие в понимании и интерпретации национальных черт в искусстве на рубеже веков, привели к появлению стиля, получившего название нео- или ново-русского.

Отличительные черты этого направления наглядно видны в вазе, исполненной на фирме Овчинникова на рубеже XIX-XX веков (ИЛЛ 8).

Прежде всего, следует отметить изменения в подходе к формообразованию предмета. Здесь происходит отказ от обязательного ориентира на реально существующие прототипы, точнее дистанцирование от них за счет творческой переработки - стилизации. В результате в привычный прием соединения двух ложчатых поясов на тулове предмета вносятся изменения, позволяющие мастеру достигнуть необходимого ему результата. В частности удлинение ложек верхнего пояса приводит к увеличению высоты вазы. Фигурная форма ручек призвана добавить вещи объемность, а также уравновесить сочетание цилиндрического тулова с ножками в виде картушей и отогнутым фестончатым бортом. Все это придает вазе вид высокого и в тоже время величественного распускающегося цветка.

Не меньшие изменения по сравнению с предыдущим периодом происходят и в орнаментации предметов. «Археологизированные» образы отходят на второй план, уступая место образам «фольклорным», обращенным к памятникам литературы, народным сказкам, песням и былинам. Поэтому не случайно появление в эмалевом поскани декоре вазы фигур русских богатырей, двуглавого змея, лебедя и белого медведя⁴.

Неразрывная связь с модерном способствовала введению в неорусский стиль новой интерпретации природных мотивов. С одной стороны в творчестве мастеров поощрялась натуралистичность, с другой, важная роль отводилась стилизации – отрицанию прямого копирования. В результате в декоре вазы мы видим вполне узнаваемые цветы василька,

² Восприятие посольских даров XVI-XVII столетий во второй половине XIX века чрезвычайно показательно. На основании того, что они некогда украшали палаты московских царей, произведения эти считались искусством гораздо более близким национальной стилистике, чем изделия русских мастеров XVIII века.

³ Сергей Щербатов. Художник в ушедшей России. М., 2000. С 129.

⁴ Семантике данных образов на вазе было посвящено отдельное исследование: Брюзгина О. И. Русский национальный эпос в произведениях ювелирного искусства России конца XIX – начала XX в. Ваза с изображением богатырей фирмы П. Овчинникова. // Научные чтения памяти В. М. Василенко. Сборник статей. Вып. II. М., 1998. С. 91-94.

включенные в обобщенную растительную композицию. Если обращение к природе в модерне, пусть во многом и декларативно, происходило «напрямую», минуя памятники предшествующих эпох; то для неорусского стиля, напротив, было характерно дальнейшее расширение круга этих памятников. Поэтому прототипом для пластичных цветочных композиций на тулове вазы могли служить как усольские эмали, влияние которых на эмаль модерна не раз отмечалось исследователями, так, например, и мотивы художественных вышивок или книжных заставок. Также о соблюдении традиции обращения к историческим прототипам можно говорить в связи с присутствием в декоре вазы цветных камней-кабошонов, закрепленных в гладких пластинчатых казах. Подобным образом нередко украшались древнерусские подарочные братины и ковши. Сочетание новаторских и традиционных черт, присущих национальной стилистике, делает вазу характерным памятником золото-серебряного искусства своего времени. Следует отметить, что ваза была подарена музеем в 1989 г. коллекционером Г. И. Кубряковым и заняла достойное место в собрании русского серебра.

В заключении хотелось бы выразить надежду, что и в дальнейшем коллекция музея продолжит пополняться новыми художественными произведениями, в том числе и созданными на фирме П. А. Овчинникова.

Тюрина Е. К.

Муромский историко-художественный музей

Керамика села Коровино (Владимирская область Меленковский район)

Общеизвестно, что с каждым годом становится все меньше традиционных народных промыслов - тем ценнее сохранившиеся. В селе Коровино Меленковского района сейчас работает один из немногих керамических промыслов, оставшихся во Владимирской области.

Коровино расположено недалеко от маленького районного города Меленки. Местность эта граничит с Мещерой. Население в крае немногочисленно. Начиная с XVIII века в эти края переселяли неблагонадежных подданных. Коровино достаточно позднее поселение, в писцовых книгах 1628-30 годов и в окладных книгах 1676 года оно не упоминается. До 1875 года Коровино было деревней, входившей в состав Синжанского прихода¹. В последней трети XIX века в Коровине появилась достаточно большая община молокан², которая существует до нашего времени.

Сложно сказать, когда именно начали делать в Коровино керамическую посуду. Исследователи отмечают, что в конце XIX века производством керамических изделий занимались государственные крестьяне села Коровино и деревни Ратновой, упоминается иногда и деревня Константиново. В Коровино из 187 дворов сорок семей, а в Ратновой из 76 дворов пятнадцать фабриковали глиняную посуду³.

Занимались изготовлением керамики постоянно, за исключением времени полевых работ. Делали обиходную крестьянскую посуду, домовые трубы и разные принадлежности для кухни и хозяйства (Илл. 1). Работали на традиционном гончарном кругу. Продавали посуду, как на месте, так и на базарах в окрестных городах – Меленках, Муроме, Елатье и Касимове, а также на сельских ярмарках. В 1873 году изделия мастеров были достаточно доступны: «кувшины – белые и синие бражные 10 коп. серебром за шт., квасные 7 коп. серебром за шт., поменьше от 3 до 5 коп. серебром, кринки синюшки и черные от 1 до 3 коп. серебром за шт., обливные желтые 7 до 10 коп. серебром за шт., горшки белые с пятнами и частью синие корчаги, по величине, от 5, 7 до 10 коп. серебром за шт., для варева – красные, желтые и белые по величине от 1, 2, 3 до 5 коп. серебром за шт., крышки к горшкам по 1 коп. серебром за шт., горшки для цветов по величине от 1 до 5 коп. серебром за шт., поддонки к ним по 1 коп. серебром за шт., плоски хлебные, красные, желтые, обливные противешки для жарева от 10 до 12 коп. серебром за шт., такие же круглые по величине от 1 до 3 коп. серебром за шт., кубышки (кувшин с узеньким горлышком и ручкой сбоку) для хранения постного масла вместимостью на три фунта 10 коп. серебром за шт., дымовые трубы синие, употребляемые в деревнях вместо кирпичных печных труб, по 10 коп. серебром с колена»⁴. Николай Гаврилович Добрынкин – исследователь, член Археологического общества писал, что мастерство горшечников потомственное, знания передавались от отца

¹ Историко-статистическое описание церквей и приходов Владимирской епархии. Владимир, 1897. С. 37.

² М. Я. Федотова. Святыни земли Меленковской. Монография. Владимир, 2008. С. 90.

³ «Список населенных мест Владимирской губернии». Издание Владимирского губернского статистического комитета. Владимир, 1896

⁴ Н. Г. Добрынкин. Очерк сельского хозяйства, мелкого ручного труда и других незначительных крестьянских промыслов в Меленковском уезде. Владимирские губернские ведомости. IV. Горшечное производство. 1873.

сыну. В среднем за год горшечник зарабатывал до 164 рублей серебром, кроме хлебопашества.⁵

В литературе упоминается местное производство чернолощеной посуды, но доступный местный материал – светложгущиеся глины, а также цветное глазурирование⁶ постепенно вытеснили производство чернолощеной керамики. Во время работы музейных экспедиций информаторы рассказывали, что чернолощенные корчаги и крынки привозились издалека. В настоящее время чернолощеную и обварную керамику производят в Нижегородской области.

Алексей Михайлович Малахов – организатор Коровинского народного керамического промысла рассказывал, как старые мастера вспоминали, что до войны (1941-1945 гг.) керамисты переселялись в другие деревни и начинали производство, но после войны ни один из этих промыслов не возродился. Во время экспедиции Муромского музея в 2000 году по Муромскому району жительница деревни Межищи Анастасия Егоровна Трунова 1928 г. р. вспоминала⁷, что до войны делали керамическую посуду – миски и кувшины в деревне Занино (*не сохранилась - Е. Т.*), там же брали глину. От Анастасии Егоровны поступили в музей крынка и корчага⁸ (Илл. 2) с ангобной росписью вероятно произведенные в Занино. От жителя деревни Хоробрицы Николая Павловича Свистунова поступила в музей корчага из светлой глины с характерной ангобной росписью «волной» с глазками сделанная, вероятно, в Занино⁹ (Илл. 3).

В советское время отдельные мастера были объединены в артель в Коровине. С 1930 года там работал завод. В 1937 году в Меленках была организована артель имени Куйбышева.

В 1960 году гончарное производство вошло в Меленковский райпромкомбинат.

В 1974 году вышло Постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах», и в Меленковском райпромкомбинате организовали керамический цех, выпускавший простые горшки для цветов («цветошники»)¹⁰.

Техника производства гончарных изделий в Меленках была старинной – гончарный круг и горны. Глиномешалка для перемешивания глины и шаровая мельница для размола глазури – единственные механические приспособления. Меленковские мастера делали крынки, горшки, кружки, «курганы» и другую хозяйственную посуду.

Художники и мастера меленковского промысла творчески подходили к использованию местных традиций. Они не просто копировали форму изделий и их художественное оформление, но в процессе работы изменяли ее, разнообразя деталями. Причем, работам каждого мастера был присущ свой почерк. Используя традиционные способы декорирования керамики, мастера значительно расширили возможности украшения изделий сочетанием светло-желтой глазури с цветными потеками, узорами «под мрамор». Отличительной особенностью меленковских гончарных изделий являлось также применение при их изготовлении окислов металлов и покрытие ангобами.

⁵ Н. Г. Добрынкин. Указ. сочинение.

⁶ По данным археологических исследований по г. Мурому глазурированная зеленой и желтой поливой посуда появляется в середине XVIII в.

⁷ Полевой дневник Е. К. Тюриной экспедиции Муромского музея 1996 г. по Меленковскому району Владимирской обл.

⁸ Инв. №№ М-19147/59эк – крынка, М-19147/60эк – корчага.

⁹ Инв. № М-19147/188эк.

¹⁰ А. Н. Фрумкин. Как в селе Коровино...//Народное творчество № 5, 1995. С. 22.

Наиболее одаренным художником меленковского гончарного промысла был художник лаборатории Б. С. Третьяков, работавший в содружестве с талантливым мастером П. А. Ереминым. Особая обработка краев сосудов, размещение гравированных несложных орнаментальных поясков и других простых и пластических украшений были присущи их работам. Опираясь на форму традиционных «корчаг», «курганов», «кувшинов», Б. С. Третьяков разработал новые предметы – наборы для молочных блюд, кваса, компота и салата. Нарядные кувшины, бокалы, цветная посуда, различные декоративные сосуды выполнялись по проектам молодых художников Е. и Ю. Золотовых, выпускников Абрамцевского художественно-промышленного училища. На основе глубокого изучения ценнейших традиций меленковского художественного промысла они создали обширный ассортимент меленковской керамики. Восстановив приемы задымленной керамики, Золотовы создали бытовые, привычные по форме, но по-новому воспринимаемые, величавые и статные черно-серебристые сосуды. Украшением некоторых изделий были декоративные рельефные налесты по мотивам владимиросудзальской резьбы по камню¹¹.

Время расцвета Меленковского производства было недолгим. Лучшие мастера – В. П. Караваев, И. И. Шишкин и В. В. Метлов работали в Коровино. Мастера продолжали делать кашники и кринки, опарницы, салатники, блинницы, сливочки, пепельницы, а их жены возили продавать посуду на базары и к пристани Муром. Коровинская керамика отличалась от обычной крестьянской посуды, покрытой одноцветной поливой, белым черепком и свободными кистевыми мазками цветных полив.

В 1987 году по инициативе художника М. Никитина и А. Н. Фрумкина Комитетом СССР по делам ЮНЕСКО, Союзом художников СССР и РСФСР была организована выставка «Народное гончарство России (сохранившиеся центры и пути возрождения)». Коровинский мастер В. В. Метлов выполнил специальный заказ: набор посуды разных форм и назначений – от малого кашника до двух-трехведерных корчаг и опарниц.¹²

Постепенно угасло производство в Меленках, но мастера продолжали работать в селе Коровино в небольших мастерских у дома (Илл. 4). Ассортимент был достаточно обширен, помимо традиционных крынок и мисок выпускали «кувшины», «курганы» и «корчаги»¹³. Декорировали посуду свободными расплывчатыми мазками поливы.

В собрании Муромского музея достаточно широко представлена меленковская посуда. Приобретались образцы керамики в разное время. В 1990 году закуплены предметы, выполненные потомственным мастером села Коровино Караваевым Василием Павловичем (Илл. 5-9). Мастер рассказывал, что для сбыта продукции рынки были поделены. Он работал на Муром, а другой коровинский мастер Иван Иванович Шишкин, с характерным авторским почерком росписи – вертикальными мазками поливы по тулову работал для Касимова.

Использовали для декорирования цветные глазури – зеленую, коричневую и желтую. Сейчас сложно сказать делали ли глазурь сами мастера. В. П. Караваев рассказывал, что покупали их готовыми «замочишь на ночь, наутро готова».

¹¹ Р. А. Бардина Художественные промыслы Владимирской области. Верхне-Волжское книжное издательство, Ярославль, 1975. С. 98-100

¹² А. Н. Фрумкин. Как в селе Коровино...//Народное творчество № 5, 1995. С. 22.

¹³ Названия изделий выделены в кавычки, так как они местные: кувшинами здесь называют очень крупный шарообразный сосуд, имеющий слив и небольшое горлышко; корчагой – сосуд с более широким горлом без слива, курганом – обычный кувшин. Р. А. Бардина Художественные промыслы Владимирской области. Верхне-Волжское книжное издательство, Ярославль, 1975. С. 97.

До недавнего времени керамическая коровинская посуда распространена была повсеместно и некоторые предметы носили свои названия. В деревне Двоезеры Меленковского района во время работы экспедиции Муромского музея в 1996 году Екатерина Павловна Гольцова 1935 г.р. рассказала, что крынки раньше называли «се(и)нюшки» (Илл. 10), а высокий сосуд с широким горлом – «молосвик» (Илл. 11). В деревне Малый Санчур горшочек с ручкой (кашник) называли «пуляшка» и использовали «для маленьких» (Илл. 12).¹⁴

В начале 2000 годов в Коровино появляется Народный керамический промысел. Во главе его стоит уникальный мастер, продолжатель династии керамистов – Алексей Михайлович Малахов, родившийся в 1957 году в деревне Большой Приклон. Мастерству Алексей Михайлович обучался у Ф. М. Демина¹⁵.

Технология производства во многом сохраняется неизменной до нашего времени. В лесу недалеко от Коровино в ямах добывают глину. Мастера рассказывают, что процесс этот не так прост, как кажется: не вся глина пригодна для производства. Делается пробный достаточно глубокий раскоп до слоя белой каолиновой глины. Если в глиняной породе встречаются серые каменные включения, глина считается непригодной, и процесс поиска начинается заново.

Заготовленную глину томят в ямах. Томление это происходит около года. Затем глину перебирают – выбирая каменные включения, переминают и только потом она считается пригодной для работы.

Работают на ножных гончарных кругах. Обжиг окислительный. Керамическая продукция проходит два обжига, полученную после первого обжига «утильную» посуду покрывают глазурью.

Алексей Михайлович рассказывал, что санитарные требования к производству не позволяют использовать цветные глазури, поэтому посуда покрывается только прозрачной поливой. Исчезли столь примечательные цветные разводы и мазки. Ассортимент, выпускаемый мастерской достаточно широк – традиционные горшки (Илл. 13) и крынки, а также креманки и «лужковские»¹⁶ жбаны (Илл. 14), пользующиеся неизменным спросом не только в нашей области. Работы семьи Малаховых неоднократно выставлялись на областных и всероссийских выставках.

Предпринимались попытки расширить производство и сделать учебную базу, но, к сожалению, опыт этот оказался неудачным. Сейчас в Коровино постоянно делает керамику только семья Малаховых, они же занимаются сбытом продукции через розничную сеть и на многочисленных ярмарках.

¹⁴ Материалы экспедиции Муромского историко-художественного музея по Меленковскому району 1996 г. Деревня Малый Санчур, информатор Клавдия Васильевна Голубева 1918 г.р.

¹⁵ Гончары России – 2000. Посуда. Каталог-справочник. Вологда, 2000. С. 14

¹⁶ Впервые керамические жбаны для меда были сделаны для ярмарки в год празднования 850-летия г. Москвы.

Моисеева А.В.

Центральная научная библиотека союза
театральных деятелей Российской Федерации

Традиционный йеменский костюм

Преемственность и следование традициям во многом определяет образ жизни современных йеменцев. Недаром Йемен считается страной, где до сих пор можно прочувствовать средневековую атмосферу Ближнего Востока. Здесь и поныне в повседневной жизни носят национальный костюм, сшитый зачастую из современных материалов, но при этом сохранивший традиционную структуру и символическое наполнение.

Планомерное научное изучение и коллекционирование йеменского костюма началось только в конце прошлого века. На территории этой страны, тогда еще разделенной надвое, стали создаваться государственные музеи, в которых экспонируются костюмы различных провинций. Первый частный музей (Илл. 1) с достаточно большим собранием традиционной одежды, в основном – женской, был создан в 2004 году при Доме Фольклора в столице Йемена – городе Сане. Его создатель Арва Усман более 25 лет собирала местный фольклор, а также платья из различных районов страны. Пожалуй, на данный момент это лучшая систематизированная коллекция традиционного йеменского костюма в мире. В настоящее время йеменский костюм всё чаще экспонируется на зарубежных выставках, включая и Россию. Несколько платьев хранятся в Санкт-Петербурге, в Государственном музее Антропологии и Этнографии.

Значительную пользу в изучении традиционного йеменского костюма принесли археологические исследования доисламских древних царств, существовавших на территории современного Йемена – Маин, Саба, Химьяр и другие. Иконография сохранившихся храмовых барельефов и скульптур не дает четкого ответа на вопрос об изображаемых людях: то ли это божества, то ли верующие. Но их архаическая форма, несомненно, связана с поздними местными стилями и формами. Мужчины и женщины одеты, как правило, в туники, доходящие до колена, середины икр или ниспадающие в пол. Туники могут быть прямые, с драпировкой или трапециевидной формы. Прямой рукав чаще всего имеет длину до середины плеча. Мужчины также изображены в трапециевидных юбках. Примечательна бронзовая статуя Ма'дикариба, найденная в сабейском храме и датируемая VI в. до н. э. Это изображение молодого мужчины, одетого в прямую короткую юбку с запахом. На плечи наброшена шкура льва с перекрещенными лапами. На талии широкий пояс, за который заткнуты ножны (Илл. 2).

В мусульманском Йемене отсутствовала собственная художественная традиция изображения людей, но библейский сюжет посещения Соломона царицей Савской нашел отражение в средневековых персидских и турецких миниатюрах. Первые известные зарисовки одеяний йеменцев (илл. 3) были сделаны художником Георгом Вильгельмом Бауренфейндом – участником экспедиции датского исследователя Аравии Карстена Нибура в 60-е годы XVIII в.

Немногочисленны и письменные описания. Вероятно, первое упоминание о тканях из Йемена следует отнести к надписи ассирийского правителя Сиху и Мари – Нинурта-куддури-ушура (середина VIII в. до н. э.), рассказывающего об одном из захваченных караванов из Сабы, где отмечается «голубая шерсть». Французские

путешественники начала XVIII в. описывают простое платье «короля» Таиза из тонкого одноцветного сукна. Единственным знаком отличия французы называют головной платок из тонкого белого шёлка.

С появлением фотографии (первые снимки Йемена относятся к 1860-м годам) стало возможным более четко проследить изменения в одежде на протяжении последних 150 лет. Однако с течением времени отношение йеменцев к фотосъемке менялось. Если немецкому исследователю Бурхарду, путешествующему по Йемену в 1906-1909 годах, достаточно было иногда заплатить за позирование, чтобы иметь возможность снимать и женщин, и мужчин, то позднее ситуация со съемкой женщин стала усложняться. Причина тому – поверье, что съемка способна «сглазить». А позднее добавился и религиозный аспект. Надо отметить, что в Йемене женщины только недавно стали носить черные абаи и закрывать лица. В Южном, социалистическом, Йемене в 1970-е годы позволяли себе даже европейскую одежду. Но сейчас фотографии женщин с открытыми лицами, а тем более в традиционных костюмах, редки и особо ценны. В отличие от женщин мужчины фотографироваться не боятся и даже любят.

Одна из форм йеменского мужского костюма, которую сейчас принято называть традиционной, сложилась в начале 70-х годов XX в. и остается неизменной до сих пор (Илл. 4). Состоит он из галабеи общеарабского типа – прямого кроя, в основном белого цвета. На талии – широкий вышитый пояс с ножнами, в которых находится изогнутый кинжал *джамбийя*. Поверх галабеи йеменцы надевают классический европейский пиджак. На голове или на плечах платок. Это может быть *куфия* или платок *котра* из однотонной тонкой шерсти с вышивкой по кайме. Раньше способ ношения и повязывания платка на голове мог рассказать о социальном статусе и месте проживания владельца. Сейчас этой «современной» формы традиционного костюма придерживаются жители северной и частично центральной частей горного района Йемена – Джабель.

Мужское платье темно-синего цвета (Илл. 5) из коллекции автора было выполнено в регионе столицы Йемена – Саны, находящейся в горном районе Джабель. Ориентировочная датировка изготовления и пошива – середина XX в. Платье изготовлено из местного хлопка и покрашено местным индиго, закрепитель которого придает изделию гляцевый блеск. Однако стойкость краски небольшая. Все швы выполнены вручную. Тип платья (общая длина – 133 см, слегка расклешенное, с длинными широкими рукавами, длина от плеча – 92 см, ширина рукава – 60 см), называется *аль камес*. Преимущественно такой тип платья носили религиозные деятели и судьи, но, как показывает фотоматериал прошлых лет, также и другие социальные группы. Каждая из них предпочитала свой особый способ ношения: одни поверх платья драпировали *магтаб*, внешне напоминающий юбку, другие же надевали *аль камес* поверх другого платья. Длина и ширина рукавов позволяет связывать их на спине и использовать в качестве сумки. *Аль камес* кроится из нескольких деталей, каждая из которых имеет свое название.

Крой *аль камес* использовался и в женском платье. Как и мужское платье, женское использовалось для особых, праздничных, случаев. В отличие от мужского оно украшалось вышивкой и с лицевой, и обратной стороны. Женское платье (Илл. 6) из коллекции автора частично повторяет крой предыдущего мужского платья, оно так же сшито вручную из местной хлопчатобумажной ткани, крашеной индиго. Но по форме оно имеет более расклешенную форму. Рукав от плеча по ширине увеличивается в два раза - до 60 см. При общей меньшей длине (122 см) рукав имеет

такую же длину (90 см), как и у мужского. Вышивка выполнена голубыми и красными толстыми кручёными нитями из хлопка, так называемыми *аль шлем*, и дополнительно украшена металлическими пластинами, напоминающими пайетки. Эти пластины изготавливали вручную в Старом городе Саны. Узор на передней планке платья соответствует традиционной вышивке не только Саны, но и соседнего района Амран и изображает символы-обереги. На данном платье присутствуют и просто декоративные элементы – два цветка по линии груди.

В повседневной жизни, выходя на улицу, йеменки в районе Джабеля поверх платья носят длинное покрывало, так называемую *аль-сатару* (Илл. 7). В различных городах встречаются различные расцветки. Наибольшую известность получили санские *аль-сатары* – с разноцветным набивным узором, который продолжает сохраняться уже и на новых (их зачастую изготавливают специально для йеменского рынка, например, в Индии). Другой яркой частью санского женского костюма является лицевое покрывало *магмоух* с чёрным фоном, на котором присутствуют симметрично расположенные ромбы красного, белого и чёрного цветов. Такая форма рисунка достигается специальным способом окраски («окрашивание резервом»): прямоугольный отрез белой ткани равномерно складывается несколько раз. Затем собирается в виде конусообразного жгута. Неокрашиваемый участок плотно обматывается восщённой ниткой. Верхняя часть окрашивается в чёрный цвет, затем идет полоска красного цвета. Следующий сектор остается белым. И снова красный цвет. Оставшийся нижний участок окрашивается в чёрный цвет. Такой способ создания узоров не является исключительно йеменским – различные вариации такой окраски существуют и в Индии. Встречаются на улицах Саны *магмоух* и промышленного производства, где сложная система окраски заменена на штампованный рисунок. В провинции Рада женщины носят *аль-сатары* белого цвета с крупным набивным цветочным орнаментом. В коллекции автора есть современная *аль-сатара* с чёрным узором, ширина которой – 230 см и длина – 210 см (Илл. 8). Однако встречается и чёрно-красный узор. На улицах Саны все реже и реже можно встретить женщин в *аль-сатарах*. И, в основном, – это пожилые женщины. Более молодое поколение предпочитает для выхода на улицу чёрные одежды, закрывающие полностью платье, или все чаще – джинсы.

Помимо *аль-сатар* йеменские женщины носят головные платки. Платок (Илл. 9) из соседней провинции Саны, Хараз, используется как в повседневной жизни, так и во время свадебной церемонии. В этом платке невеста покидает родительский дом и идет в дом своего жениха. На повязанный определенным способом платок дополнительно крепится множество серебряных украшений. Платок из коллекции автора выполнен из тонкой хлопчатобумажной ткани, однако такие платки также изготавливают из шёлка. Длина платка – 230 см, ширина – 105 см. Поперечные полосы, сотканые из золотистых нитей, по краям платка плотно приклеены, что придает краям дополнительный вес, делая платок более удобным в ношении. Узор и цвет с точностью повторяет образцы столетней давности.

Жительницы горы Сабр, находящейся на окраине города Таиз одноименной провинции носят платки определенной расцветки. Ручным окрашиванием таких платков занималась мастерская Аль Айдароса, находящаяся в Адене. Сейчас же мастерская переместилась в район Тихамы в город Ходейда. Платки для жительниц горы Сабр стали изготавливать промышленным способом, повторяя штампованный рисунок, напоминающий декор более старых рукотворных образцов (Илл. 10).

Надо отметить, что рост промышленного производства и импорта иностранных тканей значительно сократил количество местных красильных и ткацких мастерских, где многое делалось вручную или на простых станках. А некоторые техники, например, как *куфият мактаба* – вышивка мужских головных уборов *куфий* полностью прекратили свое существование.

Район красноморского побережья Йемена, Тихама, представлен в коллекции автора платьем из провинции Ходейда (Илл. 11). Это чёрное сатиновое платье, сшитое вручную, – из района Бейт Аль Факих, который раньше был знаменит производством тканей. Ручная вышивка белой тесьмой с серебряной нитью *аль кхадажа* является отличительной чертой платьев из провинции Ходейда. Ворот платья, манжеты и вставки на уровне талии украшают широкие тканые полосы из люрексковых серебряных и красно-зеленых хлопчатобумажных нитей, которые нашиты поверх ткани. В отличие от платьев типа *аль камес* чёрное платье из Бейт Аль Факих кажется маленьким, а его крой подчеркивает фигуру женщины. Длина его небольшая – 115 см. Такая длина, как правило, подразумевает ношение подъюбных штанов - *сирваал*, низ которых часто повторяет узор платья. Рукава прямые, слегка зауженные к манжетам. Примерная датировка платья – начало XX в. Сатин, из которого сшито платье, иностранного производства, предположительно сирийского.

Свадебное платье из восточной провинции Хадрамаут, район Шибама, датируется 70-ми годами XX в. (Илл. 12). Основной материал платья – чёрный импортный панбархат с серебряными полосками. Символическая вышивка знаков-оберегов выполнена с использованием серебряной и цветной тесьмы, ракушек каури, декоративных монет, разноцветных пайеток – всего того, что считается красивым и уместным. Это платье некоторое время сдавалось в аренду невестам, и после возвращения, по словам владельца, на платье обнаруживались новые декоративные элементы. Отдельных мастерских по пошиву традиционной женской одежды не было. Одежду и, тем более, свадебное платье женщины себе шили самостоятельно или при помощи родственниц. Это же платье является образцом коллективного, и не всегда родственного, творчества будущих невест. По форме оно прямое и широкое – 75 см в полуобхвате. Сужающийся короткий рукав платья (19 см) считается также отличительной чертой кроя в провинции Хадрамаут.

Представленные образцы из коллекции автора дают лишь небольшой обзор стилистических особенностей различных провинций и районов Йемена. Во многих из них преобладает чёрный цвет, однако, в повседневной жизни йеменки носили и продолжают носить также и цветные платья, сшитые преимущественно из импортных тканей, но по форме следуя традициям своего места обитания. Изменения в моде постепенно стирают стилистические различия районов. Это происходит как с мужским, так и с женским традиционным костюмом, который, однако, по-прежнему, многие йеменцы предпочитают европейскому современному стилю в одежде.

«Александр I благодарная Россия». Декоративное панно из собрания Государственного музея керамики и «Усадьбы Кусково XVIII века»

Знаменательные даты в истории нашего Отечества побуждают специалистов активно вести поиск новых или малоизвестных фактов и памятников, связанных с тем или иным событием, юбилеем. 200–летие начала Отечественной войны 1812 года не стало исключением в этом ряду памятных вех русской истории.

События начала XIX века, связанные с военными действиями Наполеона нашли широкое отражение в произведениях декоративно – прикладного искусства, как России, так и Франции. Можно напомнить о фарфоровом сервизе Севрской мануфактуры, известном в истории искусства как Египетский, или о работе Императорского фарфорового завода, Гурьевском сервизе. Тема поражения французской армии стала главным сюжетом росписи изделий из стекла и фарфора для русских мастеров. Карикатурные, саркастически трактованные изображения иностранных солдат из графики и периодической печати переносились на предметы повседневного быта, что делало их весьма популярными и распространенными среди населения России.

В памятниках рукоделия, в частности в вышивке, аналогичные сюжеты встречаются весьма редко. Сохраняемое в собрании декоративно-прикладного искусства Государственного музея керамики и «Усадьба Кусково XVIII века» бисерное панно «Александр I, благодарная Россия» следует отнести к уникальным произведениям шитья первой половины XIX в. по исключительно важному для своей эпохи сюжету, а также по технике исполнения, композиционному и колористическому решению. Многофигурная композиция панно разделена на две части, объединенные текстом в одно целое. Предельно схематичное изображение человеческих фигур, олицетворяющих различные сословия России, напоминает лубок и явно имеет реальный графический прообраз, которому автор-исполнитель следует даже в мелочах. Фигура императора Александра I, расположенная в другой части композиции, представлена в интерьере. Автор стремится создать торжественное пространство парадного зала. Для этого он избирает зеркало в овальной резной деревянной раме, по масштабу равновеликое самой фигуре императора. Глубину изображению придает использование иконописного приема – нижняя часть композиции исполнена из бисера темного цвета (темно - зеленый), что напоминает «позём» на старинных иконах. Цветной бисер в костюмах персонажей и фоне панно использован автором локальными пятнами, без теневой моделировки, что ещё более усиливает схематизм всего изображения и выявляет руку вышивальщицы из народа, а не представительницы аристократического сословия. Искусство бисерного шитья в первой половине XIX века переживает в России небывалый взлет, что подтверждают коллекции многих музеев страны. Многие бисерные вышивки выполнялись лицами из высшего сословия, как и в усадебных мастерских крепостными девушками. В ряду сохранившихся памятников русской работы из бисера кусковское панно без сомнения занимает одно из центральных мест.

До настоящего времени бисерное панно «Александр I благодарная Россия» не выставлялось перед публикой. Между тем, представить нашим современникам этот редкий памятник в контексте других произведений декоративно-прикладного, графического и живописного искусства первой половины XIX века, следуя концепции Марианны Бубчиковой, значит актуализировать в современном общественном сознании большой пласт отечественной культуры, дать основание рассматривать и интерпретировать этот период с культурно-антропологических позиций.

Пак В.Ф.

«Музей финифти» ГМЗ «Ростовский кремль»
кандидат искусствоведения

Ростовская финифть во второй половине 1930-х гг.

По материалам отчета В.М. Василенко о командировке в Ростов¹.

Вопросов истории развития ростовской финифти в 1930-е годы в той или иной мере касался целый ряд исследователей², каждый из которых вносил свой вклад в изучение темы, но ряд вопросов до сих пор остается невыясненным. В Государственном архиве Российской Федерации нами были обнаружены документы, свидетельствующие о деятельности Института художественной промышленности (далее ИХП)³, среди которых находится отчет В. М. Василенко о командировке в Ростов, рассмотрение которого стало целью настоящей публикации. Прежде всего, отчет является для нас ценным свидетельством о жизни ростовской финифти во второй половине 1930-х годов, зафиксированным компетентным специалистом.

Нельзя сказать, что ростовская финифть первых советских десятилетий была совсем обойдена вниманием исследователей декоративно-прикладного искусства, но, вместе с тем, этого внимания было не достаточно, если сравнивать, например, с родственными промыслами: Палехом, Мстерой, Холуем. Возрождению названных промыслов активно способствовал А. В. Бакушинский (он помог мастерам выработать свой стиль, способствующий уверенному их дальнейшему развитию)⁴. Ростовским финифтяникам в этом смысле не очень повезло, они вынуждены были почти в одиночку искать свой путь выживания в бурной стихии послереволюционных лет. Организационная ситуация была такова: Учебно-показательная финифтяная школа с

¹ Основные материалы статьи были опубликованы в устном докладе, прочитанном мной 12 февраля 2004 г. на конференции во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства, текст доклада был сдан, но не опубликован в силу объективных причин, от автора не зависящих, как впрочем, и доклады всех других выступавших.

² Василенко В.М. и Воронов С.В. Художественные промыслы на Парижской выставке. 1937. М., 1939. 11 с. Машинопись;

Анов Н. Ростовская финифть // Народное творчество. № 10-11. 1938. С. 63-67;

Василенко В.М. Ростовская финифть // Народное искусство СССР в художественных промыслах. М., 1940. Т. I. С. 47-49, табл. 41, 42;

Пупарев А.А. Художественная эмаль. М., 1948;

Суслов И.М. Финифть // Народное декоративное искусство РСФСР. М., 1957. С. 83-87;

Суслов И.М. Ростовская эмаль. Ярославль, 1959;

Разина Т.М. Русская эмаль и скань. М. 1961. С. 29;

Пак В.Ф. К проблеме творчества ростовского мастера росписи по эмали А.А. Назарова // История и культура Ростовской земли. 1996. Ростов. 1997. С.185-192;

Пак В.Ф. Новые сведения о финифтянике Владимире Николаевиче Горском // Страницы минувшего (VI Тихомировские краеведческие чтения), под ред. дин А.М. Селиванова. Ярославль. 1997. С. 55-56;

Федорова М.М. К истории артели финифтянщиков “Возрождение” // СРМ. Выпуск X. Ростов, 2000. С.187-192;

Пак В.Ф. Ростовская финифть XX века: история промысла, проблемы и художественные особенности. Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ярославль, 2002. 19 с.;

Брюзгина О.И. и Проскурякова Н.С. «Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства. Выставочные произведения художников ростовского финифтяного промысла в коллекции Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства. По архивам коллекции ВМДПИНИ и МНИ им. С.Т. Морозова // История и культура Ростовской земли 2007. Р. 2008. С. 283-296.

³ ГАРФ. А-643. Оп. 1. Д. 65, 74, 75.

⁴ Либерфорт И.А., Радзимовская Н.А., Галушкина А.С., Некрасова М.А. Бакушинский – теоретик, критик, выдающийся педагог //А.В. Бакушинский. Исследования и статьи. Избранные искусствоведческие труды. М., 1981. С. 13.

производственной мастерской при ней в 1931 г. закрылась, финифтяной цех работал при артели инвалидов и в 1936 г. открылась артель «Возрождение»⁵.

Профессиональный интерес к промыслу проявлял Институт Художественной Промышленности. В ГАРФе находятся весьма любопытные свидетельства работы специалистов Института с промыслом, относящиеся к 1935 году, они являются наиболее ранними из известных нам. Так 25 июля 1935 года в Ростов приезжал товарищ Сазонов, он провел общее собрание мастеров, в результате которого появилось письменное постановление: «взять наше художество под наблюдение научно-исследовательского института художников кустарной промышленности и дать помощь. Артель просит институт дать нам оригиналы, а если есть возможность выслать художника для поднятия нашей живописи», а также, расширить ассортимент изделий, «делать пудреницы, ножи для разрезания бумаги, стаканы для карандашей граненые, запонки, сережки, гребенки, приколки, булавки к шляпам»⁶.

В 1937 году институт готовил изделия народных промыслов СССР к Парижской выставке⁷. В Ростове побывали заведующий лабораторией разных промыслов С. Ямайкер, художница Т. Мусселиус и искусствовед Л. Васильева. После просмотра изделий комиссия пришла к заключению, что продукция артели состоит «исключительно из брошей различных форм»⁸ и рекомендовала снять с производства семнадцать изделий с изображением кошек, женских головок, бабочек и цветов на основании того, что подбор материала для копирования женских головок был признан «совершенно неудачным», они изображали «исключительно «красавиц» с мыльных обертков»⁹. Четырнадцать изделий было предложено «переработать либо в цвете, либо по композиции, либо изменить детали...», и лишь пять сюжетов: «цветы в круге, незабудки, маргаритки в овале, пейзаж Крыма в овале, пейзаж в остром овале», - одобрить без изменений.

Вполне вероятно, что не только сюжеты, но и внешний вид брошей совпадал с брошами, хранящимися в музеях Ростова и Ярославля (их выявление стало возможным благодаря предпринятой автором в 2001-2003 гг. попытке собрать сведения о ростовской финифти XX в., рассредоточенной по коллекциям отечественных музеев центральной России¹⁰). В собрании Ярославского Государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника хранятся (Илл. 2-4) броши неизвестных авторов:

1. Брошь «Женщина в газовой накидке». Перв. пол. 1920-х гг. Медь, эмаль, живопись. 4x2,6 (овал)¹¹;

2. Брошь «Ромашки». Перв. пол. 1920-х гг. Медь, эмаль, живопись. 4x2,6 (овал)¹²;

⁵ РФГАЯО. Ф-39. Оп. 1. Д. 1. Л. 130.

⁶ ГАРФ. А-643. Оп. 1. Д. 65. Лл. 88, 96.

⁷ Сведения об участии в Парижской выставке впервые дает И.М. Сулов, не подтверждая их архивными данными, затем М.М. Федорова публикует этот факт в вышеуказанной статье (С. 189) со ссылкой на документ из РФГАЯО. Нами до 2000 г. были обнаружены в ГАРФе сведения об участии ростовской финифти в данной выставке – фонд А-643. Оп. 1 Д. 74, 75, 65.

⁸ ГАРФ А-643. Оп. 1. Д. 65. Л. 55

⁹ там же. Л. 56

¹⁰ Исследование по теме «Ростовская финифть XX в.» проводилось при поддержке РГНФ, проект № 01-04-00074а.

¹¹ Инв. № ЯМЗ 15972 Фн-277

¹² Инв. № ЯМЗ 15973 Фн-276

3. Неизвестный художник. Брошь «Женский портрет». Перв. пол. 1920-х гг. Медь, эмаль, живопись. 4x2,6 (овал)¹³.

В музее ООО «Фабрики «Ростовская финифть» - пластина к броши с изображением кошки, написанная Кочиним Павлом Александровичем (?)¹⁴.

ИХП проводил и финансировал конкурсы, в результате которых лучшие произведения поступали в музей народного искусства при нем. Финифтяники делали пластинки для вставок в коробки из папье-маше, изготавливали броши к 20-летию Октября. Последние оформляли гладким кастом на месте, т.е. в артели¹⁵. Их оценивал специальный выставочный комитет по Парижской выставке, который отбирал и принимал экспонаты. Все присылаемые работы фотографировались и поступали в научную фототеку ИХП, что послужило основой для издания труда под названием «Народное искусство в художественных промыслах С.С.С.Р.»¹⁶. Работа велась достаточно регулярно.

В рамках данной программы и состоялся приезд Виктора Михайловича Василенко. Командировка известного искусствоведа в Ростов длилась пять дней: с 7-11 декабря 1937 года, резонанс от которой оказался довольно значительным. В. М. Василенко видел артель во всем комплексе ее художественного и материально-технического состояния, он учитывал и условия труда мастеров, и наличие необходимой техники и оборудования.

Свой подробный отчет о командировке¹⁷ В. М. Василенко начал с характеристики помещения: «Артель работает в небольшом каменном доме, верхний этаж которого занят живописцами, нижний – отделочно-заготовительным цехом. Помещение очень мало для артели, особенно это чувствуется среди живописцев. Маленькие окна дают слабый свет, мастера из-за тесноты вынуждены работать за небольшими столиками, за каждым таким столом сидит по три человека, причем каждый мешает другому. Тут же помещается бухгалтерия, - в помещении, где толпится народ, атмосфера очень плохая, вследствие проникающей копоти снизу»¹⁸.

По свидетельствам старожилов, подтвержденным документами РФГАЯО¹⁹, нам известно, что артель «Возрождение» была организована в 1936 г. по инициативе художников Павла Кочина и Николая Карасева. Председателем был Григорий Васильевич Зотов. Артель размещалась по ул. К. Маркса в небольшом каменном двухэтажном доме в три окна по верхнему фасаду, д. 17 (Илл. 1). На втором этаже располагался живописный цех, на первом - ювелирный. Было тесно. В пристройке к дому ювелирные изделия отбеливали и серебрили. Обжигали на березовых углях в муфеле. Этим занимались белодел Константин Левский и живописец Николай Хрыков.

Артель выпускала броши в гладких оправках (Илл. 2-6), небольшими партиями карандашницы, портреты, пластинки с видами Ростова, ножи для резки бумаги и пудреницы. Декор брошей был главным образом цветочный, реже пейзажный и портретный. Опрошенные нами старейшие художники-финифтяники, работавшие в артели во второй половине 1930-х гг. Н. Н. Старчикова, К. П. Усачова, С. М. Каретникова единодушно говорили²⁰, что в эти годы образцов для росписи не существовало, каждый

¹³ Инв. № ЯМЗ 15974 Фн-278

¹⁴ Сведения о художнике см.: Пак В.Ф. Ростовская финифть XX века. Иллюстрированный биобиблиографический словарь. М. 2006. С. 49-50.

¹⁵ ГАРФ. А-643. Оп. 1. Д. 65. Л. 66

¹⁶ ГАРФ А-643. Оп. 1. Д. 73. Л. 1, 2

¹⁷ ГАРФ. А-643. Д. 65. Лл. 57-59.

¹⁸ Там же. Л. 57.

¹⁹ РФГАЯО. Ф. 39. Оп. 1. Д. 1. Л. 130.

²⁰ Сведения из личного архива автора.

писал, что хотел. Единственной формой бытования финифти в массовой продукции была брошь. Финифть на пудреницах, портсигарах, подстаканниках, чернильницах пока оставалась лишь единичным опытом создания выставочных экспонатов²¹.

На выставку в Париже в 1937 году артель «Возрождение» представила «Портрет И. В. Сталина и К. Е. Ворошилова» художника А. А. Назарова²², «Портрет Н. В. Гоголя» Д. И. Евдокимова, «Портрет А. М. Горького» мастера Н. И. Дубкова и пудреницы металлические «В. И. Ленин» из коллекции ИХП. В отчете отмечалось, что вышеуказанные портреты были изготовлены художниками самостоятельно²³, а некоторые работы - по специальным образцам, изготовленным в лаборатории института.

Таким образом, в артели создавались и выставочные образцы, тяготеющие к профессиональному искусству, и массовая продукция, как проявление народного искусства, что также отметил в своем отчете В. М. Василенко. Он внимательно рассматривал качество продукции, ее характер: «Как было указано выше, делаются лишь одни броши, продолговатой и круглой формы. Украшаются цветочными мотивами, реже пейзажами и женскими головками. Эти рисунки ниже всякой критики и представляют собою отвратительную мещанскую дешевку, безвкусную, не имеющую никакого стиля, грубую в рисунке и колорите, не связанную с финифтяным стилем и даже с техникой финифти», почти все рисунки являются копиями с плохих, дешевых открыток и переводных картинок, «колорит бледен, вял, композиция беспомощна, а стиль ... лежит в плоскости эскизной неприятной манеры, лишенной тонкости и проработки деталей...»²⁴

В своем отчете Виктор Михайлович справедливо критикует не только живопись артели, но также и образцы института. «Интересно, что некоторые образцы, выполненные в артели Мусселиус, в плане «исправления» существующего ассортимента, не лучше артельных, а стилистически идут у них на поводу... Мало создать хороший образец, необходимо в корне перестроить отношения в производстве», - подчеркивал В. М. Василенко. Далее он писал: «Все характерные качества Ростовской финифти: ее миниатюрная тонкость, яркая декоративность и напряженность цвета, пластическое ощущение формы, которая лепится цветом или тонко прочерчивается, мастерство передачи отдельных черт, наконец, особые разновидности финифтяного колорита, каллиграфическая смелость, отсутствуют. В силу же этого не получают никакого развития и огромные реалистические возможности, таящиеся в Ростовской финифти...». Промысел находится «в первичном состоянии»²⁵, - пишет автор. Но далее он отметил, что стилистические перспективы промысла «чрезвычайно велики и разнообразны. Ростов, в прошлом был иконописным центром. В противоположность Палеху, Мстере и Холую, где в основе традиции лежали манеры древнерусской иконописи, полные условности и отвлеченности, традиция Ростова была иная. Его иконопись создавалась под воздействием религиозных картин итальянских, немецких и русских художников – Рафаэля, Караваджо, в реалистической трактовке давались ими религиозные изображения. Эта, по существу «светская» по стилю живопись и многочисленные гравюры и офорты того времени внесли в Ростовскую финифть элементы реализма. Поэтому переход уже к настоящим реалистическим темам не оказался трудным, не был связан с задачами изживания и

²¹ ГАЯО. Ф. 2785. Оп. 1. Д. 11 (Ярославский областной ССХ. Переписка по народному искусству за 1937 г.). Л. 1-3

²² Данный портрет находится в коллекции ВМДПИНИ, упоминается в упомянутой выше статье Брюзгиной О.И. и Проскурякова Н.С. Авторы приводят также иллюстрацию. См.: Брюзгина О.И. и Проскурякова Н.С. «Всероссийский ...», ил. на с. 291.

²³ ГАРФ. А-643. Д. 75. Лл. 44, 45 Об.

²⁴ ГАРФ. А-643. Д.65. Л. 57. Об.

²⁵ Там же

коренной переработки иконописных приемов, а явился очень естественным и легким. Прекрасный пример того, что Ростовские мастера находят правильный путь, заключается в образцах их росписей, выполненных для Парижской выставки и для конкурса, организованного Институтом Художественной Промышленности. В этих работах мастера показали себя хорошими миниатюристами, чувствующими все особенности финифтяного колорита, добывающиеся тонкости в проработке отдельных деталей и пластики в форме. Их росписи насыщены большим реалистическим чувством. Несмотря на различные дефекты в композиционном построении, в поисках портретного сходства – они все же ясно говорят своими росписями о больших потенциальных силах, заложенных в промысле»²⁶.

Виктор Михайлович Василенко подробно остановился на проблемах промысла, он писал, что артель не обладает не только какой-либо библиотекой по вопросам искусства, но даже и разрозненными книгами, фото, цветными и тоновыми репродукциями. Мастера имеют слабое представление о современном советском искусстве, о классическом искусстве Запада и России. Отсутствие «культурных пособий» резко отражается на качестве работы и на художественном развитии мастеров. Искусствовед был обеспокоен также и материальным оснащением: «...оборудования никакого нет, все делается руками, самым примитивным способом. Поэтому артель не в состоянии выйти за пределы узкого ассортимента – различной формы брошей. Никакая монтировка при таких условиях невозможна...»²⁷.

Во второй половине 1930-х годов, по сравнению с дореволюционной финифтью, переворота в техническом отношении не произошло: все по-прежнему делалось примитивным образом. Пластины вырубали из листа меди вручную, обжигали в самодельной муфельной печи из белой глины, которую изготовил эмальер-белодел К. Левский. Финифтяники, как в старину, покупали уголь в рогожных мешках у угольщиков. Живописцы расписывали и обжигали пластины, а ювелиры обрамляли их гладкими серебряными кастами (серебро получали при помощи вальцевания 50-копеечной монеты 1924-1925 гг.). Паяли тоже вручную, нажимая ногой на меха, направляя пламя от сгорания керосина или бензина в нужное место. Пластины обжигали на горячих углях, только не в русской печи, как в старину, а в камере, наподобие печи из огнеупорного кирпича. В печь ставили муфель, закрывали отверстие и обкладывали кругом горячими углями. Электричеством начали пользоваться лишь в 1950-е годы, а после войны обжигали даже в голландской печи²⁸.

В своем отчете В. М. Василенко констатирует, что артели «срочно необходимы: различные прессы, сверлильный станок /1/, токарный станок /1/, карцовочно-мотовочный станок /2/, мотор для привода трансмиссии, прокаточные станки /1/, ручные прессы /4/ для небольших форм изделий. Для сушки изделий нужна электропечь киловатт на 89, ванны для серебрения и золочения /по 1 шт. /. В силу отсутствия оборудования нет возможности даже приступить к обновлению ассортимента. Было выяснено, что монтаж в современных условиях, в ручную, коробок для ордена, будет стоить 110 руб., а при механизированном процессе 15 руб. ...»²⁹.

Забегая несколько вперед, укажем, что первые станки появились лишь в 1950-е годы, а планируемое В. М. Василенко оборудование в полном объеме было приобретено фабрикой «Ростовская финифть» лишь в начале 1970-х гг., когда

²⁶ Там же Л. 58, 58 Об.

²⁷ ГАРФ. А-643. Д.65. Л. 58 Об

²⁸ Воспоминания Н.Н. Старчиковой. Архив автора

²⁹ ГАРФ. А. 643. Д. 65. Л. 57

открылось новое здание фабрики.

Казалось бы, нет такой проблемы, которой бы не коснулся исследователь. Он анализирует даже экономические вопросы, так как они связаны с художественным качеством: «за роспись одной броши мастер получает 80 коп., независимо от характера и качества выполнения рисунка. Поэтому каждый живописец в своей работе, ориентируется на количество выполнения, вырабатывая по 700-900 руб. в мес. Очень характерно, что старые мастера, всегда работавшие раньше дорогие изделия и потому не связывавшие себя временем, сильно отстают от молодых мастеров в размере заработка. Молодые мастера, всецело перешедшие на роспись, например Карасев, получил 654 руб., Кулибин (*имеется ввиду М. М. Кулыбин – В. П.*)... выполнив, в среднем, по 700 брошей. Старые мастера за тот же месяц заработали... Назаров – 182 руб., его ученик – 150 руб., Евдокимов – 141 руб. 36 коп.». Уравниловка способствует установке на самое низкое, почти «малярное» качество росписи. «Выигрывает тот, кто пишет наиболее быстро, поэтому не может быть и речи о какой либо тонкости, тщательности проработки рисунка и колорита, столь характерных для настоящей Ростовской финифтяной миниатюры...»³⁰.

Спустя более тридцати лет (в конце 1990-х гг.) художница Нина Николаевна Старчикова вспоминала: «Жаль, что мы тогда не понимали, что старым мастерам Назарову и Евдокимову нужно было помочь и дать возможность заработать. Наша комиссия снимала за плохое качество 10%, а премировала за качество всего лишь 5%»³¹.

Еще в 1937 г. В. М. Василенко предлагал дифференцировать стоимость брошей по качеству и создать условия, обеспечивающие творческую работу мастеров, открыв экспериментальную группу³². Он подчеркивал, что артели необходимо иметь собственного художественного руководителя, а представителям института приезжать не реже одного раза в полтора месяца. Особо важным на наш взгляд представляется предложение В. М. Василенко поставить в план 1938 года научную разработку стилистических качеств и особенностей Ростовской живописи³³. Последнее, судя по дальнейшим событиям, сделано не было, иначе в 1950-е годы институтом не проводилась бы программа по внедрению чужеродного ростовской финифти стиля свободной мазковой росписи. Складывается впечатление, что, несмотря на глубокий объективный анализ ведущих специалистов ИХП состояния промысла, институт глубоко не интересовался изучением ростовской финифти, ее корней, и помощь ей осуществлял лишь в виде разовых кампаний.

Другое предложение Виктора Михайловича, напротив, было развито в дальнейшем, но с большим опозданием. Речь идет о творческих семинарах работников артели, которые осуществились только лишь в 1970-1980-е гг. и проходили по специально разработанным программам. Художники посещали музеи, галереи, библиотеки. Ценность проводимых семинаров, организованных НИИХП (*бывший ИХП – В. П.*), несомненно, велика. Многие современные художники (В. И. Поляков, А. А. Хаунов, А. Е. Зайцев, Б. М. Михайленко и др.), принимавшие в них участие, единодушно это отмечали³⁴. Высказанная В. М. Василенко в 1937 году идея «создания нового финифтяного стиля» находит свое развитие лишь в 1960-1980-е годы, когда в Ростове появилось молодое сильное поколение профессиональных художников, сумевших позже создать «новый стиль» ростовской финифти.

Колорит отдельных финифтяных миниатюр второй половины 1930-х гг., анализируемых В. М. Василенко был несколько вял ввиду недостатка красок:

³⁰ ГАРФ. А. 643. Д. 65. Лл. 55, 57 Об.

³¹ Воспоминания Н.Н. Старчиковой. Архив автора.

³² ГАРФ. А. 643. Д. 65. Л. 58 Об. Впервые экспериментальная группа была создана в 1950-е гг.

³³ Там же. Л. 59

³⁴ Личный архив автора.

«...отсутствуют пурпурная и желтая краски, нет хорошего червонного золота, а это все основные цвета в финифтяном деле»³⁵. Если первые впечатления В. М. Василенко от промысла были удручающими: «...драгоценное по своей технике и возможному художественному разнообразию финифтяное народное искусство Ростова, фактически сейчас не существует»³⁶, то последующие становятся более оптимистичными и находят отражение в статье «Ростовская финифть», опубликованной в 1940 г.³⁷ Искусствовед дал краткую и весьма позитивную характеристику современного ему состояния промысла: «художественные традиции Ростова, дарования мастеров, реализм их живописи, соединенной с прекрасными декоративными приемами, свойственными финифти, дают уверенность в том, что у Ростова большое будущее»³⁸. Очень важно, что данный вдумчивым специалистом «аванс», в дальнейшем оправдался.

Итак, обнаруженный нами документ – отчет 1937 г. о командировке В. М. Василенко в Ростовскую финифтяную артель дает возможность представить в достаточной полноте работу артели «Возрождение», в которой сосредотачивались в те годы основные силы финифтяного промысла. Ценные объективные и обстоятельные рассуждения специалиста являются незаменимым источником для понимания не только художественных процессов, но и материально-технического состояния промысла ростовской финифти второй трети XX века. Особая значимость документа в том, что он был написан современником и одним из первых его исследователей. Верные искусствоведческие оценки автора сочетают остроту и непосредственность впечатления с глубоким знанием и пониманием проблематики народного искусства.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ:³⁹

1. Ростов, ул. К.Маркса, д. 17. Во второй половине 1930-х гг. здесь размещалась финифтяная артель «Возрождение». Фото 2004 г.
2. Неизвестный художник. Брошь «Женщина в газовой накидке». Перв. пол. 1920-х гг. Собственность ЯИАХМЗ. *Публикуется впервые.*
3. Неизвестный художник. Брошь «Женский портрет». Перв. пол. 1920-х гг. Собственность ЯИАХМЗ. *Публикуется впервые.*
4. Неизвестный художник. Брошь «Ромашки». Перв. пол. 1920-х гг. Собственность ЯИАХМЗ. *Публикуется впервые.*
5. Кочин П.А. (?) Пластина «Кошка». Втор. пол. 1930-х гг. Музей ООО «Фабрики «Ростовская финифть». *Публикуется впервые.*
6. Финифтяные броши. 1930-е гг. Собственность ГМЗ «Ростовский кремль». *Публикуются впервые.*

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ:

ИХП - Институт художественной промышленности

НИИХП – Научно-исследовательский институт художественной промышленности

РФГАЯО – Ростовский филиал Государственного архива Ярославской области

ЯИАХМЗ – Ярославский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.

³⁵ Там же. Л. 57 Об.

³⁶ Там же. Л. 57.

³⁷ Василенко В.М. Ростовская финифть // Народное искусство СССР в художественных промыслах. Том I. РСФСР. М.-Л. 1940. С. 47-49. Табл. 41-42.

³⁸ В.М. Василенко. Ростовская финифть... С. 49.

³⁹ Автор благодарит Ярославский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник, а также ООО «Фабрику «Ростовская финифть» за предоставленную возможность опубликовать фото из их собраний.

К истории создания художественной лаборатории на Первомайском фарфоровом заводе

В данном сообщении рассматривается период создания на Первомайском фарфоровом заводе (ПФЗ) художественной лаборатории в 1930-е годы, приведены новые данные о художниках, привлекавшихся к работе. Текст составлен на основе архивных материалов и коллекции Рыбинского музея-заповедника. Многие сведения и имена, упоминаемые здесь впервые, будут интересны искусствоведам и исследователям русского фарфора первой половины XX века.

В фарфоровой промышленности России в 1930-е годы шла модернизация технического оснащения многих провинциальных предприятий, неоднократно поднимались вопросы об изменении ассортимента массовой посуды и введении новых рисунков, однако, эти процессы затягивались по ряду причин.

Основными изделиями Первомайской /Рыбинской/ фарфоровой фабрики¹ этого времени были следующие посудные формы: чайники доливные, Бухарские, Репкой («Гарднеровский фасон»); полоскательницы круглые, персидские; полчашки обыкновенные и монгольские; чашки с блюдцами персидские и турецкие («Ашимовские турецкие»); отдельные предметы и чайные сервизы формы – «фасон №39». Перечень живописных работ состоял из более 30 видов росписи, среди них наиболее распространенными были «Мак», «Виноград», «Лист», «Вишня», «Букет», «Розан», «Яблоневый цвет». Широко использовалась декоративная разделка «кашгарская печать» – более 10 видов печатных контурных рисунков с полихромной росписью от руки². Особенностью данного периода было изготовление фарфора из зеленой массы с орнаментом подглазурным кобальтом. Формы изделий и виды разделок продолжали кузнецовские традиции, сложившийся еще в конце XIX – начале XX века ассортимент, ориентированный на широкий потребительский круг горожан и крестьянства, «восточный товар». «Новшествами» 1920–1930-х годов были изделия с надписями по заказу различных организаций. В расценках по живописному цеху значились работы: «перевод печати – РККА и литера; фабрика-кухня; №809 со словами»³.

В это время на многих фарфоровых предприятиях остро вставала необходимость в привлечении к работе высококвалифицированных художников. Осенью 1930 года на Дулёвский завод пришла группа молодых художников, попытавшаяся обновить приёмы оформления изделий предприятия, здесь же работал М. М. Адамович. «Художественная жизнь других фарфоровых заводов – и Дмитровского (Вербилки) и украинских – шла в

¹ Первомайский фарфоровый завод поселок, п. Песочное, Ярославской области. 1884–1886 годы – «Фабрика фарфоровой и фаянсовой посуды П.А. Никитина и К^о в Рыбинске». 1886–1894 годы – фабрика «Торгового дома «Карякин и Рахманов». 1894–1918 годы – «Рыбинская фарфоровая фабрика «Говарищества М.С. Кузнецова». 1919–1923 годы – «Рыбинская фарфоровая фабрика. Песочное на Волге». 1924–1932 годы – «Первомайская /Рыбинская/ фарфоровая фабрика». 1933–1935 годы – «Рыбинская фарфоровая фабрика им. 1 Мая». С 1936 года «Государственный Республиканский Автономный Первомайский фарфоровый завод» (ПФЗ). С конца 2008 года ОАО «Первомайский фарфоровый завод», холдинг «ИИС-Посуда».

² Рыбинский филиал Государственного архива Ярославской области (далее – РФ ГАЯО). Р-882. Оп. 1. Д. 147, 155.

³ РФ ГАЯО. Р-882. Оп. 1. Д. 155. Л. 17 – 18.

одном направлении с Дулёвским, только менее активно...»⁴. Одна за другой создавались художественные лаборатории на Ленинградском фарфоровом заводе (1931 год), на Дулёвском (1932 год – творческая группа, 1934 год – художественная лаборатория) и Дмитровском (1934 год). Вопросы организации этого процесса освещены многими исследователями.

Одной из главных причин, которая тормозила развитие Первомайской фарфоровой фабрики в первой половине 1930-х годов в целом, и обновления художественного ассортимента в частности, – была угроза полного закрытия предприятия в период с 1932 по 1936 годы. Со стороны вышестоящих организаций и ведомств отсутствовало финансирование на переоборудование, модернизацию, ремонтные работы. Вызвано это было планами строительства гидроэлектростанции на реке Волге возле города Ярославля, что грозило подтоплением фабричной территории и поселка. Ситуация изменилась лишь в 1936 году при переносе места строительства плотины выше города Рыбинска.

Это совпало с реорганизацией структуры Народного Комиссариата Местной Промышленности РСФСР, после чего с 1936 года Первомайская фарфоровая фабрика в Песочном на Волге изменила название на «Государственный Республиканский Автономный Первомайский фарфоровый завод» (ПФЗ). Сведений о работе художественной лаборатории завода сохранилось очень мало. В опубликованных источниках датой создания художественной лаборатории на ПФЗ считается 1936 год⁵.

Профессионализм мастеров росписи Первомайской фабрики, основывался на опыте, практике и традициях, передававшихся от мастера к ученику в школе фабрично-заводского ученичества (ФЗУ), открывшейся здесь в 1923 году. Подготовка молодых работников осуществлялась под руководством опытных специалистов, на предприятии работало много потомственных мастеров, приехавших из подмосковного района Гжели и Дулёво ещё в конце XIX – начале XX века. В 1923 – 1932 годы в школе ФЗУ работали скульптор И. Г. Патрикеев, живописец В. М. Грязнов, заведующий точильным отделом фабрики С. Г. Сизов, заведующий живописным отделом Н. С. Иванов, художник и преподаватель специальных дисциплин Г. В. Лесовик⁶.

С начала 1928 года на ПФЗ работала химическая лаборатория, первоначально под руководством заведующей Б. А. Рубин – инженера, химика–технолога. В последующие годы – в документах 1929-1932 годов эта лаборатория обозначается как «Центральная», а, одновременно, в штате различных цехов встречаются лаборанты. Возможно, что «художественная лаборатория» существовала на Первомайском заводе уже в 1934–1935 году, о чем говорит ряд косвенных данных⁷. Первоначально, лаборатория при

⁴ Андреева Л.В., Суслов И.М. Художественный фарфор // Советское декоративное искусство. 1917-1945: Очерки истории. М., 1984. С. 107.

⁵ Изделия Первомайского фарфорового завода. Каталог выставки. / Сост. Л.С. Попова. – Ярославль, 1965. С. 5.

⁶ Лесовик Гордей Васильевич (Петухов Николай Васильевич) (15.07.1895-22.02.1943) – художник–педагог, окончивший Петроградское Центральное училище технического рисования барона Штиглица в 1918 году, получив звание художника прикладного искусства. Краевед, сотрудник общества мироповедения, вел научную работу в области фенологии (наука о сезонных явлениях в живой природе), автор ряда газетных статей и рассказов. Музейный работник, работал в разные годы в Мологском, Ростовском (Борисоглебское отделение), Рыбинском музеях Ярославской области. С 1923 по 1928 годы преподаватель специальных дисциплин (материаловедение, технология керамики и описательный курс истории фарфорового производства) школы ФЗУ при Рыбинской фарфоровой фабрике, руководитель кружка ИЗО при заводском клубе.

⁷ Анохина (в замужестве – Зайцева) Ирина Ивановна (1908 г.р.) – работала на фабрике с 1925 года, мастер по раскраске, 11/II – 1935 года переведена в лаборантки, с 1936 года – манерщица, 1937 год – бригадир. Авдониная Ксения Ивановна (1896 г.р.) – манерщица, на фабрике с 1926 года, в 1934 – 1935 годы работала в

живописном цехе не выделялась в самостоятельную единицу, а была в его структуре. Заведующим живописным цехом с 1934 до декабря 1939 года был художник А. И. Милованов, в эти же годы в цехе работало несколько мастеров, которые позже вошли в состав художественной лаборатории. Задачами лаборатории было создание образцов-эталонов и оригинальных произведений. В 1934-1935 годы были выполнены ряд изделий, среди которых декоративные блюда: одно – с портретом М. И. Калинина, другое – «Слава мужественным челюскинцам»⁸.

В 1936 году в отчетах среди затрат предприятия есть интересная статья: «расходы по командировке с Дмитровской фабрики на Первомайский фарфоровый завод художника Бардюкова по улучшению художественных оформлений»⁹. Возможно, речь идет о художнике Дмитровского фарфорового завода Н. К. Бордюкове¹⁰, чье влияние чувствуется в работах мастера Первомайского завода В. С. Губанова, работавшего с 1935 года художником живописного цеха, а с 1937 года - начальником художественной лаборатории. В 1937 году на Первомайском заводе работал Л. С. Смирнов, Н. Г. Тимонин, Б. И. Филиппов, К. И. Шамин¹¹. Именно с этими художниками и связано формирование лаборатории на ПФЗ.

С середины 1930-х годов к работе на многих фарфоровых производствах привлекались мастера народных промыслов. На Дмитровском заводе работали хохломичи; в Дулево и Конаково – палешане¹². Ранее нигде не упоминалось, что непродолжительное время и на Первомайском фарфоровом заводе работали палешане – Н. А. Гамин, В. А. Еремин, Б. И. Ерзунов, Н. И. Еров, К. Н. Сафонов.

И всё же использование новых форм и рисунков в массовом производстве оставалось по-прежнему очень серьезной проблемой. В протоколе одного из административно-технических совещаний на ПФЗ сообщалось, что «с 1937 года художественная лаборатория выпустила до 100 новых рисунков, но внедрено их в производство не более 15, а в проект нового преysкуранта включено до 30. Остальные или не имеют утвержденных цен вообще, или цены на изделия утверждены явно заниженные...»¹³.

Лишь в июле 1938 года по приказу директора завода Художественная лаборатория была выделена в самостоятельную административную единицу и подчинена главному инженеру. В составе лаборатории числилось восемь человек, ещё два художника работали по персональным договорам – Шапиро и Гинстлинг¹⁴. В этом же приказе ставилась задача

лаборатории при живописном цехе, 1941 – 1943 годы работала в живописном цехе. // РФ ГАЯО. Р-882. Оп. 3а. Документы и материалы по личному составу 1930 – 1950 годы.

⁸ Изделия Первомайского фарфорового завода. Каталог выставки. / Сост. Л.С. Попова. Ярославль, 1965. – С. 32, ил. 1. Русский художественный фарфор XVIII – первой трети XX века в собрании Рыбинского музея-заповедника / Автор текста, подбор иллюстраций: Коновалова Н.Е. – Издание компании «Гранд-Холдинг», 2010. С. 81. Ил. 94, 95.

⁹ РФ ГАЯО. Р-882. Оп. 1. Д. 145. Л. 91 об.

¹⁰ Бордюков Николай Ксенофонтович (1889 г.р.) – один из старейших художников Дмитровского фарфорового завода. До 1917 года некоторое время работал в ювелирных мастерских у Фаберже вместе с В.А. Федуловым. В 1934-1936 году пришел на Дмитровский фарфоровый завод, был руководителем художественной лаборатории завода. // Вербилки. История фарфорового завода Ф.Я. Гарднера. Мачульский Е.Н., Зилов А.А., Кравцова Ю.Н. М.: "Авангард", 2005. С. 311–312.

¹¹ Шамин Константин Иванович (1912 г.р.) – художник по керамике, 1937 – 1938 годы работал на ПФЗ, в 1939 году на Конаковском фаянсовом заводе.

¹² Андреева Л.В., Суслов И.М. Художественный фарфор // Советское декоративное искусство. 1917-1945: Очерки истории. М., 1984. С. 112.

¹³ РФ ГАЯО. Р-882. Оп. 1. Д. 150. Л. 12.

¹⁴ В архивных документах не указаны инициалы Шапиро и Гинстлинг – художников – скульпторов, работавших по персональному договору в 1938 – 1939 году. Можно предположить, что «Гинстлинг» это –

обеспечить лабораторию всеми необходимыми пособиями, художественными альбомами, фото, журналами и литературой по искусству, устанавливалась премиальная система стимулирования создания новых эскизов для оформления фарфора. Начальнику Художественной лаборатории поручалось организовать экскурсии и посещение музеев коллективом лаборатории с привлечением учеников в ноябре месяце – в Музей Красной Армии, Третьяковскую галерею, Музей западной живописи, на Сельскохозяйственную Выставку.

О работе завода в 1938 году рассказал в газетной статье очевидец событий – начальник отдела организации труда А. Г. Беляев: «В переливах золота с красками, всеми цветами радуги наряжается фарфор в тон персидских ковров и халатов, в полевые цветы широких просторов нашей родины, в замысловатые орнаменты, ленты, полосы и разнообразные тематики наших дней. Наряду с отображением «чкаловского полета», «XX-летия Ленинского комсомола», «конницы Буденного», живописцы также отобрали на фарфоре борьбу колхозного крестьянства за 7-8 миллиардов пудов хлеба, достижения знаменитого Мичурина. Около 60 тысяч изделий ежедневно выпускает завод, 50 тысяч изделий ежедневно раскрашивает коллектив живописцев. ...Коллектив художников Губанов, Навозов, Филиппов и другие дали более 30 новых высокохудожественных образцов. Еще 30 новых образцов этот коллектив выполняет к дням славных праздников»¹⁵.

В ноябре 1938 года на завод пришли новые художники – М. Ф. Паламарчук, И. И. Гончаренко, Д. Э. Клювгант, выпускники керамического факультета Одесского художественного института, в дальнейшем оказавшие большое влияние на развитие лаборатории завода.

Штат художественной лаборатории при Первомайском фарфоровом заводе в 1939 году состоял уже из 15 человек. В лаборатории работало 5 художников и 2 скульптора, имевших профессиональное образование: И. И. Гончаренко, Д. Э. Клювгант, М. Ф. Паламарчук, И. В. Навозов¹⁶, М. А. Норкина, [Э. М.?] Гинстлинг, С. С. Ющук. В состав лаборатории входили: три «мастера росписи по фарфору» – Н. Г. Тимонин, Б. А. Легейда, Л. С. Смирнов; четыре «мастера – копировщика»: Б. И. Филиппов, А.[?.] Дубовикова, К. В. Макарова, В. В. Павлов. Последние семь мастеров составляли отдельную выделенную группу – «мастера при экспериментальной мастерской», вместе с которыми также работали в качестве живописцев по раскраске образцов Е. Анохина, К. Козлова, К. Михайлова, А. Вербина, К. Смирнова¹⁷.

С конца августа 1939 года помощником начальника живописного цеха по художественной лаборатории был назначен художник А. А. Надулищев, ответственным за выполнения заказа для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки – М. Ф. Паламарчук,

Гинстлинг Эсфирь Михайловна (24.09.1904 – 1.09.1993) – Член Союза художников СССР. Заслуженный художник РСФСР. Ее первые работы в керамике были выполнены в 1930-е годы. Учителями художницы были такие выдающиеся педагоги и яркие творческие личности, как Чайков, Ефимов, П.Кузнецов, Фаворский, Татлин, Павлинов, Бруни.

¹⁵ А. Беляев. «Дела и люди фарфорового завода» // газета «Рыбинская правда» №236 от 14/X – 1938 года // РФ ГАЯО. Р-882. Оп. 1. Д. 159. Л. 1.

¹⁶ Васильев Иван Васильевич (1919 г.р.) – художник по керамике, 1938 – 1939 годы работал на ПФЗ, позже ведущий художник Конаковского фаянсового завода.

¹⁷ РФ ГАЯО. Р-882. Оп.1. Д. 149. Л. 1 – 1а. Л. 45. Там же. Оп. 3. Д. 3. Л. 62. К сожалению, в настоящий момент не удалось найти полные имена всех художников.

а В. С. Губанову было поручено организовать работы по внедрению фотокерамики и расширению использования подглазурных красок¹⁸.

Первое время мастера работали в основном на одной форме (традиционный шаровидный чайник, небольшая полусферическая или конусовидная чаша). Несмотря на это, манера письма и красочные сочетания были очень разными, изделия получались контрастными по впечатлению, звучанию интонации, выразительности. Среди работ этого времени – чайные наборы, расписанные стилизованным орнаментом с использованием национальных «восточных» элементов и изделия, декорированные совершенно оригинальными узорами. (Илл. 1-3.)

Постепенно на Первомайском заводе обновления, начатые в фарфоровой росписи, затрагивали и форму изделий. В отчете за 1938 год говорилось, что «ассортимент фасонов и разделок изделий значительно расширен. Утверждены Художественным Советом 29 новых форм изделий, в том числе одна – нового фасона чайного сервиза, три новых фасона кофейного сервиза, одного нового фасона кукольного сервиза, двух ваз, шесть фасонов чашек и 81 вид новых разделок»¹⁹. В массовое производство были внедрены чайные сервизы «Первомайский», «Первомайский простой» (автор формы И. И. Гончаренко), кофейный сервиз (автор М. Ф. Паламарчук), вазы для цветов (автор И. И. Гончаренко).

В работах художников ПФЗ органично сочетались индивидуальное творчество и общие тенденции, происходившие в этот период в декоративном искусстве. Между предприятиями отрасли происходил взаимообмен опытом, технологиями, мастерами. При сравнении изделий мастеров, работавших на Ленинградском, Дмитровском, Дулёвском и Первомайском фарфоровых заводах, можно отметить общие тенденции декорирования фарфора этого времени. Во второй половине 1930-х годов складывались школы и стиль советского фарфора, основанные на традиционном опыте мастеров, различных творческих поисках 1900-1920-х годов и романтическом пафосе новой жизни.

«Ситцевый» декор с разбросанными по поверхности мелкими цветами или букетиками разрабатывался во множестве вариаций. Часто цветы были стилизованными, броские цветочные пятна выстраивались в ритмический ряд, гармонично уравновешенный на поверхности формы, покрытой ярким фоном. Использовался мастерами и орнаментальный мотив чередующихся, белых и контрастных цветных полос, дополненных растительным орнаментом по ним. Особенно выразительными смотрятся работы И. И. Гончаренко, Д. Э. Ключвант, Л. С. Смирнова. (Илл. 1, 4.)

Удачно выбранный декоративный приём, в сервизе П. В. Кузнецова «Коралловый» (1919), «с кроющим красным цветом фона и контрастным зеленым в листьях»²⁰, сопоставим с декором Д. Э. Ключвант для росписи чайного набора «Сороки». Д. Э. Ключвант выбрала плотное и яркое, оранжево-красное крыльё. На его фоне зеленоватые ветви со светло-желтыми цветами, отпестренными черной и золотой краской, кажутся «воздушными», полупрозрачными. (Илл. 5.)

В то же время в изделиях 1930-х годов продолжались и развивались художественные приёмы модерна начала XX века. В изделиях мастеров В. С. Губанова и Л. С. Смирнова «с особым строением орнамента, где контуры мелкого рисунка отведены

¹⁸ РФ ГАЯО. Р-882. Оп. 1. Д. 166. Л. 119,122. В конце 1939 года был пересмотрен штат завода: начальник художественной лаборатории стал помощником начальника живописного цеха по лаборатории, а многие художники числились в отделе живописного цеха, экспериментальной мастерской.

¹⁹ РФ ГАЯО. Р-882. Оп. 1. Д. 156. Л. 173.

²⁰ Андреева Л.В. Советский фарфор 1920-1930 гг. М., 1975. С. 81-82, 150.

золотом и внутри заполнены цветом»²¹, особенно чувствуется влияние художника Н. К. Бордюкова. (Илл. 6.)

Наряду с пёстрыми, «ситцевыми», броскими существовали фарфоровые изделия строгих форм, решенные в духе неоклассицизма или нового «сталинского ампира». В оформлении ряда предметов использовался традиционный декор с овальными медальонами–резервами, обрамленными ритмически упорядоченным растительным орнаментом. Создавались и интересные изделия позднего «агитационного» фарфора с изображением портретов политических деятелей, ярких событий современности, с видами новой техники и архитектурных сооружений. Это - чайный сервиз в память о беспосадочном перелёте В. П. Чкалова, Г. Ф. Байдукова и А. В. Белякова по маршруту Москва – Петропавловск-на-Камчатке – остров Удд (автор росписи В. С. Губанов, 1936 год)²², ваза с портретом И. В. Сталина (автор росписи А. А. Надулищев, 1939 год), ваза «Да здравствует 1 мая!» (автор росписи А. Д. Бабанова, 1941 год)²³. (Илл. 7-9.)

Важным этапом в жизни предприятия стало начало выпуска мелкой пластики, получившей позже широкое распространение. В кузнецовский период на предприятии выпускались лишь посудные формы: перечницы куколкой, масленки в виде фигур барана, голубя, утки, пепельницы фасонные. В 1920-е годы вырабатывались перечницы куколкой, пепельницы собачкой и тувелькой. Авторская скульптура появилась впервые лишь в конце 1930-х годов, с привлечением к работе профессиональных художников-скульпторов. Наиболее известной работой этого времени стала статуэтка «За чтением «Правды»» (автор С. С. Ющук, 1937 год). (Илл. 8.)

Особый всплеск художественной жизни, творческих поисков на фарфоровых заводах был связан с организациями различных промышленных выставок. Первоначально на Российских и Международных выставках экспонировались изделия только Ленинградского завода. В 1930-е годы Союзстеклофарфортрест через Всесоюзную торговую палату организовал участие продукции российских фабрик в международных выставках и ярмарках, где выставлялись изделия и Первомайской фарфоровой фабрики. «Стекольно-фарфоровые изделия были показаны в организованном при Филадельфийском музее отделе СССР; на открывшейся 18 июня 1930 года в Ковно Вселитовской сельскохозяйственной и промышленной выставке (изделия Первомайской (Рыбинской), Тверской, Бронницкой, Дулёвской и Дмитровской фабрик); на международной ярмарке в Бордо; на Кенигсбергской международной ярмарке 20 августа 1930 года; на Монгольской выставке, открывшейся 15 августа 1930 года в г. Улан-Батор-Хото (изделия Дулёвской, Тверской и Первомайской фабрик)»²⁴.

В первой половине 1930-х годов было проведено несколько Всесоюзных конференций по художественному оформлению и организованы выставки фарфора, для которых подготовили образцы изделий не только Ленинградский, но и подмосковные заводы. Затем последовали другие выставки – смотры (1935, 1938, 1939), которые выявляли проблемы и влияли на профессиональный рост художников-фарфористов. Заметным этапом для Первомайского фарфорового завода стало участие во Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1939 года, лучшие изделия и их создатели были удостоены дипломов. Объем заказа, выполненного заводом к выставке, составлял – 320

²¹ Там же. С. 270, 315.

²² Ярославский музей-заповедник. ЯрМЗ – 2429, 2430.

²³ Русский художественный фарфор XVIII – первой трети XX века в собрании Рыбинского музея-заповедника / Автор текста, подбор иллюстраций: Коновалова Н.Е. – Издание компании «Гранд-Холдинг», 2010. С. 80. Илл. 92, 93.

²⁴ Советское декоративное искусство. Материалы и документы 1917 – 1932: Фарфор, фаянс, стекло. М., 1980. С. 289-290.

комплектов сервизов восточных, 50 комплектов кофейных приборов, 1 500 ваз разных фасонов и величин с художественным оформлением²⁵. (Илл. 4, 7, 9.)

Складывалась уникальная специфика «Первомайского фарфора», ориентированная на восточный рынок. Традиции, заложенные ещё М. С. Кузнецовым на Рыбинской фарфоровой фабрике, сохранялись и в 1930-е годы. «Европейский» ассортимент (чайные сервизы, вазочки и чернильницы-непроливашки) реализовывался на внутреннем рынке через торговые базы «Росстеклофарфорторга» и розничные магазины «Главфарфорфаянса». Большая часть продукции предприятия шла на экспорт в Иран, Афганистан, Турцию, Монголию, Китай и другие страны через Всесоюзные государственные экспортно-импортные объединения по торговле: «Востокинторг», «Совсиньторг», «Совмонгтувторг». В большом объеме выпускались восточные сервизы, для оформления которых широко применялись проверенные временем, упомянутые выше, декоративные приемы: «виноград», «пурпуровый лист на ленте», «розан», «мушель», «люстр», «кашгарские печати». К данным разделкам постепенно прибавлялись новые, продолжавшие развиваться в «восточном» русле.

Изделия Первомайского фарфорового завода конца 1930-х – начала 1940-х годов – словно результаты экспериментов со всем многообразием техник росписи по фарфору: подглазурным кобальтом, надглазурной росписью пунктиром, по трафарету, рисунком пером, серебром и золотом с цировкой. Несмотря на то, что жизнедеятельность Первомайского завода была отрезана бездорожьем от крупных фарфоровых центров и школ Ленинграда и Москвы, здесь проходили те же художественные процессы, но с небольшим отставанием во времени. Художники постепенно работали над формированием особого облика русских фарфоровых изделий, который затем закрепляли и преумножали, мастера второй половины XX века.

Свои коррективы в этот процесс внесла Великая Отечественная война, повлиявшая на развитие завода и изменившая судьбы многих специалистов.

Конечно же, приведенные сведения о художественной лаборатории на Первомайском фарфоровом заводе в 1930-е годы нельзя считать исчерпывающими. В настоящее время идет работа по дополнению персональных данных о художниках, работавших на предприятии.

²⁵ РФ ГАЯО. Р-882. Оп. 1. Д. 158. Л. 5.

Поляшова О.М.

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства

Стеклянная призма времени Вторая половина XX — начало XXI века

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства был создан в 1981 году как методический центр, одним из главных направлений которого являлась работа с современными художниками в этой области искусства. Музеем постоянно организовывались выставки: тематические, заводские, групповые, персональные, комплексные и т.д. Например, что касается стекла, то за эти годы было проведено около тридцати различных выставок отечественных авторов. Среди них - триеннале художественного стекла, организуемые с 1995 года, в которых принимают участие как российские, так и зарубежные авторы. Подобные «выставочные» методы работы позволяют выявлять наиболее значимые фигуры художников, комплектовать музейные коллекции, «сохраняя» историю отечественного художественного стекла, а также, что очень важно, «во времени» наблюдать, сравнивать, анализировать динамику его развития в определенные периоды времени.

Художественное стекло периода второй половины XX — начала XXI веков, в отличие от предыдущих столетий, - понятие широкое, неоднозначное, заключающее в себе два направления развития в этой области искусства, тесно взаимосвязанные между собой. Но, в данном случае, оставляя в стороне вопросы первого, традиционного, жизненно важного направления — разработки и промышленного выпуска изделий утилитарного назначения, остановимся на втором, отражающем процесс развития уникального арт-стекла, начиная с 1950-х годов — и вплоть до наших дней. При этом на каждом этапе своего развития авторское арт-стекло являлось в полном смысле «зеркалом» эпохи, отражая ее мировоззрение, социально-общественные и художественные процессы времени.

Для понимания данного процесса кратко проследим эту «стеклянную летопись» на примере коллекции стекла Всероссийского музея, а также авторских произведений, экспонировавшихся на Триеннале стекла 1995-2011 годов.

Итак, после революционных бурь, гражданской войны и интервенции начало процессу возрождения и становления отечественного художественного стекла советского времени было положено организацией в 1940 году в Ленинграде во главе со знаменитым советским скульптором В. И. Мухиной Экспериментальной лаборатории художественного стекла (реорганизованной в 1948 г. в Ленинградский завод художественного стекла). Задачей лаборатории, а затем и завода, являлось возрождение старых, утраченных традиций петербургского стеклоделия и выработка новых художественных подходов создания бытовой стеклянной вещи. С приходом в художественное стекло личности столь масштабного дарования, как В. И. Мухина, в этой области искусства наметились существенные перемены. Это были новые тенденции создания произведений, обладающих определенной образностью, ассоциирующейся через форму, цвет, декор и т.д. Причем, В. И. Мухина считала, что добиваться этого следовало не путем излишнего украшательства, а путем использования специфических декоративных возможностей самого стекла: его особой пластичности, прозрачности, цветности, светоносности, необычных оптических свойств. За несколько предвоенных, а затем и послевоенных месяцев напряженной, но увлеченной творческой работы талантливый коллектив, не смотря на то, что стекло было для них материалом новым, сумел создать целый ряд

высококласных образцов бытовых изделий. (*В. Мухина — Ваза «Лотос», В. Мухина - Ваза «Репка», А. Успенский - Ваза для цветов, А. Успенский - Ваза для фруктов; Б. Смирнов - Туалетный набор «Солнечный», Б. Смирнов — Набор «Петушок»*).

Несомненно, что роль созданной художественной лаборатории и работа ее небольшого творческого коллектива была огромна. Именно эти новые, образные принципы создания произведений стекла и получают свое яркое развитие в творчестве советских художников второй половины XX века. В тот период, в процессе коренных изменений, происходивших в декоративно-прикладном искусстве, активного размежевания на сугубо утилитарную область и на уникальную, декоративно-выставочного характера, именно в стекле, в силу его большей подготовленности благодаря В. Мухиной, раньше других проявились новые черты. Стекло, выйдя за рамки утилитарной сферы, активно осваивает архитектурное пространство, оформляя его мозаиками, витражами, декоративными и объемно-пространственными формами, создает уникальные осветительные композиции. В то же время оно активно входит в пространство выставочных залов, где предстает самоценным художественным объектом, рассчитанным исключительно на эмоциональное восприятие и уже не имеющим какого-либо утилитарного назначения, даже будь то привычная предметно-«посудная» форма. Стекло, обладая собственными уникальными художественными свойствами и синтезируя в себе художественные принципы других видов искусств – пластических и изобразительных (живописи, скульптуры, графики) – трансформируется в самостоятельный жанр — жанр художественного стекло-объекта — авторского арт-стекла.

Начало развития этого нового творческого процесса приходится на шестидесятые годы, ставшие переломными в истории отечественного стеклоделия. Годы, когда шел активный процесс формирования и становления плеяды первых поколений художников – выпускников специализированных художественных вузов, стоявших на пороге «взлета» советской школы стеклоделия. Развивая художественные принципы образности, заложенные В. Мухиной, они с воодушевлением постигали неисчерпаемые возможности этого уникального и удивительного материала и вырабатывали новые подходы и художественные идеи в этой ведущей области декоративных искусств. При этом традиция организации регулярных художественных выставок в честь юбилеев победы в Великой Отечественной войне, Октябрьской революции, весенних выставок Первомай и др. стали мощным импульсом для творчества художников того времени. Выполненные по заказам Министерства культуры и Союза художников, в просторных экспозициях взмывали ввысь монументальные хрустальные вазы с горящими красными звездами, «развевались» алые стяги торжественных ваз, «цвели» пышные букеты из стекла, звонко «рассыпались» многоцветные хрустальные салюты Победы. (*Б. Смирнов - композиция «Хорошо», В. Филатов - «Пламя Революции», А. Новиков - композиция «Флаги», Ю. Жульев – «Война и Мир», В. Муратов – «30 лет Победы», В. Муратов - «Салют победы»*.)

Но стекло, исполнив так называемый «госзаказ» на создание произведений к главным государственным праздникам и юбилеям, затем не проявляло никаких нонконформистских черт. Уникальные природные художественные свойства стекла, его магическая красота, притягивали и по-настоящему увлекали, захватывали художников, что способствовало их обращению к вечным ценностям окружающего мира.

«Поэтика» окружающей природы, запечатленная в стекле, стала доминирующей в творчестве многих художников 1960-1980-х годов. Стекло, с его живописно-колористическим многообразием, воспевало красоту природы, удивительным образом передавая ее различные состояния: от лиричных земных пейзажей — вплоть до огненных

стихий бесконечного космического пространства. Традиционное для стеклоделия гутное формование, с его магией раскаленного расплава, в те годы привлекало к себе внимание многих художников. (С. Бескинская - «На берегу», Г. Антонова - «Уроки», А. Степанова — Композиция «Байкал», В. Муратов - «Плоды путешествий», Людмила и Дмитрий Шушкановы - «Весна», Ю. Манелис – «Скоморохи»).

Но, помимо декоративных эффектов, свободное гутное формование, не ограничивающее естественную пластику материала, в руках художников уже само по себе становилось концептуальной основой произведения. Эти тенденции ярко проявились в творчестве Б. А. Смирнова – художника особого, масштабного дарования, который выразил свое новое, не традиционное понимание этого древнего материала. Тонко чувствуя пульс времени, он своими лучшими работами зримо обозначил в искусстве стекла переход от декоративно-выставочного к декоративно-станковому направлению. Так, Б. Смирнов решает в стекле сложнейшие задачи, присущие станковому искусству, например, выразив в пластической форме гуманистическую идею всеобщего единства и гармонии в живой природе. (Б. Смирнов «Человек, конь, собака и птица» (1970), «Человечность» (1974).

Творчество Б. Смирнова оказало чрезвычайно важное и своевременное влияние на развитие авторского арт-стекла шестидесятых-семидесятых и далее – восьмидесятых годов, то есть, тридцатилетнего периода, ставшего пиком расцвета отечественного арт-стекла. Идеи, носившиеся «в воздухе» и в головах художников, искали и находили выход в уникальных авторских произведениях. При этом умонастроение эпохи являлось благодатным интеллектуальным «пространством», дававшим художникам новые творческие импульсы. Создававшиеся произведения выражали авторское отношение к окружающему миру, отражали различные события и мировоззрение своего времени. Той особой эпохи «оттепели», подвижек и раскрепощения в общественном сознании, когда дух романтики устремлялся в будущее – будущее неизведанное, заманчивое, притягательное; эпохи «...людей умных, людей сильных...» (Р. Рождественский), эпохи активного изучения своей истории, культуры и научных исследований, эпохи освоения космического пространства, первых полетов в космос; времени «физиков и лириков», взлета различных видов искусств — поэзии, театра, кинематографа; времени героизации ударного труда, воспевания великих строек и других достижений советского народа. (А. Аствацатурьян - «Ленинград», А. Иванов - «Петергофские фонтаны», Б. Федоров - «Вологда», И. Мачнев - «Иван Калита», А. Курилов – «Плеск волны», С. Рязанова - «На заре — на зорьке», А. Аствацатурьян - «Полет», В. Филатов - «Наша звезда» (Ю. Гагарин), О. Победова- «Апогей», М. Лисицына - «Планетарий», Н. Гончарова - «Новостройки», Н. Тихомирова - «БАМ», Ю. Бяков – «Олимпиада»).

Теперь, десятилетия спустя, произведения авторского арт-стекла 60-х — начала 80-х годов восстанавливают «дух» и настроения того времени созидательного пафоса советской эпохи, когда всесоюзные и республиканские художественные выставки, Квадриеннале художественных ремесел в Эрфурте (ГДР), выставки в известнейших стекольных центрах мира – Италии и Чехословакии (г. Яблонец), масштабные демонстрации советского искусства в Польше и Канаде, Японии и США и других странах – способствовали росту авторитета и славы отечественного арт-стекла на международном уровне.

Таким образом, период шестидесятых — восьмидесятых годов явился ярким и важным этапом в развитии отечественного авторского арт-стекла. Именно в те годы формировался его «национальный» почерк с особой образностью и эмоциональностью, ставшими его отличительными чертами на многие годы – вплоть до наших дней.

Переходя к характеристике авторского арт-стекла 1990 - 2010-х годов скажем, что новое время, его ритм и стремительность, новые экономические условия дают новые импульсы художественному процессу в этой ведущей области декоративного искусства, дают новые образы, новое художественное видение материала.

Так, современное авторское арт-стекло многоаспектно. Не скованное никакими идеологическими и тематическими требованиями, какими-либо критериями пост-советского времени, оно характеризуется полной свободой и независимостью авторского самовыражения. Отсюда — яркий авторский «индивидуализм», тематическая разноплановость творческих поисков.

Например, с точки зрения содержательной стороны авторского арт-стекла 1990 - 2000-х годов, то, в отличие от казалось бы недавних 1960-1980-х, явственно наблюдается отход от идейно-социальной проблематики времени в сторону индивидуальных интересов каждой творческой личности в отдельности. И это, несомненно, связано с изменившейся жизненной ситуацией в стране. Углубление интернациональных контактов и связей, расширение информационного поля, активное познание окружающего мира — все это способствует формированию новой, современной творческой личности и отсюда — чрезвычайному разнообразию художественных интересов и замыслов. Так, художников волнуют романтика дальних путешествий по просторам «своей планеты» и загадочная красота бесконечного космического пространства, ностальгически теплые воспоминания детства и философски серьезные эпические и библейские темы, образы любимых литературных героев и забавных представителей флоры и фауны, природные темы и всевозможные натюрморты, фольклорные мотивы и фантастические персонажи и многое-многое другое.

При этом главной тенденцией современного авторского арт-стекла является заметный отход от характерных для 60-80-х годов ассоциативно-образных произведений и обращение к образности изобразительной. Эти тенденции наиболее ярко проявляются в области формообразования: от небольшой, даже миниатюрной пластики — вплоть до крупных скульптурных форм и масштабных арт-объектов

(В. Маковецкий - «Корабль призраков», А. Полянина - «Затонувший корабль», С. Моисеев - «Земля. Полет нормальный», М. Огнева - «Глубины безжалостного знания», А. Иванов - «Турнир», Г. Иванова - «Аэробика», Е. Ярошенко «Эволюция», Е. Есикова и К. Литвин - «Эскадрилья», Е. Лаврищева и В. Маковецкий - «Дракон горы», В. Шевченко - «Последнее окно Мейерхольда», Ф. Ибрагимов - «Дон Кихот»).

В связи с необычайным разнообразием современного авторского формотворчества, следует подчеркнуть, что создание произведений арт-стекла напрямую зависит от технических методов их исполнения, а их арсенал в настоящее время как никогда широк. Это, например, возрождающиеся в последние годы, заводские приемы древнего гутного формования, тиходутого выдувания, различные методы моллирования. Этот процесс связан с организацией с 2007 года регулярных стекольных симпозиумов в г. Никольске Пензенской области на базе небольших частных производств, основанных вместо закрывшегося старейшего и крупнейшего предприятия страны — «Красный Гигант».

Интересны также новые, «студийные» техники: фьюзинг-гласс (спекание), литье в небольшие формы, собирающиеся в крупные изобразительные объекты; широкое использование листового и зеркального стекла, с его «пространственными» эффектами. Эта линия в авторском художественном стекле связана с развитием в России еще с 80-х годов, так наз. «студийного» процесса. Тогда, в условиях «перестроечного» экономического и производственного кризиса, закрытия многих стекольных заводов,

российские художники по западному примеру строят собственные мастерские – студии, тем самым втягиваясь в международное «студийное» движение – «Studio Glass movement».

Кроме того в последние годы все больше продолжает развиваться тенденция комбинирования стекла с другими природными материалами. И это не случайно. Дерево и металл, камень и керамика, гобелен и зеркало, дополняющие хрупкие «камерные» возможности стекла, сообщают ему тонкие ассоциативные «ноты», усиливая эмоционально-образное восприятие произведений.

(Т. Новикова и Н. Воликова - «Брак в Кане», Т. Сажин, Л. Фомина, Н. Мурадова - «Библейский мотив», И. Томский - «Внутри», А. Феряев - «В обойме», О. Мохнчева - «ПУБЕБОД», С. Травников - «Письмо», С. Травников - «Окно»).

Говоря о современных художественных решениях следует обратить внимание еще на одну специфическую область авторского стекла, характеризующуюся пространственным подходом при создании произведений. Уникальные свойства стекла – прозрачность и светонепроницаемость – определили особенности его формообразования. Так, в шестидесятые годы это были первые шаги выявления пространства посредством использования свойств прозрачности стекла (*например, в таком шедевре, как композиция «Стеклодувы» Б. Смирнова*). Позднее, это уже воздушное пространство свободно выдутой формы (*Л. Савельева «Сокольники»*), нередко воспринимаемое широко, мировоззренчески, связанное с духовным осознанием самого себя в беспредельности вечной Вселенной (*Л. Савельева «Автопортрет в пространстве»*). И, наконец, это «студийные» произведения последнего десятилетия, характеризующиеся изображением самого пространства путем объемно-конструктивного построения на основе взаимодействия поверхности стекла - прозрачной или отражающей с внешней средой. В результате достигаются масштабные, можно сказать «вселенские» пространственные эффекты. То есть, казалось бы, ограниченные «студийные» методы создания произведений в последние годы выводят российское авторское арт-стекло на новые рубежи — к созданию пространственных инсталляций на различные темы (*Ю. Мерзликина — Объект «Дождь», Ю. Мерзликина — Объект «Из вне»*).

Таким образом, завершая обзор развития российского авторского арт-стекла второй половины XX — начала XXI веков, можно сделать вывод насколько значительны изменения, произошедшие в этой области искусства за столь казалось бы небольшой с исторической точки зрения период. Изменения не только значительные, а кардинальные, не имеющие аналогов в прошлом, и поставившие художественное стекло нашего времени в один ряд со станковыми видами искусства. Несомненно, что авторское арт-стекло, занимая важное место в системе декоративных искусств и, развиваясь в контексте с «большими» — станковыми видами искусства, является самостоятельным, независимым, и теперь, в начале XXI столетия, уже можно твердо говорить: по своей идейно-содержательной и художественной значимости равным им.

При этом на протяжении более полувека стекло, в силу условности своего пластического языка и обладания уникальнейшими природными свойствами, давало художнику неограниченные возможности в выражении ими своих мыслей, чувств и бесконечно разнообразного окружающего мира. И на каждом этапе своего развития авторское арт-стекло являлось своеобразной «стеклянной» летописью эпохи, запечатлевая в своих скульптурных формах, пластических композициях и пространственных объектах дух времени, его мировоззрение, память о людях и событиях. И в этом «сохранении времени» – его важнейшие заслуга и значение.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ:

Фото 15019 Смирнов

Смирнов Б. Композиция «Человек. Собака. Конь и Птица»

1974, ЛЗХС

Стекло цветное, выдувание

Фото Шевченко

Выставка В. Шевченко. ВМДПНИ. 2010 г.

Фото014

Выставка Триеннале «Стекло-2003»

Фото DSCN0741.JPG

Триеннале «Стекло-2011»

Фото DSC 2846

Триеннале «Стекло-2011»

Фото Маковецкий

Маковецкий В. «Корабль призрак». 2011

ФотоDSC2835.JPG

Триеннале «Стекло-2011»

Сезева Н.И.

ГАУК ТО «Музейный комплекс им. И.Я. Словцова»

Тюменский музей изобразительных искусств

кандидат искусствоведения

Ковровые фабрики Тюменской области второй половины XX столетия: художники, исследователи мастера

На протяжении нескольких столетий на территории Тюменской области развивались и процветали традиционные народные ремесла и промыслы, среди которых наиболее ярким и продолжающим бытовать до настоящего времени является тюменский ковер – уникальный сибирский народный промысел. Он имеет богатую историю и многовековые традиции.

Искусство тюменского ручного ковро ткачества получило широкое распространение во всех уездах и волостях Тобольской губернии начиная с XVIII столетия. Во второй половине XIX века тюменский ковровый промысел переживает период своего наивысшего расцвета. Он становится местной достопримечательностью и гордостью края. Тюменские махровые ковры с густым высоким ворсом и ярким цветочным орнаментом на черном фоне с триумфальным успехом демонстрировались на всех самых крупных всероссийских и международных кустарно-промышленных выставках: в Москве (1882), Нижнем Новгороде (1896), Петербурге (1902;1913), Париже (1900), Генеу (1913).

Следующий этап в развитии тюменского коврового промысла приходится на XX столетие.

В 1940-х годах в исторических ковровых центрах - Тюмени, Тобольске, Ишиме, Ялуторовске были организованы ковровые артели, а в 1960 году на их основе – ковровые фабрики. С этого времени начинается творческое содружество (сотрудничество) сибирских фабрик с ковровой лабораторией Московского Института художественной промышленности (НИИХП).

На ковровые предприятия часто приезжали крупные специалисты в области народных художественных промыслов: исследователь и куратор тюменских ковровых фабрик Л. К. Зубова, искусствовед Е. Г. Яковлева, главный технолог ковровой лаборатории института Г. А. Бетехтин, а также молодые талантливые художники – недавние выпускники коврового отделения Московского художественно-промышленного училища им. Калинина: Л. М. Новикова, М. В. Ахнина, З. А. Пучкова, Л. К. Колосова (в дальнейшем, каждый из них стал классиком коврового искусства, ведущим художником института). Они проводили творческие семинары для коврощиц, помогали усовершенствовать многие технико-технологические процессы ткачества, совместно с художниками и мастерами фабрик разрабатывали новые рисунки и технические карты к ним.

В эти десятилетия значительно расширился ассортимент фабричных изделий: наряду с настенными коврами стали выпускать крупные и мелкие ковры для украшения пола, диванов, кресел для массового производства, а также эксклюзивные выставочные экземпляры. По рисункам талантливых местных мастериц, а также по авторским эскизам ведущих художников института были созданы новые образцы цветочных, геометрических и сюжетных ковров. Лучшие из них сохраняли характер и художественные особенности тюменского народного ковра: яркий цветочный орнамент на черном фоне с большим разнообразием растительных мотивов.

Самым значительным событием в истории ковровых артелей Тюмени, Тобольска, Ишима, Ялуторовска 1950-1960-х гг. стало участие ведущих сибирских ковровщиц на Всесоюзной выставке-смотре произведений народных художественных промыслов в Москве (1960) и Всемирной выставке в Брюсселе 1958 года. Многие из них были отмечены почетными наградами и медалями, а некоторые из ковровых изделий были воспроизведены на страницах художественных альбомов тех лет.

В последующие десятилетия сотрудничество с Институтом художественной промышленности было продолжено. В 1970-1980-е гг. ковровые фабрики Тюменской области являлись базовыми при проведении научно-экспериментальной работы ковровой лаборатории НИИХП. В основу поисков была положена совместная работа художников лаборатории и опытных мастеров фабрики, которая проводилась на основе глубокого изучения лучших традиций тюменского народного ковроткачества, а также творческого наследия русского орнаментального искусства (узорного ткачества, вышивки, гладкого ковроткачества, набойки XVIII –XIX веков). В связи с апробацией новых ковровых образцов махровой и ворсовой технологии, на фабрики Тюмени, Ишима, Тобольска часто приезжают ведущие инженеры-технологи и художники института: Э. М. Демюр, К. А. Мураева, Н. Н. Мурзина, П. А. Сташков, З. А. Пучкова, З. А. Кабина, Н. Т. и О. А. Карелины и многие другие.

Наряду с традиционными махровыми цветочными коврами, паласами, яркими шерстяными дорожками, мастера фабрик осваивают выпуск высоковорсовых и ворсовых ковров с геометрическим орнаментом. Большим спросом пользуются также сюжетно-тематические ковры и сувенирная продукция.

Совместная работа в эти десятилетия с сотрудниками НИИХП по разработке и созданию новых образцов ковров, участие на многих зональных, всесоюзных и республиканских выставках, способствовала оживлению и подъему творческой деятельности среди мастеров ковровых фабрик.

В 1990-е годы ковровые фабрики в Тобольске и Ишиме, а несколько ранее Тюмени - были закрыты.

Одним из главных условий существования любого народного художественного промысла является сохранение и развитие его традиций, которые складываются веками, осваиваются и передаются из поколения в поколение. Но традиция не есть что-то застывшее, она «претерпевает жизненный процесс: рождается, растет, достигает старости, идет на спад и, бывает, возрождается».

В 2001 году в городе Ишиме была организована ООО «Сибирская ковровая фабрика». Продолжая традиции своих предшественников, она была заново реконструирована и оснащена новым оборудованием, при этом ей удалось сохранить коллектив опытных потомственных мастериц-ковровщиц.

Несмотря на название «фабрика», промысел в своих творческих процессах сохраняет драгоценные качества народного искусства – его рукотворность и коллективность.

Серьезные поиски ассортимента и художественных приоритетов были начаты сразу же после ее создания. Несмотря на смелость инноваций, «Сибирская ковровая фабрика» всегда остается верной традициям сибирского народного ковра. Речь идет не только о следовании канонам, выработанным веками, но и о введении новых тенденций, подсказанных укладом современной жизни. Однако корни народного промысла по-прежнему уходят в родную почву, питаются ее целительными соками. Естественное и органичное единство традиций и новаторства составляют основу неповторимого и

самобытного стиля ковровых изделий «Сибирской ковровой фабрики». И это дает нам реальную возможность возродить традиционный ковровый промысел путем прямой преемственности мастерства.

Культурно-выставочный проект «Тюменский ковер. Традиции и современность»

В настоящее время разработана государственная программа, направленная на защиту и поддержку художественных промыслов России – важнейшей части нашего культурного наследия. Сознавая недопустимость их утраты, президент и правительство, федеральные и региональные органы законодательной и исполнительной власти в чрезвычайно трудных экономических условиях изыскивают ресурсы для государственной и региональной поддержки традиционных народных промыслов, а также самих носителей этих традиций – народных мастеров.

В ноябре 2010 года состоялось открытие выставки «Тюменский ковер. Традиции и современность». Проект осуществлен в рамках областной «Программы сохранения, возрождения и развития тюменского коврового промысла» на базе Центра прикладного творчества и ремесел, ООО «Сибирская ковровая фабрика» при участии Тюменского музея изобразительных искусств.

Цель и задача выставочного проекта «Тюменский ковер. Традиции и современность» – воссоздать неизвестные страницы в истории артельно- фабричного периода в развитии тюменского коврового промысла второй половины XX столетия.

С этой целью были исследованы сибирские и столичные архивы. В музейных коллекциях, научных библиотеках, а также в собраниях московских художников, бывших сотрудников ковровой лаборатории НИИХП (Л. М. Новикова, З. А. Пучкова, З. А. Кабина, Н. Т. и О. А. Карелины, Г. Н. Журбенко и др.) и мастериц ковровых фабрик Тюмени, Тобольска, Ишима (Л. Н. Дербенева, В. Т. Долганова, А. Новиков, А. Панфилова), выявлены сотни авторских эскизов ковров, разработанных для сибирских и некоторых российских ковровых фабрик. Этот уникальный изобразительный материал позволил приступить к созданию эксклюзивной коллекции «Галерея тюменских ковров. От эскиза к ковру».

Реализация проекта возможна была лишь на базе ООО «Сибирская ковровая фабрика», вновь организованной в городе Ишиме в 2001 году. На сегодняшний день она является единственным центром по реализации программы возрождения уникального художественного явления - тюменского коврового промысла.

На выставке представлено 18 ковров, изготовленных мастерами Сибирской ковровой фабрика по эскизам трех поколений ведущих художников Московского НИИХП. Все эскизы, отобранные для реализации проекта, разрабатывались в экспериментальной ковровой лаборатории в 1950 – 1980-е годы специально для фабрик Тюмени, Ишима, Тобольска, а также Омска, Свердловска, Кургана, Ставрополя, Курска. Некоторые эскизы были внедрены в производство, другие - использовались для создания уникальных выставочных произведений.

18 ковров – 18 импровизаций на тему цветочного букета. Но при этом каждый ковер – это самостоятельный вариант цветочной темы, ее композиционного, образного, живописного решения. Самым любимым цветочным орнаментальным мотивом у художников, как и у народных мастериц XIX – начала XX вв., были розы и маки. Эти царственные цветы - красные, розовые, малиновые, бордовые, окруженные бутонами и яркой густой зеленью листьев, собранные в букеты, венки и гирлянды, - обязательно присутствуют почти в каждом ковровом узоре. Творчески перерабатывая, изменяя

характер ковровых узоров, художники находили новые композиционные и цветовые решения. В коврах нет, и не может быть, повторений. Цветы сами по себе – символ красоты природы, ее жизненных сил. Своими букетами художники отдают дань любви народа к природе, ее разнотравью. Эта тема вечная и неисчерпаемая.

Хочется надеяться, что культурно-выставочный проект «Тюменский ковер. История и современность» будет способствовать популяризации и возрождению тюменского коврового промысла, а также вернет ему былую всероссийскую и международную славу.

Различные вопросы деятельности в сфере декоративно-прикладного и народного искусства, музейной деятельности

Ковригина В. М.

Высшая школа народных искусств (институт)

кандидат экономических наук

**Главные тенденции экономики
народных художественных промыслов**

Народные художественные промыслы (НХП) являются уникальной частью отечественной культуры, народным достоянием, духовным наследием российского общества. Произведения всемирно известных центров народного искусства России, таких как Золотая Хохлома, Гжель, Палех, Федоскино, Жостово, Богородское, Кубачи, Вологда, Кадом, Елец, Торжок, Ростовская Финифть и другие имеют общенациональное значение.

Традиционные художественные промыслы – это обширнейшая часть культурного наследия народов России. Сохранение многовековых традиций народного искусства и творческого потенциала мастеров - одно из приоритетных направлений современной культурной политики государства.

Глубокое реформирование системы общественных отношений рубежа XX и XXI веков, переход экономики к рынку, привели сферу деятельности народных художественных промыслов к упадку. Отмечаются существенные потери объемов продукции, закрытие или перепрофилирование сотни предприятий, организаций, сокращение численности работников, разрушение десятков творческих коллективов.

Время экономических и административных реформ стало безвременьем для декоративно-прикладного искусства и в целом для сферы культуры, которая не попала в число приоритетных национальных проектов, о чем свидетельствует сокращение расходов.

Федеральный бюджет на 2008-2010 гг.

год	2007	2008	2009	2010
ВВП в млрд. руб.	30690,00	35000,00	39600,00	44800,00
Расходы федерального бюджета	5463,5	6570,3	7451,2	8089,9
Расходы федерального бюджета на культуру и кинематографию В млрд. руб. В %	67,8 0,22	82,7 0,24	70,2 0,18	67,5 0,15

Приведенные данные свидетельствуют об использовании «остаточного» принципа финансирования на государственном уровне. Такой метод сделал неопределенным статус творческого работника, общественная репутация этих людей незавидна. Оплата их труда самая низкая в стране: в 2,5 раза меньше, чем в среднем по России (Культура и будущее России. Общественная палата РФ. М., 2007).

Целевая основа современной экономики народных художественных промыслов определяется получением прибыли, которая происходит в конкурентной среде с экспортной продукцией при отсутствии контроля сферы специализированного товаропродвижения. Профессионально подготовленные кадры в соответствующих учебных заведениях занимают рабочие места в сфере услуг, дизайна и других непрофильных отраслях. Устранение отмеченных недостатков позволит обеспечить возрождение и развитие традиционного прикладного искусства, и стать подлинным живительным источником духовного и гражданского единства нашего общества.

Уместно вспомнить слова В. Белинского «Человек, существующий вне народной стихии – призрак; без народного характера, без национальной физиономии государство – не живое органическое тело, а механический аппарат».

Место народных художественных промыслов в экономике страны.

Важно, что народные художественные промыслы, являясь уникальным пластом отечественной культуры и духовным наследием российского общества, выступают как часть своеобразной отрасли материального производства. В целях сохранения и развития народных художественных промыслов в условиях рыночной экономики за истекшее десятилетие нового столетия активно проводится государственная политика на различных уровнях управления. Так, органы государственной власти на федеральном уровне осуществляют меры по регистрации образцов изделий народных художественных промыслов «признанного художественного достоинства» по представлению органов исполнительной власти субъектов российской федерации на основании решения Художественно-экспертного совета по народно-художественным промыслам. Регистрации подлежат типовые образцы и уникальные изделия художественных промыслов, изготовленные организациями или индивидуальными мастерами-предпринимателями. Представленные для регистрации изделия по своему художественному мастерству и уровню должны соответствовать лучшим традициям декоративно-прикладного искусства, исторически сложившимся традиционным местам бытования. Указанные виды образцов, соответствующие требованиям и установленному порядку, по данным федерального государственного статистического наблюдения за предыдущий год составляют не менее 50 процентов художественных изделий в общем объеме выпуска продукции.

Изготовление изделий народных художественных промыслов дифференцируется по 15 направлениям в зависимости от исходного сырья, технологии изготовления и места их бытования.

Объем выпуска в фактических ценах 2011 года составил 4,723 млрд. руб., в том числе 1,19 млрд. руб. составляют изделия признанного художественного достоинства, на 250 организациях (предприятиях, объединениях) в 64 субъектах Российской Федерации. Наиболее значительные объемы сосредоточены в Центральном, Поволжском, Южном федеральных округах.

Структура народных художественных промыслов 2011 г., в процентах к итогу¹

№	Виды изделий	Доля в общем объеме выпуска продукции НХП, %	Объем выпускаемой продукции, млн. руб.
1	Художественные изделия из дерева и других растительных материалов	61,3	2464,4
2	Художественная обработка металла	7,0	282,8
3	Производство изделий из стекла	7,1	286,8
4	Художественная керамика	6,9	282,8
5	Производство строчевышитых изделий	5,0	202,0
6	Прочие	12,7	1205,0
	Итого:	100,0	4723,00

Экономический анализ показывает, что темпы роста производства НХП в 1995 году в сравнении с 1990 годом сократились в два раза, снизились темпы и в 2000 году, составив к предыдущему периоду перестройки до 87,6%, а в 2008 году темпы роста составили 97,9% предыдущему году. Таким образом, состояние экономики НХП по-прежнему оценивается как критическое.

Замедление спада, стабилизация и развитие процесса происходит в настоящее время за счет поддержки государства, выделения средств из федерального и муниципального бюджетов. Главной задачей деятельности организаций НХП является сохранение, возрождение и развитие промыслов, а основой государственной политики – обеспечение экономических, социальных и иных условий.

В качестве важной формы организации и консолидации народных художественных промыслов созданы художественно-экспертные советы (постановления правительства Российской Федерации «Об утверждении типового положения о художественно-экспертном совете и о перечне видов производств и групп изделий народно-художественных промыслов» № 1349 от 4.12.1999).

Художественно-экспертные Советы на основе типового положения формируются из высококвалифицированных специалистов в области декоративно-прикладного искусства, ведущих мастеров-художников, руководителей организаций народных художественных промыслов, искусствоведов, музейных работников, этнографов, представителей органов культуры. Высокий профессионализм участников обеспечивает разработку научно-обоснованной региональной политики, и осуществление мер, направленных на решение проблем народных художественных промыслов.

В числе главных задач деятельности советов:

- правовое регулирование;
- разработка экономических, социальных, бытовых (маркетинговых) и иных условий для организации народных художественных промыслов и индивидуально работающих мастеров, деятельность которых обеспечивает создание изделий декоративного, утилитарного и сувенирного назначения;
- содействие творческому коллективному развитию народных художественных

¹ Источник: Концепция Государственной поддержки организаций народных художественных промыслов за период до 2015г. (Утверждена Приказом Министерства промышленности и торговли России от 24 сентября 2009г. № 854).

промыслов и индивидуально работающих мастеров;

- сохранение основного профиля экономической деятельности, специализации организаций народных художественных промыслов в условиях приватизации, в случае банкротства или смены собственника.

Субсидирование из федерального бюджета осуществлялись только для 18 предприятий. С 2010 г. приказом Министерства промышленности и торговли РФ от 22.06.2010 № 509 льготные условия распространены на 77 организаций, обеспечивающих более 50% общего объема выпуска НХП. В 2008 году сумма этих средств составила 64,18 млн. руб., а в 2009 она возросла до 81,5 млн. руб.

Итоги хозяйственной деятельности свидетельствуют, что наибольших экономических и социальных успехов достигли организации, действующие в условиях применения механизма государственного регулирования. Финансовая поддержка представляется по следующим направлениям (Министерство промышленности и торговли РФ, приказ от 13.02.2009 № 64 «Об утверждении правил предоставления субсидий из федерального бюджета организаций народных художественных промыслов»):

а) возмещение 50% тарифов на железнодорожные перевозки по территории РФ изделий народных художественных промыслов;

б) возмещение до 90% произведенных расходов за потребление электрической энергии, природного газа при выпуске изделий народных художественных промыслов;

в) возмещение части затрат за выплаченные проценты по кредитам, полученным в российских банках для закупки сырья, материалов, технологического оборудования и запасных частей к нему, необходимых для производства НХП;

г) возмещение до 90% произведенных затрат на организацию работ по продвижению товаров на рынок, для участия в отечественных и зарубежных фестивалях, выставках и ярмарках, для изготовления рекламной продукции;

д) возмещение до 90% произведенных затрат на результаты интеллектуальной деятельности, получение охранных документов, патентов на изобретение моделей, свидетельств на товарные знаки, права пользования наименованием мест, центров бытования;

е) возмещение до 50% произведенных расходов на потребленное сырье и материалы, использованные для производства изделий народных художественных промыслов.

Основа этого механизма обеспечивается за счет совершенствования государственно-частного партнерства, малого предпринимательства в сфере производства и реализации изделий НХП. По оценке государственная поддержка НХП на федеральном и региональном уровне достигла более 400 млн. руб.

Важной доминантой в развитии НХП является ручной творческий труд. Экономической оценкой этого процесса служит показатель производительности труда, т.е. объема выпуска продукции одним работником за единицу времени. Исходя из практики хозяйственной деятельности, производительность труда можно классифицировать следующим образом, приняв исходный уровень за 100%:

I уровень: 15,7% – 47% (ручное кружевоплетение, лаковая миниатюрная живопись);

II уровень: 48% – 70% (ювелирные изделия, художественная обработка дерева, художественная резьба по кости);

III уровень: 71% – 90% (художественное ручное ткачество, ковроткачество);

IV уровень: 91% – 100% (художественная обработка металла, художественная керамика, резьба по камню, художественная роспись, художественная вышивка).

Приведенные показатели свидетельствуют о высокой доли ручного труда в производстве НХП. В числе видов изделий только IV уровень обеспечивает сравнительно заметную роль в процессе роста производства. Остальная часть видов художественных изделий обеспечивает объем выпуска только за счет роста численности творческих работников.

В переходный период в организациях НХП было занято около 30 тыс. работников, а в настоящее время доля работающих заметно сократилась, что привело к снижению объемов выпуска продукции.

Приведем несколько примеров по изменению численности из опыта работы организаций НХП:

Предприятие	1991 г.	2008 г.
ЗАО «Гжель»	2300	450
ЗАО «Хохломской художник»	1500	1300
Фабрика «Жостовской декоративной росписи»	280	37
Федоскинская фабрика миниатюрной живописи	440	17
ЗАО «Богородский резчик»	164	45
Сергиево-Посадская игрушка	1230	282

«Мир промыслов и ремесел» №6, 2008

Процесс сокращения численности привел не только к сокращению объема выпуска художественных изделий, а и к разрушению творческих коллективов. Наблюдается распад ряда известных центров художественных промыслов: Палехских мастерских в Ивановской обл., Мстерской художественной вышивки во Владимирской обл., Мытищинского ООО «Русский батик», ООО «Васюненской строчевышивальной фабрики» в Московской обл. и др. Проблема распада ряда традиционных центров в период кризиса привела к потере и сокращению рабочих мест, что усилило социальную напряженность в ряде малых и средних городов.

Современное состояние экономики народных художественных промыслов.

Анализ экономической и социально-культурной деятельности в сфере декоративно-прикладного искусства и НХП за период 2004-2012 гг. свидетельствует о заметных результатах государственной поддержки.

Активизировался процесс сбалансированности условий хозяйственной деятельности; применение механизмов и инструментов государственного регулирования и управления. При этом обеспечивалась концентрация ресурсов из государственных и негосударственных источников; усилилась координация всех органов и ветвей власти, четкость и согласованность действий в сфере НХП. Наибольших успехов достигли регионы, где государственная поддержка осуществлялась в соответствии с реализацией принятых специальных Программ, обеспечивающих сочетание всех уровней управления, координации финансовых ресурсов, обеспечение рыночной инфраструктуры и подготовки кадров. Показателями в сфере экономической деятельности является Нижегородская область с 20 успешно функционирующими организациями НХП, представляющими

значительную культурно-историческую ценность.

Объем выпуска продукции в 2011 году НХП Нижегородской области составили 586,4 млн. руб. или 15% в общем объеме России. Основы реализации целевой Программы области представлены следующими направлениями:

- внедрение эффективных методов кредитно-финансовой поддержки субъектов предпринимательства в сфере НХП;
- информационно-аналитическое обеспечение развития деятельности организаций НХП;
- маркетинг в сфере НХП;
- соответствие кадрового обеспечения;
- правовое регулирование в сфере субъектов НХП.

Внедрение Программы целевого метода управления в Нижегородской области обеспечит рост выпуска художественных изделий, повышение заработной платы, совершенствование уровня технологических условий, повышение уровня рентабельности; возрастет доля экспортной продукции.

Приведем успешный опыт осуществления практики развития и сохранения НХП в Вологодской области, где возрождение НХП является приоритетным направлением культурной политики. В основе Программы положены и успешно реализуются правовая и финансовая поддержка, создание единого информационного пространства, обеспечение широкого доступа различных слоев населения к ценностям традиционной культуры, решение социальных вопросов путем создания рабочих мест, рекламирование сбыта изделий НХП. На реализацию этих направлений было направлено 67,2 млн. руб. Особое внимание уделено муниципальным учреждениям по следующим видам ДПИ:

- кружевоплетение;
- традиционная художественная обработка металла («Северная Чернь», г. Великий Устюг);
- шемоготская резьба и раскраска по бересте;
- традиционное узорное ткачество;
- перегородчатые и усольские эмали;
- просечное железо, мороз по жести.

Таким образом, на основе традиционности закрепляется весь опыт практической деятельности человеческого опыта, регулируются нормы социальных отношений в индивидуальных и коллективных формах хозяйствования.

В целях реализации Постановления Правительства «О НХП» в Московской области функционирует долгосрочная целевая программа «Сохранение, использование, популяризация и государственная охрана объектов культурного наследия в 2009-2012 гг.». Важным моментом в реализации этой Программы является создание научной базы в виде паспортов учета, оценка и введение единой электронной системы управления объектами культурного наследия.

Другой путь возрождения НХП осуществляется малыми предприятиями на частной собственности. Государственная политика поддержки малого предпринимательства позволит сохранить творческий потенциал народных мастеров. Так, сохраняется «угасший огонь» коллективов Палеха, Федоскино, Жостово, Скопина, Каргополя, Тобольска и

других национальных культур народов Сибири, Республики Саха и Магаданской области.

Отдельное внимание нужно уделить проблеме кадрового обеспечения сферы народных художественных промыслов. Главным ресурсом экономического развития в сфере декоративно-прикладного и народного искусства является трудовой потенциал. Определяя данную экономическую категорию, следует исходить из собирательной характеристики ресурсов, привязанных к месту и времени.

В настоящее время в России более 20 учебных заведений осуществляют подготовку мастеров-исполнителей в исторически сложившихся центрах московской, нижегородской, вологодской и ивановской областях. Здесь ведется подготовка специалистов по более чем 100 отдельным квалификациям художников-мастеров.

Многие годы задачей профессионального образования в этой сфере было не столько художественное творческое развитие, сколько обучение приемам исполнительского мастерства, обеспечивающее сохранение технологических и художественных традиций. Заметным событием было создание в 2002 году Гжельского государственного художественно-промышленного института, а также открытие в 2003 году в Санкт-Петербурге Высшей школы народного искусства (ВШНИ-институт). Главной задачей, как отмечает ректор ВШНИ академик В.Ф. Максимович, является «пробудить интерес к качественной культуре у молодежи, воспитать ее так, чтобы народное искусство было востребованным».

Полезность и своевременность специального высшего профессионального образования отмечает академик М.А. Некрасова - «высшее профессиональное образование важно, поскольку только профессионалы могут решить проблемы традиционного прикладного искусства, преемственности поколений, передачи традиций будущему поколению, сохранить национальную культуру как достояние страны».

В качестве заключения приведем основные тенденции и направления экономического развития народных художественных промыслов, требующие своего решения.

Устранение накопившихся многочисленных проблем в процессе перехода к рынку в настоящее время передано Министерству промышленности и торговли Российской Федерации в лице департамента лесной и легкой промышленности. Устранение сложившейся критической ситуации практически требуется во всех видах производств изделий народных художественных промыслов. Необходимо применение действенных мер государственного регулирования, управления государственных и негосударственных источников в сфере развития народных художественных промыслов.

В Концепции, обеспечивающей перелом негативных тенденций в экономическом развитии народных художественных промыслов, важно обеспечение консолидации государственной поддержки федеральных и региональных органов исполнительной власти, а также органов местного самоуправления.

Достижение этой цели предусматривается решение актуальных проблем путем совокупного метода в обеспечении мероприятий правового, экономического, научно-технического и организационного характера в рамках целевых программ.

Целевая реализация Концепции до 2015 года базируется на приоритетах развития народных художественных промыслов – основных традициях художественного творчества народов Российской Федерации, национальных интересах, качестве жизни населения, здоровье нации, создании потенциала для развития российской экономики.

Достижение указанных целей потребует реализации ряда важных мероприятий:

- ведение (инвентаризация в форме автоматизированной системы) перечня организации народных художественных промыслов с преимущественным выпуском изделий признанного художественного достоинства в общем выпуске продукции и осуществление их мониторинга (достижение успехов обеспечивается за счет включения ведущих традиционных организаций народных художественных промыслов, насчитывающих сегодня более 80 объектов);
- разработка и обоснование конкретных мер для развития, технического перевооружения организаций народных художественных промыслов;
- разработка мер по организации тематических выставок, смотров-конкурсов мастеров-художников, популяризации народных художественных промыслов в средствах массовой информации в России и за рубежом;
- подготовка рекомендации субъектам Российской Федерации по разработке региональных программ по развитию народных художественных промыслов;
- обоснование предложений по созданию системы государственных закупок (госзаказов) изделий народных художественных промыслов, известных своими традициями для создания подарочного фонда, федеральных, региональных и местных органов власти; определение механизмов выделения денежных средств на эти цели из соответствующих бюджетов и доведения их до конкретных организаций народных художественных промыслов;
- подготовка предложений товаропроводящей сети для реализации изделий народных художественных промыслов признанного художественного достоинства;
- обоснование и формирование признанных туристических маршрутов с учетом размещения организаций, выпускающих изделия народных художественных промыслов, и мест их традиционного бытования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Концепция Государственной поддержки организаций народных художественных промыслов за период до 2015г. (Утверждена Приказом Министерства промышленности и торговли России от 24 сентября 2009г. № 854).
2. Ковригина В.М Экономика и менеджмент. Учебник. М., 2010. 358 с.
3. Максимович В.Ф. Образование в лучших традициях. Вузовский вестник № 13. С-П., 2005.
4. Некрасова М.А. Место народного искусства в современной культуре России – как духовный феномен. Вологда, 2008. 273 с.

Жгун Л.А.

Российский этнографический музей

Российский этнографический музей: 110 лет со дня основания. Традиции и современность¹.

Российский этнографический музей – один из крупнейших этнографических музеев Российской Федерации. Он расположен в центре Санкт-Петербурга, в здании, построенном в 1913 г. специально для него по проекту архитектора В. Ф. Свиньина. Российский этнографический музей – непосредственный преемник Этнографического отдела Русского музея императора Александра III. Датой создания Этнографического музея принято считать 10(23) января 1902 г., когда было утверждено его штатное расписание и начато финансирование².

Профиль и статус музея были определены на общей конференции Российской Академии наук в октябре 1903 г.: «Музей этнографии народов России и пограничных с нею стран, преимущественно славянских, центр научных этнографических исследований и популяризации научных знаний в области этнографии». Прошло 110 лет, но профиль и статус музея сохранены до сегодняшнего дня.

В 1917 г. после свержения в России монархии музей стал называться Этнографическим отделом Государственного Русского музея.

В те годы развернулась дискуссия вокруг давней идеи академика В. В. Радлова о создании единого этнографического музея на базе Кунсткамеры Академии наук и Этнографического отдела. Однако большинство ученых это предложение не поддержало. С тех пор сложилось своеобразное разделение, в соответствии с которым Кунсткамера ориентирована, прежде всего, на собирание и экспонирование материалов по зарубежной этнографии, а Этнографический музей — на изучение и показ быта и культуры народов России и сопредельных стран.

В 1923 г. Этнографический отдел был открыт для широкой публики³.

В 1920-е годы собрание музея существенно пополнилось за счет экспедиционных сборов на Русском Севере, Украине, в Средней Азии, а также вследствие передачи экспонатов из дворцов: Зимнего, Аничкова, Гатчинского, Екатерининского в Царском Селе и других.

В 1934 г. Этнографический отдел получил статус самостоятельного учреждения: Государственный музей этнографии.

В военное время музей пережил все тяготы блокадного Ленинграда: бомбежки, обстрелы, холод, голод, гибель людей и коллекций, эвакуацию и многое другое, но благодаря его сотрудникам был спасен. Именно их самоотверженность позволила восстановить и открыть музей в 1948 г.

¹ В статье использованы материалы концепции программы развития РЭМ на 2010-2015 гг. и книги «Российский этнографический музей. 1902-2002». СПб., 2000

² Могилянский Н.М. Этнографический отдел Русского музея Императора Александра III//ЖС.1912.Т. XX.С.475.

³ Герасименко Е.Е. Первая экспозиция Этнографического отдела.1923-1927гг.//Музей. Традиции. Этничность. Спб.,2002. С.337.

В 1948 г. после возвращения экспонатов из эвакуации из Новосибирска и окончания ремонтных работ музей вновь открыл свои двери для посетителей. В этом же году произошло объединение его фондов с коллекциями старейшего этнографического музея Москвы - Государственного музея народов СССР. Музей получил новое название - Государственный музей этнографии народов СССР.

В 1950-1960-е годы в музее значительно увеличился объем научно-исследовательской работы музея, пронизывающей все сферы его деятельности: собирательскую (прежде всего экспедиционную), хранительскую, экспозиционную, просветительную.

В 1980-е годы музей полностью сформировался как главное хранилище этнографических памятников, всесоюзный научно-методический и просветительный центр, не имеющий аналогов в стране и за рубежом.

В 1991 г. музей включен в Государственный свод особо ценных объектов национального наследия России

А начиная с 1992 г. по решению Правительства Российской Федерации ему присвоено имя Российского этнографического музея.

На протяжении ста десяти лет в музее работало много известных ученых, этнографов, антропологов, искусствоведов. Его отцами-основателями были академики В. В. Радлов, В. В. Стасов, П. П. Семенов-Тянь-Шанский, А. А. Шахматов, Н. П. Кондаков, С. Ф. Ольденбург, А. Н. Пыпин, В. И. Ламанский. Первым директором музея стал Д. А. Клеменц - блестящий ученый, археолог и антрополог, этнограф и географ, практик музейного дела. В работе по формированию коллекций принимали участие замечательные этнографы Е. А. Ляцкий, Н. М. Могилянский, Ф. К. Волков, А. А. Миллер, С. И. Руденко, Д. А. Золотарев, А. К. Сержпутовский, Е. Р. Романов, А. С. Морозова, Е. Н. Студенецкая, Е. П. Орлова, Б. З. Гамбург и многие другие.

Фонды музея содержат более полумиллиона экспонатов, в том числе уникальные архивные источники и фотоматериалы. Они представляют быт и культуру более ста пятидесяти народов, входивших изначально в состав Российской империи, а затем в СССР.

Эти коллекции являются ценнейшим историческим источником и позволяют всесторонне изучать хозяйство, ремесла, орудия труда, средства передвижения и предметы дорожного быта, одежду и украшения, типы жилищ и их убранство, утварь, атрибуты народных знаний и верований, обряды и обычаи, праздники и развлечения, методы и приемы воспитания детей, национальные виды спорта - тематика собраний чрезвычайно обширна.

Огромное количество экспонатов в фондах представляют собой предметы, являющиеся лучшими образцами декоративно-прикладного и народного искусства.

Золотное шитье в собрании музея представлено работами русских мастериц из Торжка, Каргополя, Сольвычегодска, славившихся в XIX веке своим искусством.

Скатный жемчуг, которым были богаты реки Русского Севера, широко применялся в ювелирном искусстве и для украшения женских головных уборов Архангельской, Вологодской и Олонецкой губерний. Сохранились кокошники, венцы, повязки, украшенные речным жемчугом, форма и детали отделки которых зависели от возраста и социального положения женщины.

Весьма разнообразна коллекция русских кружев в собрании музея — михайловских, елецких, галичских, балахнинских, киришских и, конечно, знаменитых вологодских.

Ценнейшей частью фондов музея является коллекция ковров, насчитывающая до тысячи экземпляров и представленная изделиями из Средней Азии, Кавказа, Украины, Молдавии, Прибалтики. Среди них, безусловно, выделяется среднеазиатское собрание ковров.

Изделия всех известных русских центров резьбы, росписи, инкрустации по дереву, деревянной игрушки, составляют значительный фонд в собрании музея.

Весьма велика и разнообразна коллекция керамики, наиболее ценные образцы которой датируются началом XVIII века. Сохранены все образцы техники и технологии изготовления — от простейшей лепки, выполненной без использования гончарного круга, до сложнейших скопинских декоративных сосудов и знаменитой гжельской майолики.

Искусство художественной обработки металла издревле известно у многих народов. В фондах русского отдела хранятся уникальные изделия кузнечной работы XVII - XVIII веков: кованые светцы, ларцы, ювелирные украшения и металлическая утварь. В коллекциях музея представлены такие известные центры, как Великий Устюг (черненное серебро), Жостово (расписные подносы), Красное-на-Волге (филигрань), Ростов Ярославский (финифть). Серебряные ювелирные украшения занимают достойное место в собраниях Прибалтики, Поволжья, Сибири, Кавказа, Средней Азии и других регионов Евразии.

Коллекция лаковой живописи позволяет достаточно полно представить народные промыслы — Федоскино, Холуй, Палех, Мстера.

Много в фондах музея и изделий косторезного искусства. Здесь доминируют Русский Север и Сибирь.

Большую часть коллекций музея составляют костюмы. Народная одежда как один из устойчивых элементов материальной и духовной культуры демонстрирует не только этнические особенности, но и уровень экономического развития, имущественное положение, религиозные воззрения человека.

Основная часть памятников датируется XIX – первой четвертью XX в., но в фондах представлены и предметы как более раннего периода – XVI—XVIII вв., так и более позднего – середины и второй половины XX в.

Особое место среди коллекции музея занимают предметы, подаренные Николаю II и членам Императорской семьи представителями народов, проживавших на территории Российской Империи. Это главным образом подносные блюда, ковры, полотенца, парадное оружие, украшения, одежда, предметы культа.

В музее собрана богатая коллекция фотодокументов. Они запечатлели реалии давно ушедшей жизни и людей, представителей разных национальностей, занятых хозяйственной деятельностью, ремеслом или отдыхающих от работы, участвующих в праздниках, свадьбах, родинах, оплакивающих умерших, исполняющих различные обряды. Фотофиксация проводилась начиная с середины XIX в. и продолжается по сегодняшний день, ее осуществляли как профессиональные фотографы, так и этнографы музея во время экспедиционных поездок.

Музей хранит также рисунки, произведения живописи, графики конца XVIII—XX вв. Этот фонд составляют зарисовки с натуры жилищ, транспорта, предметов быта отдельных народов, созданные этнографами и профессиональными художниками во время экспедиций. Музей собирает и хранит рукописные документы: дневники и отчеты этнографических экспедиций, материалы научных обществ, занимавшихся изучением быта различных народов. Среди них огромной общероссийской ценностью можно назвать

архив “Этнографического бюро” (1873 единиц хранения), организованного на рубеже XIX—XX вв. известным русским промышленником и меценатом В. Н. Тенишевым. Материалы представляют собой ответы на “Программу этнографических сведений о крестьянах-земледельцах Центральной России”, рассылавшуюся в 1897—1899 гг. по всем губерниям Европейской России. Совокупность этих документов содержит ценнейшие сведения об образе жизни, устроении и особенностях культуры русского народа на рубеже XIX—XX вв.

В настоящее время мы публикуем архив В. Н. Тенишева. В текущем году готовится к выпуску 8 том из трех частей.

Музей обладает прекрасной библиотекой, насчитывающей 160 тысяч печатных изданий на русском и иностранных языках. Она представляет собой хорошо скомплектованное собрание книг и журналов по этнографии народов России и стран, ранее входивших в состав Российской империи и Советского Союза. В библиотечном фонде сосредоточены книги, изданные в XVI—XX вв. Кроме того, библиотека хранит географические, этнографические, социально-экономические, политические карты, атласы Российской империи, ее губерний и уездов, изданные в XVIII—XX вв.

О собраниях музея можно говорить много и долго. Достаточно полная информация об этом содержится в путеводителях, книгах, альбомах и статьях, подготовленных нашими сотрудниками.

И такую огромную и разнообразную коллекцию нужно сохранить.

Эта проблема для нас, как и для многих российских музеев, по-прежнему остается одной из главных. Как известно, комплекс музея в свое время не достроили: был сооружен экспозиционный парадный корпус, а фондохранилище только спроектировано и на этом все остановилось — началась первая мировая война. Впоследствии создавались новые проекты: отечественный в 1980-е годы и зарубежный в 1990-е, но дальше предварительного проектирования дело не шло, ибо в любом случае, даже при наличии зарубежного инвестора, требовалась реальная финансовая государственная поддержка, которой мы не получили.

В итоге коллекции музея из 674.5 тысяч единиц хранения размещены в подвалах и приспособленных для хранения экспозиционных залах и офисных помещениях, не оснащенных современным оборудованием. Одобренная в целом коллегией Минкультуры России в 2009 году концепция развития музея обосновывает необходимость строительства Центра коллекций, включающего новое фондохранилище. Надежда появилась. Но как будет на самом деле...

Поэтому в своей деятельности мы исходим из сложившихся реалий. Это заключается, прежде всего, в переоборудовании имеющихся фондовых помещений с целью увеличения их емкости, улучшения условий хранения экспонатов. Так, по последнему слову зарубежной музейной техники, была полностью заново оборудована меховая кладовая, большие работы проведены в ковровом и войлочном хранилищах.

Коллективом музея совместно с привлеченными специалистами была разработана Программа развития музея, составной частью которой стал проект строительства Центра коллекций, а также комплекс мер по реорганизации музейного пространства и усовершенствованию условий хранения музейных предметов. Позднее дирекцией музея была одобрена концепция организации службы контроля режима хранения и экспонирования музейных предметов.

Самым сложным вопросом, который предстояло решить, стал вопрос эвакуации коллекций, для того чтобы вывести из эксплуатации помещения на период капитального ремонта и переоснащения. Весь архитектурный объем музейных зданий занят экспозициями, хранилищами, техническими и офисными помещениями, свободных площадей для временного хранения коллекций нет, а эвакуация коллекций в экспозиционные залы означала бы существенные ограничения в культурно-просветительной работе музея. Нестандартное и даже смелое решение было предложено инженерной службой – строительство временного сооружения (ангара) во дворе музея. На первом этапе предложение вызвало опасения, что в подобном сооружении будет сложно обеспечить нормативные условия хранения музейных предметов, поэтому специалисты музея поставили перед проектировщиками задачу оснастить временное хранилище всеми необходимыми для обеспечения сохранности коллекций системами.

Проект был реализован в 2010 г. И в том же году около 40 000 экспонатов разместились на стеллажах временного хранилища, что позволило вывести из эксплуатации около 1000 кв.м. площади и начать капитальный ремонт.

Опыт эксплуатации временного хранилища дал обнадеживающие результаты. В прошедший период во временном хранилище ни разу не было отмечено нарушений норм хранения. Даже в условиях аномально жаркого лета и очень снежной зимы системы кондиционирования и принудительной вентиляции поддерживали в хранилище температуру воздуха в пределах 17–19°C. Следует отметить, что в старых фондохранилищах музея летом 2010 г. температура воздуха доходила до 28-29°C.

Надеемся, что наш опыт решения проблемы хранения коллекций покажется кому-то интересным.

Сегодня РЭМ – один из крупнейших этнографических музеев мира. Неслучайно зарубежные коллеги назвали его «этнографическим Эрмитажем». И собрание музея продолжает пополняться. Ежегодно приобретается до полутора тысяч подлинных памятников традиционной культуры.

В настоящее время в музее открыто 14 постоянных экспозиций. В 2003 г. была создана экспозиция «Народы Северо-Запада России и Прибалтики». В 2005 г. – «Кость, рог, янтарь в традиционных культурах народов Евразии». В 2007 г. – «История и культура еврейского народа на территории России», имеющая статус «музей в музее». В 2008 г. – заключительные разделы экспозиции «Русские», посвященные традиционному костюму. В 2009 г. открылась новая постоянная экспозиция «Народы Средней Азии и Казахстана», в марте 2012 г. откроется проект «Народы Южного Кавказа», разрабатывается тема «Народы Юго-Запада Европейской России», продолжающие систему обобщенных презентаций, посвященных культуре населения отдельных регионов, таких, например, как Сибирь, Поволжье и Приуралье, а также Северо-Запад России.

Экспозиции отражают общие черты в культуре многих народов, обусловленные проживанием в сходных природных условиях, историко-культурными связями, вхождением в состав единого государства. Также освещаются наиболее аттрактивные и своеобразные стороны этнической традиции народов.

Выставочная работа проводится в залах музея и за его пределами в Петербурге, в других городах России, а также за рубежом.

За последние пять лет музеем организовано 143 временных выставок, 25 выставок демонстрировались за рубежом, из них 23 являлись монопроектами музея. География выставочной деятельности в последние годы включает такие страны как США, Германия, Франция, Испания, Италия, Финляндия, Китай, Индия.

В 1986 г. Российский этнографический музей получил статус научно-исследовательского института I категории.

Основу научно-исследовательской части музея составляют шесть региональных отделов — этнографии русского народа; народов Белоруссии, Украины и Молдавии; Северо-Запада и Прибалтики, Поволжья и Приуралья; Кавказа, Средней Азии и Казахстана; Сибири и Дальнего Востока, хотя научные разработки ведутся практически во всех его отделах.

Ежегодно издаются монографии и сборники статей, проводятся конференции, в том числе Санкт-Петербургские этнографические чтения, организуются экспедиции в Северные и Центральные районы европейской России, в Поволжье, на Северный Кавказ, в Сибирь. В музее действует аспирантура по специальности 07.00.07 «Этнография, этнология, антропология».

Российский этнографический музей – научно-методический центр по вопросам этнографии и музееведения. Организуются коллективные и индивидуальные стажировки, проводятся теоретические и практические занятия.

За период с 2003 года в Российском этнографическом музее прошли обучение на стажировках более 900 человек. И если в 2003 г. мы провели 1 стажировку, то в 2011 г. – 14.

Как правило, мы приглашаем сотрудников исторических, краеведческих, этнографических музеев. Но, как показала практика, едут к нам и из литературных, художественных музеев, музеев-заповедников и даже из картинных галерей. А по названиям городов, где расположены эти музеи, можно изучать географию Российской Федерации - от Калининграда до Камчатки. И это не преувеличение.

Более того, к нам приезжают учиться не только из музеев РФ, но и Украины, Беларуси, Казахстана.

За последние годы расширилась и целевая аудитория участников. В числе наших стажеров не только музейщики, но и сотрудники Домов народного творчества, преподаватели университетов и колледжей России, Беларуси, Польши, специалисты Центрального экспертно-криминалистического таможенного управления, Ленинградской областной торгово-промышленной палаты.

Именно для такой аудитории мы разрабатываем программы специальных стажировок. Это, например, «Традиционный народный костюм», «Кузнечное мастерство на русском Севере», «Традиционное прикладное искусство», «Проблемы создания сценического костюма на основе изучения этнических традиций» и т.п.

В 2010 г. по заявке Правительства Санкт-Петербурга в рамках городской Программы «Толерантность» на 2006-2010 гг. были подготовлены и проведены мастер-классы и курсы повышения квалификации «Традиционное русское прикладное искусство» для бывших соотечественников, проживающих за рубежом.

Преподаватели русских и воскресных школ из 16 стран, в том числе стран СНГ, Балтии, Израиля, Финляндии, Швеции, Бельгии, Австрии и др. с огромным интересом слушали лекции о декоративно-прикладном искусстве в России, теоретических аспектах изучения народного искусства, ремесел и промыслов, истории художественных ремесел и видов прикладного искусства и др.

А затем на мастер-классах осваивали мезенскую, городецкую, северодвинскую технику росписи деревянных и глиняных изделий, вышивали, плели пояса из ниток,

мастерили игрушки из бересты, изготавливали тряпичных и соломенных кукол. Сколько восторженных отзывов мы потом прочитали в их анкетах! Но самое главное то, что эти люди будут передавать полученные знания и навыки детям, оторванных от своего народа и своей культуры.

В системе научно-просветительной работы действует «Детский этнографический центр» с программами «Крошка-этнограф», «Этностудия» и др., где мы стараемся транслировать детям, которые являются нашей основной аудиторией, передачу традиций народной культуры в условиях современного города. Особое место здесь занимает работающая с 1993 г. «Школа ремесел». Специалисты, имеющие, как правило, высшее художественное образование, дают ребятам основы работы на гончарном круге, плетения из лозы и бересты, росписи по дереву и стеклу, изготовления кукол из ткани, лыка или соломы и др. А через эти основы - практическое освоение народных ремесленных традиций в единстве с символическим языком народной культуры.

Уже несколько лет при музее успешно работает этноклуб «Параскева», где организовано производство изделий по хранящимся в наших фондах образцам народного творчества и проводится обучение современных мастериц.

Российский этнографический музей, объединяя деятельность, направленную на сохранение и репрезентацию этнической культуры России с научными исследованиями данной проблематики, является информационно-консультативным центром по вопросам исторического развития и сохранения в сегодняшних условиях этнических традиций различных народов, развития и бытования этнических форм культурной деятельности и, в частности, декоративно-прикладного и народного искусства.

Декоративно-прикладное искусство и его самая значимая часть - народные художественные промыслы, занимают в современном социально-культурном и экономическом пространстве совершенно особое место. Это единственная область художественного творчества, где исторически тесно связаны между собой эстетические и экономические аспекты художественно-творческой деятельности человека.

Традиционные промыслы и ремесла во многих регионах России, особенно среди малочисленных народов, до настоящего времени являются активными составляющими местной культуры. Они тесно связаны с образом жизни народа, играют важнейшую роль в сохранении своеобразия того или иного этноса⁴.

Ничто не рождается на пустом месте, без освоения опыта прошлого. Но зачастую этот опыт лежит в собраниях музеев только как наследие прошлого и в должной мере не используется. Именно поэтому незнание истоков, общих закономерностей развития народного искусства неминуемо ведет к стилизации, внешнему подражанию, вырождению, к тому «псевдорусскому» стилю, который нередко возрождается сейчас любителями «русских сувениров», «народного» костюма и т.п.

Современному мастеру необходимо знать традиции прошлого, в которых переплелось утилитарное и художественное, материальное и духовное. Это позволит художнику и в наши дни создавать изделия, сохраняющие черты народных промыслов и ремесел⁵.

Конечно же, собирание, хранение, изучение и пропаганда произведений декоративно-прикладного и народного искусства – прерогатива музеев декоративно-прикладного искусства. Задачи же этнографических музеев значительно шире – они

⁴ Калашникова Н.М. От редактора// Традиционные промыслы ремесла народов России. СПб., 2004. С.4.

⁵ Там же.

собирают, изучают и воссоздают в экспозициях традиционный быт и культуру народов многонациональной страны во всех ее проявлениях. Но именно поэтому богатейшие коллекции и научные знания, накопленные в РЭМ по вопросам исторического развития и сохранения в сегодняшних условиях этнических традиций различных народов, бытования этнических форм культурной деятельности, могут оказаться наиболее полезными в деле поддержания и развития традиционных промыслов и ремесел на современном этапе.

Понимая актуальность проблемы, сотрудники РЭМ в своей научной деятельности занимаются разработкой не только сугубо внутримуззейных тем, но и большое внимание уделяется проблемам выживания национальной художественной традиции.

Мы используем все возможные каналы трансляции своих знаний. Как уже говорилось выше, в музее проводятся коллективные и индивидуальные стажировки, наши специалисты участвуют в конференциях и семинарах по указанной проблематике, консультируют преподавателей и мастеров ДПИ. При необходимости, мы даже предоставляем им возможность поработать в наших фондах. На протяжении ряда последних лет сотрудники РЭМ являются членами жюри Дельфийских игр России, фестивалей народного творчества, членами экспертного совета различных конкурсов по декоративно-прикладному искусству.

Для широкого круга посетителей в музее устраиваются выставки, популяризирующие этот вид творчества - «Скопинская керамика», «Михайловское кружево», «Промыслы Поволжья» и др. из серии «Ремесла и промыслы России».

Но данное направление должно получить дальнейшее развитие, для чего необходимо переходить на новый уровень. Это могут быть межмузейные проекты, объединяющие накопленные потенциалы двух или нескольких музеев. Например, Российского этнографического и Всесоюзного музея декоративно-прикладного и народного искусства. Такое сотрудничество возможно в различных вариантах – от общей научно-практической конференции до совместного выставочного проекта или любой другой формы сотрудничества.

Надеемся, что такой синтез позволит успешно решать актуальные задачи современности – в частности, задачи формирования правильного отношения к национальному наследию и культурным традициям народов с дальнейшей их трансляцией будущим поколениям.

Тыщенко Н.Н.

Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства

Анна Гавриловна Доливо-Добровольская – хранитель Кустарного музея

Одним из основных направлений музейной деятельности является работа по учету и хранению, ведь именно благодаря этой работе нынешние и будущие посетители могут увидеть то, что собиралось трудами нескольких поколений музейных работников. Зачастую их имена оказываются в забвении, несмотря на то, что биографии музейных работников являются неотъемлемой частью истории любого музея.

С Кустарным музеем, организованным по инициативе Московской губернской земской управы в 1885 году, связано много известных имен: С. Т. Морозов, Н. Д. Бартрам, Н. Я. Давыдова, А. В. Бакушинский, В. С. Воронов, А. А. Вольтер. Однако о хранителях этого музея известно не так много.

Восполняя этот пробел, мы решили обратиться к личности Анны Гавриловны Доливо-Добровольской, специалиста по ткачеству, ковровому производству и ирландскому кружеву. Она поступила в Кустарный музей хранителем в 1923 году. Родилась она в 1870. Прадед по линии отца, Фрол Осипович Доливо-Добровольский, был участником Отечественной войны 1812 года. Мать, Вера Андреевна, работала в Министерстве земледелия и государственных имуществ, была специалистом по ткачеству.

Анна Гавриловна окончила Высшую школу ткачества в Тавастусе (Финляндия).¹ Ткацкая школа госпожи Веттергоф в Тавастусе была учреждена в 1885 году и скоро получила широкую известность. Первоначально обучение велось по обширной программе: стеганье, вязанье, плетение соломы, шитье, ручное тканье и рисованье.

В 1890 году школа была реорганизована и превратилась в специализированную ткацкую школу, целью которой было распространение ткацкого дела и подготовка учительниц для этого дела². Эта школа (в измененном, конечно, виде) существует и в настоящее время.

После обучения в Ткацкой школе госпожи Веттергоф Анна Гавриловна изучала кустарное ткачество и производство ковров (гобеленов) во Франции.

С 1897 года состояла в Кустарном отделе Министерства земледелия и государственных имуществ в должности специалиста по ткачеству. В 1918 году была назначена заведующей Кустарным музеем Комитета земледелия в Петрограде, заведующей ткацким отделением кустарной промышленности.

Анне Гавриловне принадлежит ряд работ по ткачеству. В 1891 году было опубликовано «Руководство к ручному ткачеству и наставление к производству ковров», автором которого была мать Анны Гавриловны, Вера Андреевна Доливо-Добровольская (тоже специалист по ткачеству). Эта книга впоследствии была переработана совместно с Анной Гавриловной и опубликована в 1909 году под заголовком «Руководство к ручному ткачеству и производству ковров». В 1913 году в Санкт-Петербурге была опубликована книга А. Г. Доливо-Добровольской «Ткацкое производство», в которой рассматривается история развития ткачества в разных губерниях, условия труда ткачей. Интересно, что в музейно-выставочном отделе Центральной научно-опытной показательной станции, в

¹ Архив «Информэлектрон», оп. л/с 1, ед.хр. 2. Личные дела сотрудников НИИХП, уволенных в 1931 – 1932 – 1933 гг., л. 27.

² Аренберг Я. Кустарное производство в Финляндии. Краткое обозрение. Гельсингфорс, 1902.

которую был преобразован Кустарный музей, среди альбомов, руководств и путеводителей продавались и книги Доливо-Добровольских В. А. и А. Г. «Руководство к ручному ткачеству и производству ковров» и «Альбом ткацких узоров».³

В 1923 году Анна Гавриловна была причислена к Центральному Кустарному музею ВСНХ в Москве в качестве хранителя музея и специалиста по ткачеству и женским рукоделиям.

В годы гражданской войны деятельность музея была свернута, сам он был закрыт для посетителей. Ведомственная подчиненность музея неоднократно менялась, связь с кустарями была практически прервана. В 1921 году заведующим музеем был назначен художник А. А. Вольтер. Ознакомившись с состоянием дел, Вольтер выяснил, что в музее не оказалось запаса материалов (красок, ниток, инструментов и т.д.), половина книг из библиотеки музея оказалось на руках у разных лиц, состав библиотеки не отвечал требованиям музея. Помещения музея не отапливались, экспонаты были сгружены в помещении двух небольших залов на верхнем этаже. Только благодаря честности сотрудников экспонаты не подверглись расхищению.

Сам музей неоднократно подвергался уплотнениям и превратился, по словам Вольтера, «в какое-то складочное место без всякой системы порядка и с явной порчей экспонатов».⁴

Среди очередных задач, стоящих перед музеем, Вольтером были названы изменение системы коллекций музея, разбор экспонатов, хранящихся на чердаке. Сотрудники музея приступили к разбору и проверке экспонатов. Вся эта работа велась штатом музея в 12 человек. К началу лета 1922 года коллекции Музея Образцов были приведены в такой вид, что Музей смог открыться для широкой публики.

На 1923 год музеем был разработан и утвержден начальником Главкустпрома план, в котором одной из важнейших задач была работа по учету и описанию коллекций:

« Выделить и научно обосновать постоянный Музей образцов и промыслов по кустарной промышленности, проведя точную классификацию и систематизацию коллекций экспонатов».⁵

В решении этой задачи предстояло принять участие Анне Гавриловне.

В 1923 году в Музей поступил проект «Положения о научно-охранном учете музейных коллекций художественного и культурно-исторического порядка», с которым ознакомилась хранитель музея. Согласно этому положению каждый предмет, входящий в состав музейных коллекций, должен быть принят на учет, т.е. зарегистрирован и описан, иметь свой номер и свое место в музейных хранилищах или выставочных залах.

Научно-охранный учет должен производиться тремя способами:

1. первоначальная регистрация (книга поступлений);
2. инвентаризация (инвентарные книги коллекций);
3. каталогизация.

Получив проект положения о научно-охранном учете музейных коллекций, с ним ознакомилась главный хранитель музея Доливо-Добровольская А. Г. Она сочла возможным и желательным его введение в кустарных музеях. В связи с тем, что такие

³ Архив ВМДПНИ, ф. 643, оп. 4, д. 23, л. 148.

⁴ Архив ВМДПНИ, ф. 643, оп. 4, д. 8, л. 11.

⁵ Архив ВМДПНИ, ф. 643, оп. 4, д. 13, л. 145.

музеи отличаются от музеев художественного и исторического профиля тем, что преследуют производственные цели, Доливо-Добровольская предложила ввести в инвентарную книгу еще 2 графы: точный адрес производителя и цена предмета.

За 1923-24 годы коллекции были систематизированы, введена установленная Музейным отделом Главнауки форма записей в книги, «что с удовлетворением было отмечено заведующим Музейным отделом Н. И. Троцкой при посещении музея».⁶

Круг обязанностей единственного хранителя музея Доливо-Добровольской А. Г. был очень широк. Согласно «Положению о Музее образцов и промыслов кустсекции ВСНХ» заведование экспонатами, складом изделий, образцов, форм, шаблонов, чертежей возлагалось на хранителя музея при наблюдении и контроле заведующего музеем.⁷

Анна Гавриловна занималась разбором и систематизацией коллекций, записью экспонатов в книги поступлений, выдачей и приемом экспонатов на выставки, выезжала в командировки, связанные с отбором коллекций для музея. Так, в докладной записке 1926 года сообщается о поездке хранителя в Рязанскую инструкторскую школу ВСНХ для осмотра коллекций вышивки и кружев, костюмов, принадлежащих школе, на предмет передачи экспонатов, имеющих этнографическое значение Рязанскому государственному областному музею.⁸ Доливо-Добровольская выделила дубликаты, составила классификацию предметов, отобрала часть коллекции вышивок для передачи в Кустарный музей, в котором отсутствовал этот материал.

Анна Гавриловна также вела экскурсии по музею, давала консультации по проблемам ткачества.

В 1927 году музей был преобразован в Центральную научно-опытную показательную станцию с музейно-выставочным отделом в ее составе. А. Г. Доливо-Добровольская осталась хранителем музейно-выставочного отдела и проработала в этой должности до 1933 года.

Период в жизни музея, в который довелось работать Анне Гавриловне, был сложным, насыщенным событиями. Приходилось преодолевать многочисленные трудности, которые являлись общими для всех музеев: нехватку помещений, неудовлетворительные условия хранения. Однако в области учетно-хранительской работы было сделано немало. В музее впервые были введены общие правила государственного музейного учета, систематизированы коллекции, были выделены неприкосновенные коллекции, экспонаты из которых уже не выдавались на руки кустарям, осознана важная роль хранителя в музее.

Не все проблемы музея, связанные с хранением и учетом экспонатов, были решены в рассматриваемый период, однако основы учетно-хранительской работы были заложены, и это стало возможным во многом благодаря самоотверженной работе немногочисленных сотрудников музея.

⁶ Архив ВМДПНИ, ф. 643, оп. 4, д. 13, л. 144.

⁷ Архив ВМДПНИ, ф. 643, оп. 4, д. 13, л. 174.

⁸ Архив ВМДПНИ, ф. 643, оп. 4, д. 13, л. 53.

НАУЧНЫЕ ЧТЕНИЯ ПАМЯТИ В.М. ВАСИЛЕНКО

Сборник статей

Выпуск 5

Редакторы:

Гуляев В.А.

Томашевская Е.А.