

Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»
Новокузнецкое городское отделение Всероссийской творческой
общественной организации «Союз художников России»

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА
В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ
И ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сборник научных статей

(в рамках проекта Всероссийской художественной выставки
«Территория» при поддержке Президентского фонда
культурных инициатив)

Выпуск VII

Кемерово 2024

УДК 7
ББК 85
В42

Редакционная коллегия:

А. В. Шунков, ректор Кемеровского государственного института культуры, доктор филологических наук, доцент; **Н. В. Костюк**, проректор по научной и инновационной деятельности Кемеровского государственного института культуры, доктор педагогических наук, профессор; **Н. С. Попова**, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения Кемеровского государственного института культуры, кандидат искусствоведения, доцент (раздел 1); **И. В. Воронова**, заведующая кафедрой декоративно-прикладного искусства Кемеровского государственного института культуры, кандидат культурологии, доцент (раздел 2); **О. В. Ртищева**, кандидат философских наук, доцент КемГИК.

Ответственные редакторы:

Т. Ю. Казарина, декан факультета визуальных искусств Кемеровского государственного института культуры, доцент;
О. Ю. Астахов, заведующий кафедрой культурологии, философии и искусствоведения Кемеровского государственного института культуры, доктор культурологии, профессор.

Рецензенты:

В. И. Марков, профессор кафедры культурологии, философии и искусствоведения Кемеровского государственного института культуры, доктор культурологии, профессор;
Л. И. Нехвядович, директор института гуманитарных наук, профессор кафедры культурологии и дизайна Алтайского государственного университета, доктор искусствоведения, доцент.

В42 Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве : сб. науч. ст. / под общ. ред. А. В. Шункова ; отв. ред.: О. Ю. Астахов, Т. Ю. Казарина ; ред.: Н. С. Попова; И. В. Воронова ; пер. О. В. Ртищевой. – Кемерово : КемГИК, 2024. – Вып. VII. – 209 с. : ил. – Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8154-0327-7

ISBN 978-5-8154-0693-3

Сборник включает научные статьи, в которых рассматриваются теоретические и практические аспекты изобразительного и декоративно-прикладного искусства в контексте проявления его региональной специфики.

**УДК 7
ББК 85**

ISBN 978-5-8154-0327-7

ISBN 978-5-8154-0693-3

© Авторы статей, 2024

© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2024

ПРЕДИСЛОВИЕ

В стремительно меняющемся современном мире визуальные искусства занимают прочное положение в авангарде технологического прогресса. Новые технологии проникли в практику создания авторского произведения, определили эстетику визуального образа. В этом контексте исследование исторических и теоретических проблем развития изобразительных и декоративно-прикладных видов искусства приобретает иное практическое значение. Изучение традиционных видов изобразительного искусства позволяет выявить историческую обусловленность современной визуальности. Обращение к исследованию практических аспектов создания произведения декоративно-прикладного искусства обеспечивает равномерность перехода современного российского художественного образования от традиционных к новым технологиям.

Перед вами VII выпуск сборника научных статей, изданный, как и VI выпуск, по итогам прошедшей в сентябре 2023 года ежегодной Международной научно-практической конференции «Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве». Ведущие специалисты в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства из разных городов России обозначили наиболее актуальные сферы применения теоретических и прикладных исследований. В данный сборник вошли статьи ученых из Кемерово, Новокузнецка, Прокопьевска (Кемеровской области); Барнаула (Алтайского края); Ханты-Мансийска и Урая (Ханты-Мансийского автономного округа – Югры); Калача (Воронежской области) и др.

Первый раздел «Теоретические и практические аспекты современного изобразительного искусства» посвящен исследованию прикладных аспектов творчества художников объединения «Мира искусства», проблемам пейзажа и натюрморта в живописи Сибири, специфике создания женской образности в творчестве сибирских художников. Также исследователям изобразительного искусства интересны вопросы предметной и беспредметной образности и тема феминизма в искусстве Сибири. Ценностной установкой, объединяющей представленные в разделе публикации, стало исследование искусства в традиционных для искусствоведения категориях: жанр, художественный образ, тема.

Второй раздел «Теоретические и практические аспекты декоративно-прикладного искусства» посвящен аспектам исследования локальной идентичности, а также особенностям создания произведения декоративно-прикладного искусства в рамках фестивальных проектов и индустрии туризма. Также авторы статей рассматривают технологические и исторические аспекты создания национального костюма представителей коренных народов Сибири. Статьи этого раздела отражают включенность мастеров декоративно-прикладного искусства в процессы индустриализации сферы культуры и искусства.

В рамках научно-практической конференции было организовано открытие персональной выставки кемеровского художника и дизайнера Сергея Ивановича Наполова «Вне поля зрения». Особое внимание участников конференции привлек круглый стол «Теоретические аспекты и художественные технологии современного декоративно-прикладного искусства». В обсуждении проблем круглого стола приняли участие представители учреждений образования и культуры Ханты-Мансийска, Сургута (Ханты-Мансийский АО – Югра), Асино (Томская область), Калача (Воронежская область), Ногинска (Московская область) и др.

Расширяются и укрепляются научные связи Кемеровского государственного института культуры с учреждениями высшего образования Российской Федерации. В конференции принимали участие более 90 человек из России, Китая, Белоруссии. Широко представлена география городов России и зарубежья: Москва, Санкт-Петербург, Екатеринбург, Омск, Новосибирск, Томск, Кемерово, Новокузнецк, Прокопьевск, Красноярск, Барнаул, Сургут, Ногинск, Ханты-Мансийск, Урай, Чанчунь, Минск, Могилев и др. Участники научно-практической конференции наметили перспективы дальнейшего научного исследования визуальных искусств и обозначили варианты практического применения гуманитарного знания области визуальных искусств в реализации социокультурных проектов.

*Попова Н. С., кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения
Кемеровского государственного института культуры*

Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

УДК 7.047

ЗНАЧЕНИЕ ЭТЮДА И ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ В АЛТАЙСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ СЕРЕДИНЫ И КОНЦА XX ВЕКА

Гречнева Наталья Владиславовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусств, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, Россия). E-mail: grechneva-nata@mail.ru

Бочковская Вера Игоревна, кандидат исторических наук, доцент кафедры искусств, Алтайский государственный университет (г. Барнаул, Россия). E-mail: Maratan_@mail.ru

Авторы статьи обратились к теме пленэрной пейзажной живописи на Алтае в середине XX века, выявили значение этюда в русской и западноевропейской станковой пейзажной живописи, проанализировали творчество ведущих алтайских художников и роль пейзажа в алтайской живописи. Развитие изобразительного искусства на Алтае в середине и конце XX века в значительной мере происходило под давлением официальной установки социалистического реализма на «идейность», «народность», «партийность». В силу своей специфики пейзаж в наименьшей степени был подвержен идеологическим и конъюнктурным требованиям времени. Это во многом объясняет развитие именно пейзажной традиции в алтайском искусстве.

Актуальность темы обусловлена необходимостью более тщательно исследовать пленэрную живопись художников, провести глубокий анализ ранее не атрибутированных произведений.

Ключевые слова: станковая живопись, этюд, художник, колорит, картина, цвет, композиция, пленэр.

**THE SIGNIFICANCE OF ETUDE
AND ITS ARTISTIC CHARACTERISTICS
IN ALTAI LANDSCAPE PAINTING OF THE MIDDLE
AND END OF XXth CENTURY**

Grechneva Natalya Vladislavovna, Candidate of Art History, Associate Professor, Department of Arts, Altai State University (Barnaul, Russia).
E-mail: grechneva-nata@mail.ru

Bochkovskaya Vera Igorevna, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Department of Arts, Altai State University (Barnaul, Russia).
E-mail: Maratan_@mail.ru

The authors consider the theme of plein air landscape painting in Altai in the middle of the XXth century; identify the significance of etude in Russian and Western European easel landscape painting; analyze the works of leading Altai artists and the role of landscape in Altai painting. The development of Altai fine art in the middle and end of XXth century largely took place under the pressure of an official attitude of socialist realism for “idealism”, “nationality”, “party membership”. Due to its specificity, the landscape was least susceptible to the ideological and conjunctural demands of the time. This fact largely explains the development of the landscape tradition in Altai art.

Studying the plein air painting of Altai artists and conducting an in-depth analysis of previously unattributed works define the significance of the theme.

Keywords: easel painting, etude, artist, coloring, painting, color, composition, plein air.

Значение этюда в русской и западноевропейской станковой пейзажной живописи сложно переоценить. Этюды имеют как самостоятельное значение, так и вспомогательное, как наброски к будущей картине. В истории живописи нередки случаи, когда удачно выполненный этюд наталкивал художника на мысль о создании картины. Этюды условно можно разделить на две группы: учебные и этюды к картине. Термин «этюды» (в переводе с французского *etude*) означает «изучение».

Этюды развивают колористическое видение художника и крайне необходимы в процессе обучения живописи в художественных училищах и вузах. Изучение природы и рост профессионального живописного мастерства являются глубоко взаимосвязанными процессами в формировании личности художника. Творческий подход к изображению пейзажа осно-

вываается на тех зрительных образах и впечатлениях, которые живописец получает при работе с натуры. Только в результате общения с природой может появиться вдохновение, созреть замысел пейзажных композиций. «Работа над этюдами, – говорил А. А. Пластов, – это самая что ни на есть высшая школа» (цит. по [2, с. 96]). Этюд выполняется обязательно с натуры, и главное для художника – передать непосредственное впечатление от увиденного, уметь гармонизировать большие цветовые пятна и верно взять тональные отношения.

Выполнение учебных этюдов на пленэре имеет свою специфику. Смена освещенности в зависимости от погодных условий, большая удаленность объекта изображения от обучающегося, многочисленные рефлексы – все это новые и непривычные для неопытного живописца условия, которые осложняют написание работы. Этюд не предполагает детализации, а скорее, наоборот, здесь необходимо широкое обобщение, большие локальные цветовые пятна. Для начинающих художников это как раз и является самым сложным: суметь увидеть суть и отсеять все второстепенное. Этому помогает работа на пленэре, то есть на открытом воздухе. Изменяющиеся тональные и цветовые отношения заставляют художника работать быстро, смело и обобщенно, не всматриваясь в детали. Способность художника почувствовать красоту природы, воспринять неповторимое многообразие ее форм – это и есть воспитание художественного видения. Впоследствии эта способность находит свое воплощение либо в реалистической работе, либо в создании художественно-декоративного образа.

Принципы и методы живописи на пленэре закрепились в практике русских художников еще в первой половине XIX века, то есть значительно раньше так называемого «открытия пленэра» в Западной Европе (70-е годы XIX века). Разработка практического метода живописи на пленэре в начале XIX века успешно велась в русской художественной школе главным образом в период пенсионерских командировок лучших выпускников академии.

В русском изобразительном искусстве под влиянием различных исторических условий развивались многочисленные приемы использования цвета в качестве выразительного средства живописи. Наиболее отчетливо прослеживаются линии развития двух систем цветового строя картины: живопись локальным цветом и живопись предметным цветом. Если древнерусские живописцы изображали предметный мир преимущественно

цельным, однородными цветовыми пятнами, характерными для изображения предметов, то художники XIX века писали в основном сложным цветом. В нем были не только характерные качества окраски предмета, но и качества определенной световоздушной среды.

В алтайской живописи традиционно главенствующее место занимает пейзаж, эта традиция восходит к началу XIX века, когда на Алтае жили и работали первые профессиональные художники, выдающиеся живописцы: Григорий Иванович Гуркин, Андрей Осипович Никулин, Николай Иванович Чевалков. Эту мысль подчеркивает доктор искусствоведения Л. И. Нехвядович: «Отличительной особенностью алтайской живописи является преимущественное развитие пейзажного жанра, в то время как в советском искусстве ведущей признавалась сюжетная композиция на социально-актуальные темы» [1, с. 15]. Этюды занимали большое место в их творчестве и имели не только вспомогательное, но и самостоятельное значение. В настоящее время этюды Г. И. Гуркина и А. О. Никулина хранятся в государственных художественных музеях России. Художники следующих поколений учились на их примере и продолжили традиции русской классической живописной школы. В нашем небольшом исследовании невозможно охватить творчество и половины замечательных алтайских живописцев, остановимся на некоторых ключевых фигурах, важных для алтайского искусства середины и конца XX века, рассмотрим этюды, выполненные художниками в жанре пейзажной живописи.

Творчество каждого из нижеперечисленных художников уникально, но всех их объединяет общий стиль и подход к живописному этюду. Все они являются представителями русской реалистической школы, продолжателями пейзажной школы И. И. Шишкина, А. К. Саврасова, К. А. Коровина.

Ведущее место пейзажный жанр занимал в творчестве Д. Л. Комарова, В. Я. Курзина, М. Ф. Жеребцова, М. Я. Будкеева, Ф. С. Торхова, Н. П. Иванова, П. С. Панарина, В. П. Марченко, В. А. Зотеева, А. А. Югаткина, С. И. Чернова, В. Ф. Добровольского, В. Д. Запрудаева, В. Т. Федосова, Л. Р. Цесюлевича, А. П. Фризена, В. А. Нижегородцева и др. Творчество этих художников в значительной степени сформировало ту почву, на которой развивается пейзажная живопись Алтая во второй половине XX века.

Проведем анализ некоторых произведений из частного собрания художников Щетининых, представленных на выставке «Из нашего собра-

ния», проходившей в Барнауле в феврале 2023 года в арт-галерее Щетинных, и персональной выставке народного художника России Михаила Яковлевича Будкеева, посвященной 100-летию со дня рождения художника, в выставочном зале «Город» в 2022 году.

М. Я. Будкеев является непревзойденным мастером пейзажной живописи на Алтае, в его творческом наследии огромное количество этюдов, на которых мастер запечатлел просторы алтайской нивы, горные ландшафты, городские мотивы [3]. Часто и с удовольствием художник выезжал на пленэр в Горный Алтай, на Байкал, в Монголию. В этюде «Ангара» (1959) художник широкими мазками передает состояние на реке, когда заканчивается ледоход, еще лежит снег и отдельные льдины проплывают по темной воде, но весенний луч освещает теплым светом огромные валуны на ближнем берегу, скоро проснется природа от долгой зимы, но пока еще краски сдержанны, преобладают холодные серые оттенки. В работе «Дом за Барнаулкой» (1968) изображен солнечный весенний денек, конец апреля или начало мая, на деревьях нежная зелень, ветер раздувает облака, и солнечные блики играют на поверхности реки. Старый купеческий особняк в центре композиции живет своей хлопотливой жизнью: на веревке сушится белье, люди, написанные обобщенно, цветными мазками, спешат по своим делам. Цветовой строй этюда яркий, построенный на контрастах теплых и холодных оттенков.

Этюд Шагаева Николая Васильевича «На высокогорье» (1954) написан широко и свободно. Колорит всему полотну задает перламутрово-розовое небо, оттенки которого играют на вершине кроны могучего кедра, переливаются на уступах скалистых гор. Цветущий высокогорный луг изображен на первом плане картины. Великолепно организовано воздушное пространство, холодный дальний план создает ощущение необозримых далей.

Еще один мастер алтайского пейзажа середины XX века – Жеребцов Михаил Федорович. На выставке можно было увидеть его пленэрные этюды: «В горах Алтая» и «Иня», написанные в 60–70-е годы. Опять мы видим аналогичный подход к построению этюда: пастозные, широкие мазки кисти создают впечатление горного пейзажа.

Пышный куст цветущей сирени на фоне вечернего неба задает цветовой строй на живописном этюде Д. Л. Комарова «Сирень цветет» (1980). Где-то там, вдалеке, виднеется небольшой деревянный домик, над которым взошел бледный месяц. Ощущение тишины и покоя охва-

тывает зрителя при виде этой работы, написанной как будто на одном дыхании, ассоциативный ряд наводит на воспоминания о работах Михаила Врубеля.

Огромное значение этюду уделял алтайский художник Николай Петрович Иванов. Этюд «Катунская заводь» (начало 80-х годов XX века) изображает изгибы реки Катунь, которую окружают отвесные скалы, отражения от них переливаются холодными сине-зелеными оттенками. Играя на цветовых и тональных контрастах, художнику удается создать неповторимое впечатление от красоты и мощи горной реки. Использует художник контраст по масштабу: маленький плот, управляемый двумя сплавщиками, кажется незащищенным по сравнению с мощью окружающей природы. Интересно и необычно композиционное построение этого этюда – художник отказался от линии горизонта, небо мы не видим, но его светлый тон отражается в реке.

Подводя итог, можно сделать следующие выводы: алтайские художники середины и конца XX века большое значение уделяли пейзажному этюду с натуры и регулярно выезжали на пленэр в Монголию, Горный Алтай и другие регионы России. И сегодня художники продолжают традицию русского реалистического пейзажа, заложенную еще в XIX веке. Анализ произведений пейзажной живописи алтайских художников позволяет говорить не просто о широкой распространенности, а о доминантности пейзажа в системе алтайской живописи. Историческая динамика развития этого жанра и характер творческих тенденций в алтайском искусстве второй половины XX века позволяют сделать вывод о том, что пейзажная живопись является важной частью художественной культуры Алтая.

Литература

1. Нехвядович Л. И. Творческий метод и стиль пейзажной живописи Алтая 1960–1970-х гг. // Известия Алтайского государственного университета: журн. – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2006. – № 4 (42).
2. Константин Коровин. Жизнь и творчество: Письма. Документы. Воспоминания / сост. Н. М. Молева. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1963. – 563 с.
3. Степанская Т. М. М. Я. Будкеев – первый на Алтае народный художник России // Культурное наследие Сибири: журн. – Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2017. – № 6 (24).

**УРБАНИСТИЧЕСКИЙ ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ А. Н. ДРОЗДА
(НА ПРИМЕРЕ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА
ПЕЙЗАЖЕЙ ИСПАНСКИХ ГОРОДОВ)**

Воронова Анастасия Константиновна, студент 2-го курса кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, Россия).

Актуальность работы заключается в важности изучения блока творческих работ сибирских живописцев, посвященных пейзажу зарубежных городов. На основе исследования европейских пленэрных поездок А. Н. Дрозда автор статьи делает вывод о специфике интерпретации художником пейзажа испанских городов. Для достижения цели – выявления особенностей интерпретации урбанистического пейзажа в творчестве А. Н. Дрозда – автор провел стилистический анализ двух картин: «Испания, г. Бесалу» и «Испания, о. Мальорка, г. Вальдемоса».

Ключевые слова: пейзаж, урбанистический пейзаж, сибирский художник, зарубежный пейзаж, Андрей Николаевич Дрозд, живопись.

**URBAN LANDSCAPE IN THE WORKS OF ANDREY NIKOLAEVICH
DROZD ON THE EXAMPLE OF HIS SPANISH LANDSCAPES**

Voronova Anastasiya Konstantinovna, the 2th year student Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia).

The relevance of the work lies in the importance of studying the creativity and vision of modern Siberian artists. Based on the study of A.N. Drozd's European plein-air trips, the author of the article concludes about the specifics of the artist's interpretation of the landscape of Spanish cities. To achieve the goal of identifying the features of the interpretation of the urban landscape in the works of A.N. Drozd on the example of his Spanish landscapes, the author conducted a stylistic analysis of two paintings by this artist: "Spain, Besalu" and "Spain, Mallorca, Valdemosa".

Keywords: landscape, urban landscape, siberian artist, foreign landscape, Andrey Nikolaevich Drozd, painting.

Пейзаж – это жанр или отдельное произведение, в котором основным предметом изображения выступает природа. В начале истории своего развития пейзаж играл второстепенную роль среди других жанров живописи и выступал лишь в качестве второго плана для портретов, бытовых и религиозных сцен. И только в XVII веке он становится самостоятельным, полноценным жанром живописи. Позже пейзаж начинают подразделять на виды: природный, сельский, урбанистический, архитектурный, индустриальный, парковый и др. Урбанистический или городской пейзаж – это разновидность пейзажа, где главным предметом изображения выступает городская среда. Городской пейзаж тоже делится на виды: архитектурный – изображение зданий, мостов, храмов, башен и др., парковый – изображение парковых зон городов (дорожки, скамьи, фонари), ведута – изображение повседневной городской жизни и знаменитых памятников архитектуры, каприччио – воплощение архитектурных фантазий, а точнее руины вымышленных античных сооружений. Противоположным по характеру, но очень схожим по стилистике для городского пейзажа выступает промышленный пейзаж. В нём становится ведущей не спокойная городская жизнь, а трудовые будни рабочих с заводов и железных дорог. В России урбанистический пейзаж появился в XVIII веке. Русские художники изображали панораму Санкт-Петербурга и Москвы. Также у них была страсть и к иностранным пейзажам: многие художники отправлялись в Италию, чтобы написать серию картин с необычной природой этой страны.

Художники Кемерово и других сибирских городов увлечены пейзажем, но интерпретируют его по-разному. Исследование общих тенденций в пейзажной живописи Кузбасса представлено в статье Т. Ю. Казариной и Н. С. Поповой «Региональные особенности развития пейзажа (на примере искусства Кузбасса)» [1]. У Андрея Николаевича Дрозда пейзаж занимает особое место в творчестве.

Андрей Николаевич Дрозд родился 24 мая 1962 года в городе Кемерово, в 1982 году окончил Кемеровское художественное училище, где учился на педагогическом отделении у В. А. Бурмакина и А. Л. Абрамова, а в 1987 году – Харьковский художественно-промышленный институт по специальности «Монументально-декоративное искусство» (учился у Б. В. Косарева). С этого момента начинается его активная творческая жизнь. В 1990-е годы он входит в кемеровскую творческую группу «Бед-

ная Лиза». Идейной основой группы стало желание молодых художников «уйти от традиционного стиля изображения путем использования стилизации и декоративности» [2]. Именно в этот период своего творчества А. Н. Дрозд обратился к приемам стилизации и декоративности. В 1993 году А. Н. Дрозд становится членом Союза художников России. В конце 1990-х в Сибири получило развитие направление «сибирской неоархаики». Хронологию развития этого направления представила Н. С. Попова в статье «Абстракционизм в творчестве художников сибирской неоархаики: жанровые характеристики образности» [3]. С конца 1990-х годов образность первобытной природы Кузбасса стала постоянным объектом творческого осмысления А. Н. Дрозда. Андрей Николаевич является участником более 100 персональных, городских, областных, региональных, международных и групповых выставок. Его работы хранятся как в России, так и за рубежом: в Китае, Италии, США, Израиле, Голландии, Германии и Австрии [4].

Большая часть творческой жизни художника связана с изучением истории и традиций разных народов Сибири и зарубежных стран. Его картины, в частности пейзажи, так или иначе связаны с историей того или иного места. Так, например, написание картины «о. Мальорка, г. Вальдемосса», которую мы рассмотрим позже, по словам художника, было связано с историческим значением испанского города [5]. Несмотря на то что Андрей Дрозд увлекается сибирской неоархаикой, около половины его работ посвящены природе зарубежных стран. 16 графических работ, выполненных на пленэре, олицетворяют собой природные и архитектурные пейзажи таких стран, как Китай, Израиль, Египет, Камбоджа и Испания. А. Н. Дрозд часто экспонирует на своих персональных выставках такие работы, как «Вечер в Амстердаме» (2007), «Барселона» (2002), «Вечерний дождь» (2007), «Площадь у Пантеона» (2007) и др. Среди пейзажных работ данного художника можно встретить природный, архитектурный, урбанистический, а также морской, космический, небесный и фоновый пейзажи. По характеру это чаще всего лирический, фантастический и реалистический пейзаж с декоративной обработкой. Стиль письма в этих работах отсылает зрителя к эстетике фигуративной живописи периода русского авангарда.

Примером испанского пейзажа Андрея Николаевича Дрозда являются его живописные работы «Испания, г. Бесалу» и «Испания, о. Маль-

орка, г. Вальдемоса». Картина «Испания, г. Бесалу» создана Андреем Дроздом в период с 2001 по 2007 год, когда художник стал писать много видов европейских городов. Ближе к 2007 году Андрей Дрозд начинает больше использовать яркий колорит в своих работах. В 2001 году художник пишет картину «Бесалу. Испания», которая сильно отличается по колориту от «Испания, г. Бесалу». Первая картина имеет сильно выраженную динамику, ломаный колорит, где основными цветами выступают болотно-зелёный и жёлтый, и, в общем, сильно отличается от второй. Поэтому понятно, что картина «Испания, г. Бесалу» написана ближе к 2007 году.

Картина «Испания, г. Бесалу» представляет собой пейзаж, с изображением городского муниципалитета. Данный город достаточно маленький, насчитывающий около 2,5 тысяч населения. Но, несмотря на это, Бесалу является важной средневековой достопримечательностью и очень красивым местом: каменная панорама города за Романским мостом, построенным в XI столетии, а также Церкви Святого Петра и Святого Винсента, Госпиталь Святого Юлиана и площадь Свободы. Но художник изображает именно панораму города во всём изобилии её красок.

Это произведение выполнено маслом на холсте. Композиционным центром, как и смысловым, выступают городские здания. Композиция строится ровно по вертикали, с цветовой перспективой. Но если посмотреть на горы, то будет казаться, что композиция линейна. Художник запечатлел дневное время суток. На переднем плане изображена городская панорама. Все здания выполнены в светло-бежевом цвете, а с помощью мастихина художник выделил отдельные кирпичики на стенах этих зданий. Также он подчёркивает контуры стен красным кирпичным цветом, каким и изображает крыши домов. Город не выглядит пустым или заброшенным, благодаря не только яркости колорита переднего плана, но и присутствию людей на картине. Художник изобразил трех персонажей, которых с первого взгляда сразу и не заметишь. Два в центре, перед самым большим, густым деревом, и один слева – идущий к краю картины. Также на натянутых между домами лесках развешана одежда, а на одном из зданий висят яркие флажки, что создаёт уют и ощущение людского присутствия. Город «цветёт и благоухает». Между домами, на крышах и даже на стенах зданий – по всему периметру города расположилась зелень в виде густых деревьев и мелкой растительности. Вся зелень выполнена в насы-

щенных оттенках зелёного и жёлтого. Художник работает в пастозной технике нанесения мазка. На заднем плане возвышаются горы, которые окружили город. По законам цветовой перспективы художник изображает горы (дальний план) в холодных оттенках, в голубом, местами белом и коричневом цветах. Им присущ контрастный колорит. За счёт этого город будто светится под солнечными лучами на фоне затуманенных гор. Небо имеет слабый розовый оттенок, местами на нем встречаются некие вертикальные полосы, будто струйки дождя, направленные куда-то вглубь города. Это является одной из характерных черт техники Андрея Дрозда: он часто в своих работах изображает множество тонких вертикальных и горизонтальных линий мастихином для динамики. Картина выполнена в стиле реализма с декоративной обработкой, что свойственно манере Андрея Николаевича Дрозда. В изображении чувствуется динамика, достигнутая с помощью контуров фактурных и насыщенных по цвету деревьев в центре картины и вертикальных полос в верхнем правом углу.

Художник изображает город Бесалу с посылом к его исторической важности, ведь не только сооружения этого города являются достопримечательностью, но и сам Бесалу. Средневековая атмосфера города, каменная панорама фрактальных зданий, красота и необыкновенность природы – это то, что хотел передать художник. Необходимо заметить, что в работе «Испания, г. Бесалу» чувствуется гармония между человеком и природой, что свойственно работам Андрея Дрозда. Художник запечатлевает туристический город для таких же туристов, как и он. Но это не отменяет важность данной картины в его творчестве.

Картина «Испания, о. Мальорка, г. Вальдемоса» написана примерно в то же время, что и «Испания, г. Бесалу». Вальдемоса – испанский муниципалитет, находящийся на острове Мальорка. Это небольшой город с двухтысячным населением, но он также красив и наполнен множеством достопримечательностей: Картезианский монастырь, в котором зимовала известная влюблённая пара – Фредерик Шопен и Жорж Санд, Церковь Святого Бартоломео, старые средневековые каменные домики и горы Сьерра-де-Трамонтана, которые окружают город.

Это тоже живопись. Перед нами представлена панорама города Вальдемоса. Композиция построена по ровным перпендикулярным линиям и имеет лёгкий наклон по диагонали. Теперь чётко видны три плана: первый план – поле, второй – городская архитектура, третий – горы. Итак,

на переднем плане изображено поле с остатками разрушившихся стен зданий, которое сразу и не заметишь. Оно выполнено цветовыми пятнами, которые перекрывает сухая трава в виде групп тонких линий. Деревья, расположившиеся по центральной вертикали картины, выполнены в узнаваемой технике Андрея Дрозда: они динамичные, благодаря наклону по диагонали, и пушистые, чем напоминают художественную кисть. Этот город уже не такой яркий, как предыдущий. Стены домов выполнены в смешанных оттенках бежевого и розового, а их крыши и окна – в песочно-оранжевом цвете. Дома будто плотно сгруппировались, чтобы точно поместиться на картине. Хотя на этой работе и не изображены люди, их присутствие ощущается. Между первым и вторым планом нет чёткой границы, из-за чего кажется, будто город стоит на обрыве. Несмотря на тусклость цветов, город выделяется и соответственно становится композиционным и смысловым центром. А выделяется он, благодаря горам, которые написаны в бордовом цвете. Горы выполнены также в декоративной манере Андрея Николаевича Дрозда. Болотно-зелёные и жёлтые цветовые пятна на бордовой подложке. Картина будто поделена на 4 части по горизонтали (снизу вверх): жёлтое поле, бежевый город, бордовые горы и розовое небо. Да, здесь небо именно розовое. Возможно, художник запечатлел вечернее время суток, так как вся палитра картины имеет слегка красный и горчичный оттенки. На небе также имеются более светлые цветовые пятна, что придаёт ещё большую динамику картине.

Картина «Испания, о. Мальорка, г. Вальдемоса» уже меньше напоминает реализм, а всё больше стремится к декоративности. Работа также выполнена в пастозной технике, но уже более широкими мазками. Детализации здесь намного меньше, чем в картине «Испания, г. Бесалу», но из-за этого картина не выглядит недописанной, а, наоборот, больше чувствуется личный стиль автора. Здесь тема гармонии человека и природы раскрывается немного по-другому: природа занимает больший процент места на холсте, и, за счёт этого, кажется, будто человек и природа находятся в дружественном союзе, будто большие горы окружают и охраняют людской город. В этой картине чувствуется совершенно другое настроение: не счастливый солнечный день, а, наоборот, тревожный вечер. Данный пейзаж, очевидно, имеет более выраженный лирический характер. Но эта картина также играет важную роль в творчестве художника.

Вроде бы два пленэрных пейзажа двух похожих испанских городов, выполненные одним художником, но всё же с большой разницей в исполнении: начиная с колорита и техники изображения, заканчивая настроением и динамикой. В картине «Испания, г. Бесалу» более яркие, насыщенные цвета, за счёт выбранной перспективы город выглядит больше, чем на самом деле, и чувствуется мирная, позитивная обстановка. В картине «Испания, о. Мальорка, г. Вальдемаса» наоборот: драматичный колорит, город менее детализирован, чувствуется напряжение и сильная динамика. Оба пейзажа имеют лирический характер.

Андрей Николаевич Дрозд смог передать историческую важность и особенную красоту средневековых городов. В своих зарубежных пейзажах он использует: композицию, выстроенную по горизонтали, где-то линейную перспективу, декоративность образов, долю реализма в стиле, пастозную технику нанесения мазков, яркий или насыщенный контрастами колорит, сильно выраженную динамику, а также обращается к теме гармонии человека и природы. Данные картины, очевидно, близки к категории интерьерного искусства. А так как художник изображает зарубежные города, картины непроизвольно приобретают развлекательный и познавательный характер. Картины явно заинтересуют людей-туристов, посетивших данные города, которые захотят иметь частичку своего путешествия на стене своего дома. Таким образом, зарубежные пейзажи Андрея Дрозда приобретают коммерческий характер, становятся более интерьерными, чем его сибирские пейзажи. Но они также играют важную роль для творческого пути художника в контексте современного изобразительного искусства.

Литература

1. Попова Н. С., Казарина Т. Ю. Региональные особенности развития пейзажа (на примере искусства Кузбасса) // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 55. – С. 153–159.

2. Береснева М. Ю., Попова Н. С. История и условия возникновения группы «Бедная Лиза» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 57. – С. 190–194.

3. Попова Н. С. Абстракционизм в творчестве художников сибирской неоархаики: жанровые характеристики образности // Культурная жизнь Юга России. – 2023. – № 1 (88). – С. 7–14.

4. Андрей Дрозд. Живопись. Графика. – Кемерово: Азия-принт, 2012. – 71 с.

5. Дрозд А. Н. Образ и стиль в современной пейзажной живописи // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 32. – С. 196–2004.

УДК 79-055.2

ХАРАКТЕР ЖЕНСКОЙ ОБРАЗНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ СИБИРСКИХ ХУДОЖНИКОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ВЫСТАВКИ «СИБИРЬ XIII»)

Николаев Егор Николаевич, студент 4-го курса кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, Россия). E-mail: egornikolaew@inbox.ru

Современный взгляд на поднимаемые феминистским сообществом проблемы отражается в творчестве сибирских живописцев. Основываясь на материале выставки «Сибирь XIII», выделяются несколько групп женских типажей: городские и деревенские, характерные и идеальные, возрастные и молодые женщины. Проводится анализ этих типажей на конкретных примерах работ, раскрываются особенности сибирской живописи в целом. По итогу исследования, автор статьи приходит к выводу, что художники делятся на две группы: одни творцы связывают образ женщины с ценностями прошлого, другие стремятся включить в произведение реальных, натуралистических женских персонажей, встроить их в повседневную, урбанистическую атмосферу, показать простоту, как в их образах, так и в технике. Прослеживается стремление молодых художников показать проблему или указать на свой собственный порыв, в то время как опытные художники находят в женских образах основу для восхищения и представляют женщин в своих картинах без излишней претенциозности.

Ключевые слова: искусство Сибири, женский образ, изобразительное искусство, сибирские художники, живопись, графика.

THE NATURE OF FEMALE IMAGE IN THE WORKS OF SIBERIAN ARTISTS (BASED ON THE MATERIAL OF THE EXHIBITION “SIBERIA XIII”)

Nikolaev Egor Nikolaevich, the 4th year student, Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: egornikolaew@inbox.ru

The contemporary view on the problems raised by the feminist community is reflected in the work of Siberian painters. Based on the material of the exhibition “Siberia XIII”, several groups of female types are stood out. These are urban and rural, having character and ideal, aged and young women. These types are analyzed using specific examples of works; and the peculiarities of Siberian painting in general are revealed. At the end of the study, the author concludes that artists are divided into two groups: some artists link the image of women with the values of the past, others seek to include in the work real, naturalistic female characters, to build them into the everyday, urban atmosphere, to show simplicity in their images and in the technique. Moreover, the author states that there is a tendency of young artists to show a problem or to point out their own impulse, while experienced artists find in female characters a basis for admiration and present women in their paintings without excessive pretentiousness.

Keywords: art of Siberia, female image, fine arts, Siberian artists, painting, graphics.

В последние годы проблемы, поднимаемые феминистским сообществом, получают острую реакцию обывателей и вызывают бурную общественную дискуссию. Одним из рычагов воздействия на разум людей, дающим пищу для размышлений, а также способом высказывания своей точки зрения является изобразительное искусство. Сибирские художники, сочетая в себе приверженность традициям и региональным особенностям, порой неосознанно, но всё же включают в свои работы знаковые образы, одним из которых является образ русской женщины.

Таким образом, целью данной работы является анализ соответствующего материала, представленного на выставке «Сибирь – XIII».

К числу задач относится выявление специфики женских образов, представленных на картинах сибирских художников, а также раскрытие особенностей сибирской живописи в целом.

В. Ф. Чирков в своем труде говорит о том, что искусство Сибири – это «особое культурное явление, которое вобрало в себя опыт народов как в историческом, так и в современном измерениях». По мнению автора, сибирское искусство приобретает хорошо различимую форму в XX веке, когда искусство начали условно разделять на «экспериментально-современное» и «современное традиционное». Таким образом, произошло рождение и становление профессионального искусства Сибири, то есть «установилась художественная реальность, ранее не существовавшая на культурной карте России; сформировался институт профессиональных художников как устойчивое социокультурное явление; внутри искусства Сибири сформировалось несколько локальных художественных школ как исторически устойчивых культурных явлений, имеющих исключительное значение для дальнейшего развития искусства региона» [2].

Межрегиональная художественная выставка «Сибирь – XIII», включающая в себя 1500 картин и представленная 713 художниками из 11 регионов, прошла с 5 по 29 июля 2023 года в городе Барнаул. Зародилось явление еще в 1960-х годах и продолжается до сих пор. Участие в экспозиции принимали как заслуженные сибирские творцы из Союза художников России, так и молодые представители, которых, к слову, было в меньшинстве. Работы, представленные на выставке, сочатся буйством красок, живые и разные полотна пестрят потоком непрекращающихся идей и воплощений от сюрреализма до абстракционизма. Феерия чувств и эмоций, море образов и техник, история полотен и судеб, все величие Сибири в ее размахе и богатстве предстает перед глазами зрителя [1].

Организаторы выставки не скрывали того, что в их экспозиции нет современного экспериментального молодежного искусства, «Сибирь XIII» – это скорее дань уважения регионам, их традициям, воплощение которых, по мнению организаторов, могло найтись лишь в работах более опытных и именитых мастеров. Разумеющимся плюсом выступает масштабность экспозиции, так как проработанные широкоформатные произведения на серьезные экзистенциальные темы находятся под одной крышей с жизненными зарисовками, часто выполненными с примесью примитивизма.

Если говорить о женских образах, встречающихся в картинах, представленных на выставке, то для них характерна разноплановость, многие произведения заставляют зрителя всматриваться и домысливать скрытый подтекст той или иной работы. Многогранность женских образов на рассматриваемой экспозиции обусловлена, опять же, большим количеством художников-участников. Условно можно выделить несколько групп типов. Перед нами как горожанки, так и деревенские женщины. Молодые и возрастные, идеальные и характерные. Творческие методы художников тоже разнятся, живописные работы здесь наравне с графическими заявляют о себе ярким колоритом и нестандартной композицией.

Образы с картин новокузнецкого художника И. Б. Бессонова выделяются на общем фоне экспозиции. Вертикально вытянутые и в то же время укрупненные в ширину женские фигуры написаны в смешанной технике при помощи экспрессивных точных штрихов, образующих графический контурный рисунок. Несмотря на то что их позы статичны, они в то же время декоративны, в них чувствуется импровизация и нестандартность. В произведении «Ева», датированном 2022 годом, мы можем наблюдать девушку вышеописанного типажа, большую часть полотна занимает ее фигура в красной объемной кофте, фон контрастно синий, волосы и штаны черные, руки скрещены на коленях, в целом поза выражает общее спокойствие. Игорь Борисович преподает в Новокузнецком колледже, рисуя своих учеников-художников. Многие его зарисовки являются портретами учеников – представителей молодежного искусства Новокузнецка. Можно предположить, что данное полотно не исключение.

Работа лишена всяких рефлексов и теней, она полностью двухмерная, что связано с подачей Игоря Борисовича, его ограниченной, понятной простому обывателю цветовой палитрой и непривычным авторским решением. Статичные позы практически в полный рост в сочетании с декоративностью и экспрессией представляют, на первый взгляд, простую, но прочную и четко выстроенную манеру. Будучи опытным мастером, И. Б. Бессонов в работах данного цикла демонстрирует нам стиль, к которому шел в течение всего своего продолжительного творческого пути.

Женские типы у данного живописца имеют четко выстроенную форму, они типизированы и стилизованы. Мы видим здесь образ женщины глазами опытного мастера, который представляет женскую натуру без прикрас, указывает в своей работе на реалистичность и жизненность.

На живописных многофигурных работах Анастасии Кичигиной мы можем видеть разноплановые женские образы, а именно молодых девушек, предположительно студенток. Обратимся к образам девушек на картине «Первоцветы»: их внешность насыщена современными, порой стереотипными чертами, присущими молодежи: цветные волосы, необычные прически, удобная одежда. Но в то же время большую часть полотна занимает природа, и, по словам самой художницы, данные работы, как ни странно, посвящены омским городским пейзажам, именно они играют главную роль в работах. Стоит отметить интересную композицию, выстроенную А. Кичигиной в другой ее картине, в которой также присутствуют женские образы. В работе «Променада» на переднем плане показаны образы двух современных девушек, они одеты в яркие пальто, в руках держат кофе в бумажном стакане. Однако в отражении окна, по другую сторону улицы, идут две женщины, которые смотрятся совершенно иначе: они будто сошли с европейских картин предшествующих эпох: длинные платья, шляпы с полями и миниатюрные зонтики.

Общая атмосфера представленных произведений довольно понятна: бодрящее воздушное пространство, искусно написанный мокрый снег весенних улиц, внешняя простота. Дабы отделить девушек на картине от фона, задний план художница пишет более монохромно. Тональность фона очень сдержанная, в то время как образы женщин выделяются насыщенным колоритом и тщательно прописанной манерой мазков.

Таким образом, женские образы здесь, не смотря на ярко выраженные типажи и эмоциональность, выступают в роли театрально выстроенных безликих персонажей. Их можно отнести к группе городских женских типажей. Картины художницы написаны взглядом со стороны, как воспевание молодежи, сибирской природы. А. Кичигина, оглядываясь на свой жизненный опыт, сравнивает девушек с первоцветами, теми, чья жизнь только начинается.

Иркутская художница А. А. Мартынова в своей необычной работе «Девочка на веранде» изображает незамысловатый сюжет: девочка сидит за столом на летней веранде в непринужденной позе, наслаждаясь солнечными лучами, падающими на поверхность пола и мебели. Имея за своими плечами внушительный опыт, а также полностью выработанный авторский стиль, художница доводит свои работы до совершенства, они

пронизаны легкостью и воздушностью. В простом сюжете Александра Александровна находит оригинальные и эксцентричные цветовые решения. Живописную темпераментную технику работы «Девочка на веранде» можно определить как декоративную, сама художница называет свои работы «живописной графикой». Буйное в своем многогранном воплощении преломление света выстраивается практически в импрессионистское, но в то же время четкое авторское решение. В работе поверх основных сглаженных мазков словно сделаны хаотичные отпечатки, что создает некую размытость и причудливость изображения. Данный прием делает произведения художницы более узнаваемыми.

На всех картинах А. А. Мартыновой, где присутствует человек, центральное место, как правило, занимает женщина, мужские образы практически не встречаются. В данной работе, как и в остальных полотнах художницы, на лице отсутствует любая эмоциональность и психологизм. В подобных работах женский образ как знаковый элемент выполняет второстепенную роль, фокус внимания сосредоточен на технике и цветовом решении полотна.

В произведении талантливой 25-летней алтайской художницы А. В. Ельниковой «Иная» мы видим молодую девушку. В центре полотна героиня, стоящая посреди общественного транспорта, заполненного людьми, большая часть плоскости картины усеяна многочисленными, ухватившимися за длинные поручни, руками, как бы подчеркивая удручающую и многолюдную атмосферу замкнутого пространства. Всё указывает на оторванность погруженной в книгу девушки от мира: ее взгляд, опущенный на страницы с текстом; то, что сама она не держится за поручни, говорит о ее уязвимом положении и некоем отсутствии равновесия. Однако мимика лица спокойная, поза в целом статична.

Здесь перед нами тот случай, когда нужно обратить внимание на детали картины: в руках девушка держит книгу Чака Паланика «Дневник». В центре сюжета книги – девушка-художница. Сталкиваясь с ментальными проблемами, она предпочитает уходить в мир фантазии и творчества, ощущая себя чужой в мире реальном, в котором она уже не видела ничего радостного и позитивного. В картине чувствуется незаконченность, сродни импрессионизму, за счет обобщенных мазков, которые тем не менее вырастают в стройную композицию.

Нельзя точно сказать, проводит ли в этой картине сама А. В. Ельникова параллель между своим творчеством и центральным персонажем, однако этой возможности нельзя исключать. Художница стремится наделять женский типаж индивидуальными чертами. Через знаки и композиционные решения Анастасия Владимировна хочет показать реальную задумку, дать зрителю пищу для размышлений. Эта работа, помимо эстетической составляющей, содержит в себе скрытый смысл и нестандартную идею.

Картина «Свобода» молодой художницы А. Хартулярий родом из Томска не может не привлечь зрительского внимания. Праздничный, выразительный образ девушки заставляет нас возвращаться к данному полотну. В центре композиции девушка, держащая на руках петуха. Задний план предстаёт перед нами в виде искусно расписанного шатра, возле которого сидит девушка в окружении животных, в том числе сверхъестественных. Позади шатра есть еще один план: орнамент в виде птиц, животных и причудливых растений. Уравновешивают общую композицию стройные деревья с экзотическими фруктами по обоим краям полотна.

Благодаря контрастному, ограниченному красными и синими оттенками цветовому решению, вкрадчивому отношению к деталям и монументальности образов, картина смотрится выигрышно и эффектно. Румяное, реалистичное лицо девушки, будто сошедшей с картин русских живописцев начала XX века, выделяется на фоне причудливых детализированных форм сказочной композиции. За счет того, что на картине мастерски воплощен эффект многоплановости, картина не смотрится как хаотичный беспорядок, напротив, создается ощущение, что девушка вполне реальна и стоит на фоне фантазийно расписанного гобелена. Чем дольше мы всматриваемся в детали, тем больше граней этого произведения можем отыскать.

В картине Анастасии Хартулярий перед нами предстает своеобразная смесь обращения к фольклору, зарубежным сказкам и иллюстрациям, в то же время, здесь присутствует и образ современной молодой девушки, однако петух на ее руках отсылает нас к деревенской жизни, а красные орнаменты напоминают хохлому. Именно поэтому данный образ нельзя отнести к типичным. Это, скорее, воплощение современного женского идеала в среде, где выражается дань уважения родине и традициям.

Обобщая вышесказанное о молодежных образах в работах молодых и возрастных сибирских мастеров, можно сказать, что образы молодежи, которые рисует сама молодежь обладают типичными чертами, такими как наделение своих персонажей индивидуальными характеристиками, подчеркивание их оторванности от мира, как это делает в своей работе А. Ельникова; обращение к прошлому, но в то же время выстраивание границ между этим самым прошлым и образом современной девушки, как это можно отметить в работе А. Хартулярий. Эта типизация наравне с индивидуализацией описывает то, как современная творческая молодежь стремится показать молодых женщин в своем творчестве. Более возрастные художники, имеющие большой жизненный и творческий опыт и смотрящие на мир сквозь призму прошлого, изображают современных девушек, не стремясь наделять произведения скрытыми смыслами и сложной композицией. Они, скорее, воспевают красоту и чистый, совершенный облик молодой девушки, находя в этом эстетическое любование.

В иллюстрации В. А. Ханомова, входящей в серию карандашных работ к рассказу о жизни Матроны, русской труженицы, мы видим образ женщины, сидящей в статичной позе, в домашней обстановке. На голове ее надет платок, на груди виднеются значки, похожие на ордена. Взгляд женщины добрый и светлый: именно он выделяется на общем фоне, в то время как остальная часть произведения за счет ярких рефлексов и довольно темной цветовой палитры вызывает тревожные чувства, будто художник запечатлел Матрону в вечер того дня, когда ее жизнь трагически оборвалась.

Психологический портрет главной героини эмоционального произведения А. И. Солженицына здесь передан с абсолютно точным попаданием, вплоть до мимики воспроизведен отпечаток тяжелой судьбы Матрены на ее лице. Увеличенные кисти рук женщины выступают метафорой, как бы говоря о тяжелом, непосильном труде, которым она была занята с детских лет. В разных местах плоскости картины карандашная техника смотрится совершенно по-иному, акценты расставлены художником с помощью сглаженных, живописных штрихов. В то же время фон и второстепенные элементы картины уходят в примитивную передачу и редкие штрихи цветных карандашей, рассыпанных в полухаотичном порядке по всей площади произведения.

В данной работе заметно обращение живописца к традиционным канонам и русской литературе XX века. Женский образ можно отнести к типичным пожилым женщинам. В нем автор отражает тяжесть эпохи, иллюстрирует в лице Матроны опыт прошлого поколения, которому пришлось столкнуться с немалыми трудностями.

Триптих Е. Бобровой «Не слышу зла, не вижу зла, не говорю о зле» представляет собой три ипостаси лица одной женщины – героини картины. На первой части женщина закрывает уши, на второй – глаза, на третьей – рот. Цвета картины темно-коричневые, красные; персиковые в самых светлых участках. Живописная техника работы Е. Бобровой довольно обобщенная, при детальном рассмотрении полотна можно увидеть укрупненные, объемные густые мазки, которые крупным планом выстраиваются в простые, но точные силуэты, при этом сохраняя четкие рефлексы, тени и цветовые переходы. Что касается колорита, то он контрастный и темный. Ярко красный фон подчеркивает психологизм и удручающую атмосферу картины, отягощая общее настроение работы.

Работа отсылает нас к насущной проблеме домашнего насилия в семьях. Несмотря на то, что в произведении отражена больная тема и серьезная проблема современного общества, автор будто перекладывает ответственность на саму женщину, назначая ее виновной в том, что она замалчивает проблемы, делает вид, что этого нет. С одной стороны, эта мысль имеет место быть: подобные произведения призывают женщин выйти из замкнутого круга, осознать то, что их жизнь может стать лучше. Но, с другой стороны, не всегда возможно сделать такой серьезный шаг и изменить существующую реальность.

Образ женщины в данном произведении отражен с помощью типизации и обобщения. В данном полотне Елены Бобровой изображаемая героиня средних лет – это собирательный образ современной женщины, имеющей собственную семью. На картине мы видим лишь лицо, жесты, именно с помощью жестов, а также красных болезненных рук автор указывает на характерные черты передаваемого художественного образа.

В работах некоторых художников прослеживается оправданность теории цикличности в искусстве, некая тенденция их обращения к прошлому в своих работах, в то время как другие стремятся чаще изображать

современных девушек, зачастую встраивая в свои полотна подтекст. Сюжеты картин метафоричны, практически каждое произведение нуждается в расшифровке и анализе. Художники уходят от жанровости, сознательно обобщают, упрощают и обрубаяют формы, форсированно акцентируют композиционную декоративность. При этом авторы подчеркнуто внимательно относятся к композиции, ее продуманности, просчитанности.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что, анализируя современный подход к интерпретации женских образов в актуальном искусстве и полагаясь на пример сибирских художников, мы можем прийти к выводу, что они делятся на две группы. Одни творцы связывают образ женщины с ценностями прошлого: в таких работах видно влияние мифологии, русского и сибирского фольклора, девственной природы и, наконец, академического, реалистического подхода в технике. Вторая группа художников отличается стремлением мастеров включить в произведение реальных, натуралистических женских персонажей, встроить их в повседневную, порой урбанистическую атмосферу, показать простоту как в их образах, так и в технике, в которой исполнено полотно. В работах художников этой группы прослеживается готовность к экспериментам и увлеченность непосредственно самим процессом. Прослеживается стремление молодых художников оказывать влияние на зрителя с помощью своих работ, показывать проблему или демонстрировать свой собственный порыв, в то время как опытные художники находят в женских образах основу для восхищения и изображают их на своих полотнах без излишней претенциозности.

Литература

1. Открытие межрегиональной выставки «Сибирь XIII» [Электронный ресурс] // Союз художников России. – URL: <https://shr.su/exhibitions/proekt-rossiya/otkrytie-mezhregionalnoy-vystavki-sibir-xiii/>.
2. Чирков В. Ф. Искусство Сибири и сибирское искусство: различение смыслов (к постановке проблемы) // Омский научный вестник. – 2006. – № 10. – С. 188–190.
3. Эзиева С. Т. Художественный образ в живописи портрета как единство индивидуального и типического, объективного и субъективного // Вестник университета. – 2013. – № 3. – С. 298–302.

СООТНОШЕНИЕ ПРЕДМЕТНОГО И БЕСПРЕДМЕТНОГО В УНИКАЛЬНОЙ ГРАФИКЕ А. В. СУСЛОВА

Попова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (Кемерово, Россия). E-mail: bublikova2007@yandex.ru

Статья посвящена исследованию проблемы соотношения фигуративного и абстрактного в произведениях графики, выполненных А. В. Сусловым в смешанных техниках. В статье проанализированы работы фигуративного характера, выявлены приемы абстрагирования. Также рассматриваются произведения, в которых преобладает абстрактный метод формообразования. В результате анализа работ выявлено жанрово-тематическое поле авторского высказывания. Итогом исследования стал вывод о творческом кредо А. В. Суслова, в основе которого лежит установка на доминирование эстетического начала в мире. А. В. Суслов в равной степени использует язык фигуративности и абстракции, стремится придать художественному образу амбивалентность, что приводит к нескольким вариантам прочтения произведения зрителем.

Ключевые слова: беспредметная живопись, предметное искусство, позднесоветское искусство, мимесис, традиция, язык абстракции.

THE RATIO OF OBJECTIVE AND NON-OBJECTIVE IN THE UNIQUE GRAPHICS OF A.V. SUSLOV

Popova Natalya Sergeevna, Docent in History of Arts, Associate Professor, Associate Professor of Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: bublikova2007@yandex.ru

The article studies the problem of relationship between figurative and abstract character in the works of graphics performed by A.V. Suslov in mixed techniques. The article analyzes figurative works; also the author reveals abstraction techniques. Moreover, the author analyzes works in which the abstract

method of formation prevails. As a result of the analysis of the works, the author reveals the genre-thematic field of the artist's statement. The artist's creative credo becomes the result of the study. The author states, the artist's creative credo is based on the attitude to the dominance of the aesthetic principle in the world. Beside, the author highlights A.V. Suslov uses the language of figurative and abstraction on an equal footing. The author concludes the artist seeks to give the artistic image ambivalence, which leads to several options for interpreting the work by the viewer.

Keywords: non-objective painting, objective art, late Soviet art, mimesis, tradition, language of abstraction.

Творчество Александра Васильевича Сулова достаточно многообразно по миметическому соотношению с действительностью. Рассматривая работы художника в исторической последовательности, можно сделать предположение, что художник в своем творчестве никогда не противопоставлял предметную и беспредметную трактовку формы. При этом в ряде живописных и графических произведений А. В. Сулова изображенные, казалось бы, миметические предметы в восприятии зрителя предстают в качестве абстрактного объекта. В истории развития абстракционизма исследователи отмечают, что в некоторых формах абстракции возможно «узнавание» в беспредметном образе миметического предмета или сюжета, в частности об этом пишет отечественный искусствовед В. А. Крючкова [1, с. 437]. В творчестве А. В. Сулова наблюдается заранее продуманная автором амбивалентность формы. Во многих графических произведениях изначально предметное в восприятии зрителя предстает как абстрактный объект. Характеристику творческому методу А. В. Сулова дал отечественный искусствовед А. Морозов во вступительной статье к каталогу «Взгляд на северо-восток» [2]. Поколенческие особенности отечественных художников позднесоветского периода проанализировала А. К. Флорковская [3].

Цель статьи – выявление особенностей использования языка абстракции в произведениях уникальной графики Александра Сулова. В число задач входит: охарактеризовать приемы абстрагирования в разные периоды творчества художника и проанализировать особенности творческого метода, проявляющиеся в соединении в одном произведении предметного мира и беспредметного образа.

Творческий путь Александра Васильевича Сулова богатый и многоэтапный как в период ученичества, так и в годы самостоятельного творчества. Художник получал образование в двух вузах (Орловском педагогическом институте и Харьковском художественно-промышленном институте), приехав в Кемерово, проявил себя в различных видах искусства: в монументально-декоративной росписи, уникальной графике, живописи. Затем художник работал в Новокузнецке. Позже были переезд в Канаду, возвращение в Россию, жизнь в Москве и опять Новокузнецк.

Реалистические работы художника принадлежат разным жанрам. Примером портрета, выполненного в смешанных техниках, может стать портрет Алексея Шелевого. Художник создал образ портретируемого на фоне геометрического изображения, напоминающего картину Пита Мондриана. Профиль Алексея Шелевого представлен в произведении достаточно детально, его погрудное изображение выглядит монументально, одежда локального цвета сочетается с геометрическим фоном. Тщательность в исполнении личного письма отражает творческий метод Александра Сулова. Проседь волос, морщинки, форма уха, нос, подбородок изображены максимально детально и портретно.

Детальность, даже некоторая дотошность в изображении предметной формы чувствуется и в пейзажных произведениях Александра Сулова. В триптихе «Новокузнецк. Центр» художник предстает как мастер документального пейзажа. Художник изображает урбанистическую среду Новокузнецка во взаимосвязи с городским озеленением и природным ландшафтом, отмечает масштабность, колористическое решение и ритмичность городской архитектуры, нивелируя традиционные негативные контексты постсоветского урбанизма. Встроенность изображения в природный ландшафт усиливает порыв автора поспорить с общепринятой критикой урбанистического пейзажа и найти эстетические опоры для гармонии первой и второй среды городского пейзажа.

Техницизм в различных формах и интерпретациях – это постоянный мотив в графических произведениях Александра Сулова. Следует отметить, что художник практически всегда воздерживается от откровенного сарказма или негативизма в отношении к усиливающемуся механизму в существовании человека. Живительные силы природы, гуманистическая основа бытия человека неизменно превосходят силы техницизма. Примером победы природного над техническим является триптих «Поздравле-

ние с праздником» и диптих «Свежий сентябрьский день. Дорога Новокузнецк – Кемерово».

Интерес к технологическим достижениям мира и воздержанность в его эмоциональной оценке прослеживается в работах разных творческих периодов мастера. Так, в серии «Домашние животные» художник дематериализует пространство, помещая животных в неестественную для них среду. Пространство в этих работах условно. Бесплотность изображенных объектов, их невесомость в пространстве с едва намеченной системой координат позволяют художнику отвлечься от реализма и придать животным фантастические черты. Объединяет серию геометрический мотив в виде групп кругов разных размеров. Этот геометрический мотив напоминает биоморфные формы клеток организма или самостоятельные формы жизни микромира. Работы этой серии имеют открытый финал. Зритель сам должен сделать вывод о позитивном или негативном итоге столкновения природного и техногенного начала. Автор же обозначает вектор изменения природного начала в столкновении с техницизмом. Но, как и в предыдущих работах, художник уравнивает противоборствующие начала эстетической трактовкой формы. Превосходство художественного начала, доминирование эстетического восприятия над острыми конфликтами современности – главная суть авторского высказывания А. В. Сулова. Даже в пессимистичной трактовке предметного мира полиптиха «Селение Кутулук» художник переносит акцент на ритмичность форм, рукотворность линий, напряженность композиции. Витальность творческого начала, гуманистическая основа человеческого существования выступают связующим и победным элементом в острых столкновениях «первого», природного начала и «второго», техницистского или энтропийного начала.

Предметный мир художник изображает в произведениях разного жанра. Общим для всех работ реалистического характера является определенный подход к изображению действительности. Художник не стремится изобразить тяжесть, материальность, вещественность предметного мира. Общим качеством его реалистических произведений становится невесомость предметной формы при сохранении детальности изображения. Работая с реалистической формой, А. В. Сулов умеет отказываться от физических свойств объекта, тяжести, следов времени, силы притяжения. Его фигуративные произведения вызывают ощущения легкости идеальной формы.

В отношении использования языка абстракции и фигуративности художник прошел определенную эволюцию. Для Александра Сулова реализм и язык абстракции выступают равными инструментами для выражения концепции произведения. А. В. Сулов вкладывает в свое произведение тщательно продуманное и актуальное для современности высказывание. Природа этого высказывания практически всегда имеет аналитическую часть. Специфика творческого подхода А. Сулова заключается в преобладании аналитики и математически осмысленного символизма. Но при этом интуитивность, эмоциональный порыв тоже присутствуют в работах А. В. Сулова.

Александр Сулов идет по пути абстрагирования, отказываясь от изображения глубины пространства, перспективы, физических свойств предмета. Так, в одну группу произведений можно собрать работы, в которых автор условно делит пространство на «верх» и «низ» и между ними помещает объект. Примером такого решения является серия картин «Подарки». В нее входят работы «Африканская маска», «Иранский кинжал», «Чилийская песня», «Японский бамбук» и «Чилийский кофе». Следует отметить, что в этих работах художник допускает приемы самовандализма, которые проявляются в использовании кроющих, размашистых мазков, в некоторых случаях разрушающих объект. Пейзажи, выполненные в смешанных графических техниках, тоже обладают чертами условной пространственности. В работах серии «Остров. Новая Земля», а также в работе «Красные облака» художник сохраняет плоскостность листа, допуская возможность для зрителя увидеть двойкий образ. С одной стороны, художник обозначает линию горизонта, объекты природных форм, усиливая названием пейзажное происхождение образа. С другой стороны, творческий способ передачи пейзажного образа тяготеет к лаконизму универсального знака, ассоциирующегося у зрителя с природой.

Поиск символа в концептуальном конструкте проявился в серии работ «Лесные Боги» и триптихе «Кое-что о жизни». В этих произведениях художник расширяет пространство поиска символов, в одном случае – первобытных божеств, в другом – начала возникновения жизни на земле, за счет аллюзии на научно-популярную визуализацию. В листах «Солнечный крест», «Жертвенник» и «Орудие» серии «Лесные боги» художник как бы реконструирует объекты, которые могли использовать шаманы при обращении к божествам. В листе «Святылище», наоборот, представлена

очень условная и лаконичная топографическая схема места святилища. В триптихе «Кое-что о жизни» неровности цветового пятна и разводы краски вызывают аллюзию на микроскопические движения материи при оплодотворении или делении клеток. Таким образом, при поиске лаконичного символа Александр Васильевич опирается на широкий круг визуальных проявлений научной картины мира.

В качестве символов в ряде работ А. В. Сулова выступают слова, цифры и схемы. Художник включает в образность графического произведения отдельные строчки или целые литературные произведения. Близка эстетическим взглядам автора выверенность геометрических форм и конструкций, а также математическая строгость художественной формы. Искать согласованность созданного художественного образа с другими языками искусства – особенность творческого кредо Александра Васильевича Сулова. Примером конструирования художественного образа из визуальных и символических элементов может послужить картина «Взгляд на юго-запад». В работе есть условное разделение пространства на «верх» и «низ». Нижняя часть листа залита локальным цветовым пятном и прочитывается как стихийность природного существования. В контраст к случайной эстетике контуров пятна художник изображает многоугольный геометрический объект. Конструктивность и линейность этого геометрического объекта выступает символом технологичности культурного процесса, простирающимся над стихией воды и воздуха.

Графическое произведение «Сон», так же как и предыдущая работа, балансирует на грани «фигуративного – абстрактного». Художник выделяет «верх» и «низ». Лист тонирован серой краской. В нижней части композиции размещены прямоугольные и овальные объекты белого и серого цвета. Белые объекты выполнены одним прямым мазком широкой кистью и дополнены тонкой закрывающей линией. По форме эти объекты напоминают написание заглавной буквы английского алфавита «I». Серые овальные объекты по размеру меньше белых прямоугольников, они напоминают простейшие формы жизни микромира. Белые прямоугольники и серые овалы ритмично и достаточно равномерно заполняют низ композиции, создавая у зрителя ощущение «тверди». Диагонально в эту «твердь» вонзены три красные тонкие линии. В верхней части композиции расположены четыре тонкие диагональные линии белого цвета. Белые диагональные линии напоминают капли дождя или след от движения кометы.

Их направление противоположно направлению красных линий, вонзенных в «твердь». Центром композиции является крест, состоящий из красного и темно-синего отрезка. Точки, ограничивающие отрезки с двух сторон, тонкими линиями спроецированы на «твердь». Под крестом от руки автором написана фраза: «Где белый странник, Богу вняв, перевернёт ещё страницу Великой книги Бытия».

Обобщая описание, следует отметить, что в данном произведении А. В. Суслов собирает художественный образ из элементов фигуративного и абстрактного языка. Если рассматривать эту работу как пейзаж, возникает ощущение падающих осадков на плодородную землю. Причем художник сохраняет нейтралитет в эмоциях и четко не обозначает – живительны ли эти осадки для почвы или разрушительны. При восприятии работы как абстрактного произведения, зритель невольно начинает искать символическое значение геометрических форм. Возможно, ключом к пониманию картины может стать фраза о перелистывании страниц жизни как естественного процесса существования человека на земле. И во фразе, и в перекрещенных линиях есть отсылка на взаимосвязь человеческой судьбы с Божественным провидением. Художник балансирует на границе предметного и беспредметного, выстраивая цепь ассоциаций, направленных на описание главной мысли. В работах А. В. Сусллова главная мысль редко выражается короткой и лапидарной фразой. В его произведениях часто представлено несколько многозначных объектов, которые можно трактовать как фигуративно, так и беспредметно. Если рассматривать данное произведение А. В. Сусллова с позиции понимания абстрактной формы как символа, то очевидно, что художник вкладывает несколько вариантов прочтения этой формы.

Аналитическая составляющая творческого метода Александра Сусллова в ряде работ уступает место экспрессивности жестуального письма. Художник любит свободно растекающимся пятном, мазком, возникающим от легкого или размашистого движения кисти. Примером такого шага к экспрессивности является работа «Окаменевший фрукт». Композиция этого произведения построена на сочетании текстового послания и свободного размашистого мазка. А. В. Суслов разделяет формат листа на две части. Нижняя часть композиции окрашена в коричневый цвет. Верхняя часть разлинована и на ней от руки самим автором написано письмо японской художнице Минако Ширакуре. Поверх текста на границе двух

окрашенных полей художник помещает густой трехцветный мазок. Белые, темный и светло-серые оттенки цвета мазка переливаются длинными и свободными волнами. Очевидно, что художника связывают теплые чувства с Минако. Художник бережет испытанные в прошлом эмоции и трепетно сохраняет экспрессивность и спонтанность рукотворного элемента. Этот широкий мазок ассоциируется с окаменевшим фруктом и связан с психоаналитической составляющей произведения. Когда-то свежий фрукт ассоциируется с былыми чувствами. Со временем он теряет свою свежесть и приобретает новое состояние. Эстетизация широкого трехцветного мазка, подразумевающего под собой окаменевший фрукт, подтверждает ментальную опору автора на тезис о преображающей силе искусства.

Обобщая исследование творческого метода А. В. Сулова, следует отметить, что художник сочетает в своих графических произведениях фигуративное и абстрактное, опираясь на определенную логику. Работая с фигуративной композицией, А. В. Сулов стремится дематериализовать предмет, лишить его тяжести, исторической конкретики. Предметный мир в работах А. В. Сулова обладает чертами идеализированного и вневременного существования. Вместо этого художник усиливает колористическую и графическую выразительность изображаемого объекта. Путь к абстрагированию А. В. Сулов начинает, отталкиваясь от фигуративности. Но у автора нет цели разрушить фигуративность. Он постепенно отнимает качества реалистической картины, добиваясь амбивалентного существования объекта в двух системах координат. А. В. Сулов достаточно активно ведет поиск символического воплощения художественного образа. Компонентами для символики в его работах становятся цифры, сетчатые структуры, схемы. Большую роль в создании художественного образа в работах автора играют фразы и даже длинные текстовые послания личного характера.

В основе творческого метода А. В. Сулова – балансирование на границе «предметного – беспредметного». Таким балансированием художник декларирует свой выход из спора реалистов и абстракционистов, который был актуален в 1960-е годы. Амбивалентность изображенного объекта позволяет художнику расширить для зрителя интерпретационное поле. Художник ставит перед зрителем бытийные и актуальные для современности вопросы и помещает этот этический дискурс в эстетическую

канву, сглаживающую и примиряющую остроту заданной проблематики. А. В. Суслов извлекает эстетическое качество формы, используя разные способы формообразования. Победа эстетического над энтропийными состояниями человеческого бытия – основная характеристика творческого кредо художника.

Литература

1. Крючкова В. А. Мимесис в эпоху абстракции. Образы реальности в искусстве второй парижской школы. – М.: Прогресс-традиция, 2010. – 472 с.
2. Суслов А. В. Взгляд на северо-восток: каталог / вступ. статья А. Морозов. – Красноярск: Ситалл, 2002. – 20 с.
3. Флорковская А. Официальная и неофициальная версии московской живописи позднесоветского времени. 1970–1980-е годы // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества: кол. моногр. / отв. ред. А. Н. Иншаков. – М.: БуксМарт, 2019. – С. 64–101.

УДК 347.782

ПРОЯВЛЕНИЕ ФЕМИНИЗМА В МОЛОДЁЖНОМ ИСКУССТВЕ СИБИРИ

Медведева Ульяна Александровна, студент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, Россия). E-mail: medved_ymka@bk.ru

Тема феминизма до сих пор в большинстве случаев освещается в негативном ключе. В Сибири же вовсе подобные вопросы практически не поднимаются даже в искусстве. В статье рассматривается проявление феминизма в молодёжном искусстве Сибири – арт-группе «Малышки 18:22», анализируются характерные особенности работ, техники и способы художниц, выявляется специфика сибирского творчества и идей феминизма в них. Анализ показывает, что для обсуждения подобных тем сибирским художникам приходится искать новые методы в искусстве, более подходящие менталитету региона: отчасти суровые, отчасти иронич-

ные. Ввиду проведённого исследования выявляется необходимость и важность творчества «Малышек 18:22». Также открываются новые грани сибирского искусства.

Ключевые слова: феминизм, современное искусство Сибири, искусство Томска, перформанс, реди-мейд.

APPEARING FEMINISM IN SIBERIAN YOUTH ART

Medvedeva Ulyana Aleksandrovna, the 3d year student, Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: medved_ymka@bk.ru

The author considers the issues which are still covered in a negative way in most cases. In Siberia, such issues are practically not raised at all, even in art. The article examines appearing feminism in Siberian youth art on the example of art group “Babies 18:22”. The author analyzes the characteristic features of the works, techniques and methods of the artists, reveals the specifics of Siberian creativity and the ideas of feminism. The analysis shows that in order to discuss such issues, Siberian artists have to look for new methods in art that are more suitable to the mentality of the region, partly harsh and partly ironic. In view of the conducted research, the author reveals the necessity and importance of creativity of the group “Babies 18:22”. New facets of Siberian art are also opening up.

Keywords: feminism, Siberian contemporary art, Tomsk art, performance, ready-made.

История борьбы женщин за свои права, являясь частью истории человечества, почти не известна большинству людей. Лишь в последние десятилетия феминизм стал предметом общественных дискуссий, научных исследований. Проблемы, обозначенные феминистским движением, так же затрагиваются в молодёжном искусстве Сибири. Выявление этих проблем достаточно актуальный вопрос.

К категории феминистского искусства можно отнести работы группы «Малышки 18:22» из Томска. В своём творчестве художницы обращаются к теме локальной идентичности, исследуя вопросы феминности, внутреннего детства и сестринства. Они создают свои работы в таких

техниках, как графика, живопись, реди-мейд, текстиль, видео и перформанс, а также активно практикуют авторский метод «бьютивандализм».

Цель исследования – рассмотреть проявление феминизма в молодёжном искусстве Сибири. В число задач входит: определить характерные особенности сибирского феминистского искусства, проанализировать работы арт-группы “Малышки 18:22” и выявить в них идеи феминизма.

Основными источниками можно считать: архивную коллекцию из RAAN (Russian Art Archive Network) музея современного искусства «Гараж», статью о деятельности группы «Малышки 18:22» издания «The Blueprint», статью «Сестринство и сибирский провинциальный шик: 5 фактов о художественном дуэте “Малышки 18:22”» из журнала «BURO» и интервью Юлии Евстратовой с Аксиной и Никой Сарычевыми из журнала «АРТГИД».

Группа «Малышки 18:22» – это объединение двух сестёр Ники и Аксины Сарычевых из Томска. Художницы – соосновательницы независимого арт-пространства, художественного сообщества «ars котельная» и галереи «Маленькая», которая расположена в их собственной спальне. В 1999 году родилась младшая из сестёр – Ника. Когда художницы говорят об основании группы, они шутят, что именно тогда появились «Малышки 18:22». Однако первые совместные проекты возникли в 2018 году. Обычно художницы работают на контрасте тревожного, тяжёлого, детского, чувственного и навязчиво-красивого, а в основе работ лежит метод бьютивандализма. За несколько лет они стали не только важными акторами томской независимой арт-сцены, но и участницами фестивалей и выставок по всей России – от Санкт-Петербурга до Владивостока. В своих работах художницы с помощью «нарочито красивых», как они сами выражаются, средств поднимают темы гендерного неравенства, социальной роли женщин, стереотипизации феминности [4].

Интересен авторский метод «Малышек», который они назвали бьютивандализмом. Как утверждают художницы, в основе этого метода лежит лечение пространства, выявление разломов с помощью нарочито красивых, стереотипных средств, таких как блёстки, розовый цвет. Возник бьютивандализм из физического действия и позже перерос в метод работы: «В 2020 году мы с Аксиной из-за тревоги часто гуляли, и у нас появились определённые маршруты. Мы стали замечать странные предметы, которые хотелось обозначить и “полечить”: дыра в асфальте или трещина», – говорит в одном из интервью Ника Сарычева. Таким образом, бью-

тивандализмом является совмещение контрастов и обозначение ран и разломов с помощью «красивого» [5]. Занимаясь компульсивным украшательством реальности, они преобразуют обыденное с помощью краски, блёсток и страз. Розовый – главный цвет для «Малышек», подчёркнуто гламурный и в то же время отсылающий к оттенку разбавленной крови.

Как раз в методе бьютивандализма проявляется одна из идей феминизма – отказ от разделения цветов по гендеру: розовый для девочек, голубой для мальчиков. Маскулинность и брутальность считаются в обществе чем-то нормальным и даже общественно одобряемым, если женщины стремятся к этому. Такое оценивается как желание взять ответственность. Однако всё стереотипно женское и феминное считается несерьёзным. Восприятие розового цвета как чего-то постыдного и инфантильного опровергается в контрастных работах художниц. Об этом свидетельствует их акция, состоявшаяся в 2021 году. Акси́нья и Ника накрашили губы памятнику Пушкина красной помадой, чтобы сделать его более «человечным» и «нежным». В Томске это восприняли очень резко. Но девушки утверждают, что «Пушкину наверняка бы понравилось».

Идеи феминизма также проявляются в контрастности. Возникает ощущение тревоги при рассматривании ярких, розовых, блестящих работ, залитых кровью. Многие феминистские работы направлены на то, чтобы вызвать дискомфорт у наблюдающего. Так и у «Малышек»: букет цветов усыпан гвоздями, диадему окутывает колючая проволока, белые туфли испачканы в грязи. Ника и Акси́нья выкручивают оппозиции на максимум. Красота обязательно соседствует с уродством, грусть – со смехом, серьёзность – с инфантильностью, жизнь – со смертью. Акси́нья Сарычева высказывается на тему противоположного в их работах так: «Эстетика прекрасно-мерзкого достаточно многим отзывается. Ну, во-первых, Россия – страна контрастов, а во-вторых, у нас многие процессы внутри происходят с надрывом. А надрыв – это тоже про противоречия и совмещение противоположностей» [6]. Примером контрастов может послужить недавний проект художниц, созданный в июне 2023 года арт-объект и одновременно выставочное пространство «Замок для чудовищ». Цель этого проекта – коллективные практики, направленные на поиск внутренних «чудовищ» (страхов, переживаний, тревог), из которых создаются мягкие игрушки. Что-то вроде существа с чёрными лапами или щупальцами в розовом платье и блёстках.

Одно из значительных достижений произошло в 2022 году, когда группа «Малышки 18:22» стали лауреатами стипендии Музея современного искусства «Гараж». Среди 398 заявок в список попали Аксинья и Ника – единственные победительницы из Сибири. Там они создали проект «12 магических историй в подzemелье». Инсталляция – комната с розовыми стенами, плиточным полом, как в подъезде или общественной бане, с кучей старой мебели. Художницам было важно сделать объекты, связанные между собой в пространстве, во времени, со зрителями; создать место, которое вызывает какие-либо смутные воспоминания у каждого, но при этом всё в приторно-розовой оболочке.

Смысловым центром инсталляции Сарычевых для программы Garage Archive Commissions является видео «12 магических историй в подzemелье». Эта работа – ремейк хранящейся в архиве Музея «Гараж» видеозаписи «Синие носы представляют 14 перформансов в бункере» (1999), которая определила формирование арт-группы. Согласно популярным в конце 1999 года спекулятивным предсказаниям, наступление двухтысячного года должно было обернуться повсеместным отказом операционных систем и «технологическим апокалипсисом». Международная группа художников, в том числе будущие участники коллектива «Синие носы» Александр Шабуров, Вячеслав Мизин, Дмитрий Булныгин и Константин Скотников запираются на несколько дней в бункере с целью осмыслить надвигающуюся катастрофу, смоделировав её последствия. В бункере они начинают создавать искусство. Одним из результатов такого эксперимента стала серия коротких ироничных видеоперформансов, у героев которых на лицах были, подобно клоунским носам, синие пластиковые крышки от бутылок.

Так же и «Малышки 18:22», движимые тревогой, связанной с глобальными изменениями в мире, предлагают свою версию «14 перформансов». В то время как «Синие носы», скорее, с юмором смотрели в будущее, фантазируя о появлении «новаторского искусства, которое должно возникнуть в отсутствие высоких технологий», Ника и Аксинья сосредоточены на настоящем и мыслят свои видеоперформансы как средство проработки различных современных страхов и травм [2].

«Синие носы» – одна их первых современных арт-групп, появившихся в Сибири. Именно поэтому «Малышки 18:22» выбрали их работу – очень важен контекст. К тому же участники группы Вячеслав Мизин и Константин Скотников до сих пор активны не как группа, а как отдельные

новосибирские художники. Тем не менее сходство «Синих носов» и «Малышек 18:22» проявляется только в иронии и абсурде. В остальном работы сильно противоположны по характеру.

Специально для проекта Garage Archive Commissions была нарисована серия работ «Мам, в моей комнате кто-то есть». Картинам характерны черты примитивизма: упрощение художественных образов и выразительных средств; простые, смазанные, нереалистичные формы; яркие цвета. Создаётся ощущение, что подобное могла нарисовать маленькая девочка. Однако, что присуще работам «Малышек 18:22», каждая картина навеивает тревогу и жуть. На четырёх холстах чёрные фигуры находятся в композиционном центре. У фигур нет определённых форм, как в детских рисунках. Каждая из них заключена в тесном пространстве, похожем на квартиру. Чем дольше вглядываешься в рисунки, тем страшнее становятся мысли. Рисунки в форме круга и прямоугольника приносят особый дискомфорт. На рисунке в форме круга у чёрной фигуры будто бы появляется белое лицо и два глаза, которые угрожающе смотрят на зрителя, словно приближаясь из темноты. А на рисунке в форме прямоугольника тело кто-то или что-то тащит за угол, вне зоны видимости. Кровавые пятна подтверждают догадки. На другой стене, рядом с четырьмя холстами, висит ещё один рисунок абсолютно такой же по стилю. Однако картина будто бы перевёрнута, отчего создаётся ощущение, что фигура находится на потолке, словно стекая вниз, в бездвижном положении. Это единственный рисунок, где есть блёстки. Чувство безысходности и безвыходности навеивает эта серия работ, несмотря на приятные оттенки розового в сочетании с безликим грязно-серым и глубоким чёрным. Все рисунки расположены над детской кроваткой, в которой лежит «беззащитный» монстр.

Для подтверждения идеи контрастности примечателен ещё один объект выставки – колючая диадема, найденная художницами в парке недалеко от мастерских. Само название по своей сути является оксюморон. На пыльном трюмо среди обилия сверкающих корон, диадем, коле, жемчужных бус и духов лежит диадема из колючей проволоки. Аксинья и Ника таким образом упоминают Сибирь: «...опасное украшение обязано быть в гардеробе сибирской принцессы. Можно примерить боль. Особенно учитывая ссыльное прошлое Сибири и количество мест не столь отдалённых» [3].

Важной отсылкой к сибирской арт-группе 1990-х годов является работа «Синие носы в блёстках». В инсталляции стоит старый советский

шкаф, на полках в рамочках – фотоработы группы «Синие носы». Здесь бьютивандализм создаёт контраст и резонирующее поле между противоположными понятиями. Он проявляется в золотых коронах.

В данном проекте для «Малышек 18:22» члены группы «Синие носы» видятся значимыми и авторитетными участниками сибирской художественной сцены, чьи методы (создание искусства «на коленке» и использование нарочито простого языка) и художественные позиции (ирония, трикстерство, взгляд «маленького» человека) оказали значительное влияние на их развитие. Они подметили и в своей практике определённые сходства с приёмами «Синих носов», но тем не менее художницы отделили себя от их позиций и подчеркнули принципиальное отличие своего подхода к художественному осмыслению реальности, которое описывается как «мужики смеются, девочки плачут».

Ярким открытым примером феминистских взглядов является выставка, или, как сами художницы называют, вставка «Опытная ячейка 13 16 45». Вынесенные в название проекта ячейки 13, 16 и 45 в связи с историческими перепланировками выпали из системы нумерации квартир дома. Приглашенные художницы и художники метафорически заселяют эти несуществующие ячейки, занимая своими работами разные пространства коммунального и жилого блоков. Проект «Малышек 18:22» «Примерь мои туфли» был расположен на третьем этаже коммунального блока. В нём поднимается проблема заключённости женщин в определённые роли, удобные для советского государства: политически и социально активная городская работница, жена и мать. Любой другой тип феминистического оказывался неудобным и маргинальным. Текст экспликации гласит: «Хотя гендерная реформа 1920-х оказала огромное влияние на советскую культуру, женщина продолжает оставаться инструментом для решения мужских политических задач. Лишенная голоса и тела, словно бестелесный призрак, она бродит по темным комнатам создаваемых для нее замков. Эта невидимая женщина вытеснена куда-то на лестницу под крышу ночевать на матрасе. Единственный способ с ней познакомиться: примерить её неудобные туфли, заказанные на Wildberries...». Таким образом зрителя, независимо от пола, призывают примерить розовые туфли с украшениями в виде бантиков и блёсток и пройти по лестнице вверх-вниз, стараясь не упасть [1]. Рядом с туфлями находится розовое зеркало и батарея, обклеенная стразами. Однако и здесь не обошлось без бьютиван-

дализма: на выставке также присутствует экспонат в виде розовых туфель в чёрной массе, похожей на грязь или битум.

Подводя итог, необходимо отметить, что «Малышки 18:22» – одни из первых художниц, активно исследующих и поднимающих идеи феминизма. Художницы освещают важные проблемы через стигматизированно «инфантильный» розовый цвет, что создаёт диссонанс у зрителей. Восприятие розового цвета как чего-то постыдного и несерьёзного опровергается в их работах: «Замок для чудовищ» и «12 магических историй в подземелье». Суровый сибирский стиль гармонично сочетается с абсурдом и иронией, вписываясь в пространство холодного города. «Малышки 18:22» облачают, казалось бы, простые по своей сути, но трудные для понимания сибирских людей идеи феминизма в более органичные формы. И абсурд – хороший метод для того, чтобы зародился феминизм не только в искусстве Сибири, но и в сознании людей. Яркий пример этого – вставка «Опытная ячейка 13 16 45». В ней отрицается сама идея коммунального жилья. Словно в том, отведённом для жизни пространстве нет места женщине. Объект, который ёмко и лаконично доносит эту мысль, – розовые туфли.

Благодаря работам «Малышек 18:22» создаётся впечатление, что феминизм в Сибири иначе зародиться и не мог бы: лишь жёсткость, смешанная с долей юмора. Тем не менее в многообразии смыслов работ Аксинье и Нике удаётся донести важные переживания, заложенные ими. Удивительно тонко художницы показывают все больные точки сибиряков, а благодаря мелочам и деталям создают чёткую атмосферу: ощущение близости с пространством и со множеством людей, испытавших похожие чувства. «Малышки 18:22» не боятся и не стыдятся через призму своего видения и творчества демонстрировать «некрасивые» кадры жизни, с которыми знакомы многие люди Сибири.

Литература

1. Группа «Малышки 18:22». «12 магических историй в подземелье» // GARAGE. Программы музея. Архивная коллекция и RAAN. – URL: <https://garagemca.org/programs/archive-collection-and-raan/malyshki-18-22-12-magical-stories-in-the-underworld> (дата обращения: 08.09.2023).
2. Белкин Д. Хороший пример: проект группы «Малышки 18:22» – «12 магических историй в подземелье» // Объединение: электронный журнал. – URL: <https://obdn.ru/articles/horoshiy-primer-vystavka-gruppy->

- malyshki-18-22-12-magicheskikh-istoriy-v-podzemele?ysclid=lren6qcrck568560666 (дата обращения: 14.11.2022).
3. Бессмертная М. Надевай берцы, топчи сердце // Blueprint: электронный журнал. – URL: <https://theblueprint.ru/culture/art/malyski?ysclid=lrenai68rq527616489> (дата обращения: 16.12.2023).
 4. Дарма Е. Сестринство и сибирский провинциальный шик: 5 фактов о художественном дуэте «Малышки 18:22» // BURO: электронный журнал. – URL: <https://www.buro247.ru/culture/arts/1-dec-2022-garage-malyshki.html?ysclid=lrenobj1ku850165707> (дата обращения: 01.12.2023).
 5. Евстратова Ю. Группа «Малышки 18:22»: «Мы работаем на любви и безысходности» // АРТГИД: электронный журнал. – URL: <https://artguide.com/posts/2508?ysclid=lreo1fvyc9662167346> (дата обращения: 21.12.2022).
 6. Мурина Л. «Малышки 18:22» о выставке «Разбей сердце на кусочек торта» // Telegra.ph: электронный журнал. – URL: <https://telegra.ph/Malyshki-1822-o-vystavke-Razbej-serdce-na-kusochek-torta-06-01> (дата обращения: 01.06.2022).

УДК 75.049.6

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НАТЮРМОРТА В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ЧЕРНОВА

Горбунова Варвара Ивановна, студент 2-го курса кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, Россия). E-mail: varvara.varyagorbunova@yandex.ru

В статье рассматривается натюрморт как жанр изобразительного искусства и его интерпретация в творчестве сибирского живописца Анатолия Чернова, заслуженного художника Российской Федерации. В процессе исследования изучена биография и творческая деятельность Анатолия Чернова, а также представлен сравнительный анализ его произведений.

Ключевые слова: натюрморт, сибирский, искусство, А. С. Чернов, Ивановка.

INTERPRETATION OF STILL LIFE IN THE WORKS OF A.S. CHERNOV

Gorbunova Varvara Ivanovna, the 2nd year student, Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: varvara.varyagorbunova@yandex.ru

The article considers still life as a genre of fine art on the example of the works of Anatoly Chernov, Honored Artist of the Russian Federation. The author studies the biography and creative activity of Anatoly Chernov, and analyses the works of Siberian artist.

Keywords: still life, Siberian, art, A.S. Chernov, village of Ivanovka.

Искусство Сибири известно своей уникальностью и неповторимой красотой. Немалый вклад в него сделал своим творчеством сибирский живописец Анатолий Чернов.

Актуальность заявленной темы в том, что натюрморт долгое время остается популярным жанром. Не обошел его своим вниманием и Анатолий Чернов.

Целью публикации является анализ сибирского натюрморта в творчестве А. С. Чернова. Для ее достижения нужно решить ряд задач: рассмотрение биографии А. С. Чернова и сравнительный анализ произведений «Год большой калины» и «Дождь и калина».

Источниковую базу статьи составил разнообразный материал. В своем труде «Анатолий Сергеевич Чернов, заслуженный художник России» М. Чертогова пишет о биографии и творческом методе пейзажиста [4]. Н. И. Ибатова, Ш. Н. Авезов, К. Ж. Жумаев, Ш. Ш. Ишанкулов в статье «Натюрморт – жанр среди других жанров» подробно рассматривают натюрморт как жанр изобразительного искусства [1]. В тексте А. Семенович «Как пейзаж стал важным жанром русской и советской живописи» говорится о различных сторонах пейзажа как жанра, его предыстории и развитии [3]. В работе «Дети и пейзажная живопись» Н. А. Курочкина раскрывает пейзажную живопись как один из самых лирических и эмоциональных жанров [2].

Творчество Анатолия Сергеевича Чернова известно не только на территории Кемеровской области, но и за ее пределами. В его работы

входят как пейзажи, так и натюрморты. А. С. Чернов – представитель династии художников. Свою творческую деятельность он начал еще с раннего детства, ведь его учителем был родной отец – С. А. Чернов. В 23 года он открывает свою первую выставку. В это же время поступает в Ярославское художественное училище. Его портфолио пополняется портретами, также он пишет соборы Ростова Великого, Пскова. Чуть позднее А. С. Чернов связывает свою жизнь с Кузбассом, начинает преподавать в Кемеровском художественном училище.

С годами Анатолий Сергеевич как художник обрел свое собственное имя. Наследуя творческие традиции Сергея и Павла Черновых, он находит свое предназначение в искусстве, проявляет себя как выдающийся живописец, специалист пейзажа и тонкий пленэрист. С раннего детства А. С. Чернов чувствовал, что лирический пейзаж – это то, чему он хочет посвятить свое творчество [4].

В живописи пейзаж стал фундаментом для многих мировых популярных произведений. К тому же он разносторонен. Множество мастеров любят иллюстрировать природу, например, грозу, лес, воду и т. д. [3]. Полюбился данный жанр и А. С. Чернову. Творческий почерк художника можно легко узнать. В любом произведении присутствует герой. В его изображениях природы иногда проскальзывают деревенские виды. Чаще всего в пейзажах появляются животные или птицы. Мотивы пейзажей очень разнообразны. Кажется, что художника вдохновляет всё, что окружает.

Пейзаж отражает жизнь, наполненную изменчивостью, может передать характер в зависимости от освещения, тяжести, пластики форм, пространства и т. д. Настоящий мастер продельывает огромную работу, чтобы передать характерное, используя различные техники, материалы, композиционное построение [2]. Удивительно то, как Анатолий Чернов передает свое отношение к изображаемому через полотно. Картина будто оживает и разговаривает со зрителем. С каждой новой работой художник продолжает улучшать свои навыки и радовать ценителей искусства.

Восхищение природой и красотой быта привил Анатолию Чернову отец, а потом и такие художники, как И. Шишкин, И. Левитан. Все это зародило в его душе любовь к родным местам и тягу к российским просторам. Нередко можно встретить в его работах деревенский сюжет. Любимой темой творчества стала красота Ивановки. Здесь художник вдох-

новляется сменой погоды, красочными эффектами природы, все глубже проникает в изучение ее тайн и иллюстрирует эту красоту. На удивление, за весь период творчества ему удалось ни разу не повториться сюжетом и даже названием. Работы Анатолия Сергеевича сразу узнаваемы благодаря дробному и точечному мазку. Художник увлечен аналитической живописью, но она не имеет перед собой цель раскрыть что-то неизведанное. Персонажи, изображенные на картинах А. С. Чернова, являются свидетелями трепетных чувств автора к природе.

Еще одним любимым жанром художника стал натюрморт. Это жанр изобразительного искусства, посвященный иллюстрированию вещей, окружающих человека. Все живое в натюрморте приравнивается к вещам. История его возникновения началась в XV–XVI веках. Он долго был лишь дополнением к религиозной композиции, но со временем стал приобретать свои нормы и каноны. Существует мнение, что в натюрмортах и пейзажах лучше всего раскрывается внутренний мир художника. В произведениях мастера вдохновляются средой неодушевленных предметов, выделяя их среди всего остального, но каждый живописец делает это по-своему [1]. Рассмотрим данное высказывание на примере творчества Анатолия Чернова.

Картина «Год большой калины» написана в 2000 году (см. Прил., рис. 1). Это натюрморт в зимнем деревенском пейзаже. Основными материалами стали масло и холст. Перед зрителем из открытой двери предстает вид крестьянского двора и леса вдаль. На переднем плане у двери видна корзина с кистями красной калины. В данной работе используются преимущественно теплые тона. Холст равномерно заполнен изображаемыми объектами. В картине присутствует асимметричность, но художник грамотно достиг зрительного равновесия при изображении калины и дома. Контраст холодного и теплого используется для усиления выразительности живописи. Теплый оттенок переднего плана и холодный оттенок заднего гармонично сочетаются и создают приятный эффект. Картина динамична, это делает ее живой.

Еще один натюрморт А.С. Чернова, где центральным образом является калина, – это «Дождь и калина» (см. Прил., рис. 2). Произведение написано в 2014 году. На переднем плане расположена калина ярко-красного цвета, на заднем плане – осенний пейзаж. Живописец использо-

вал насыщенность цвета с целью вызвать эмоциональный отклик у ценителей искусства. А. С. Чернов ярко выделил композиционный центр при помощи тона и цвета растения. Асимметричность, динамика картины помогают прочувствовать ее энергию, позволяют зрителю присутствовать в сюжете. В данном натюрморте можно заметить новую приобретенную черту творчества Анатолия Чернова – декоративность. Это заметно по выразительной фактуре, мазку, цветовой гамме, хорошей проработке форм.

Обобщая сравнительный анализ натюрмортов «Год большой калины» и «Дождь и калина», можно отметить, что произведения схожи сюжетом. Центральный образ – калина, очевидно, является одним из любимых художником. Картины схожи динамикой и асимметрией. Отличие заключается в тонах. В картине «Год большой калины» противопоставляются теплый цвет красной калины и оттенок холодного времени года. А «Дождь и калина» написана в одном колорите: красная калина гармонично взаимодействует с золотистым осенним цветом. Первое произведение написано в более приглушенных красках, а второе – отличается фактурным наложением мазков и насыщенностью цвета. В связи с этим замечен прорыв художника в творческой деятельности. Со временем для него стало характерным использование декоративности в произведениях.

Рассмотрев работы сибирского живописца, можно сделать вывод о том, что натюрморт вбирает в себя черты других жанров. Проанализированные работы имеют свои специфические особенности, которые А. С. Чернов смог ярко выделить. Натюрморт в творчестве А. С. Чернова необычен. Он выступает не только как самостоятельный жанр, но и как натюрморт в пейзаже. Большое внимание автор уделяет детализации предметов, натюрморты в его деятельности оживают и приобретают чувства. Поэтому для его картин стали характерны декоративность и насыщенность.

Литература

1. Ибатова Н. И., Аvezов Ш. Н., Жумаев К. Ж., Ишанкулов Ш. Ш. Натюрморт – жанр среди других жанров [Электронный ресурс]. – Бухара: БГУ, 2021. – С. 53–56. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/natyurmort-zhanr-sredi-drugih-zhanrov/viewer>.

2. Курочкина Н. А. Дети и пейзажная живопись. Времена года. – СПб.: Детство-Пресс, 2003. – 272 с. – (Библиотека программы «Детство»).
3. Семенович А. Как пейзаж стал важным жанром русской и советской живописи [Электронный ресурс] // Нож – ежедневное чтение умного человека: [сайт]. – URL: <https://knife.media/russian-landscape/>.
4. Чертогова М. Анатолий Сергеевич Чернов, заслуженный художник России [Электронный ресурс] // Слово-сочетание: [сайт]. – URL: <https://слово-сочетание.рф/news/Anatoliy-Sergeevich-Chernov,-zasluzhen-nyu-hudozhnik-Rossii-----k-75-letiyu-mastera>.

УДК 7.036.1

ПРИКЛАДНАЯ ОСНОВА В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «МИР ИСКУССТВА»

Бугрова Наталья Юрьевна, студент 3-го курса кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, Россия). E-mail: bugrova.natalya.99@bk.ru

Носова Елена Анатольевна, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, Россия). E-mail: kemgukidpi@yandex.ru

В данной статье рассматривается прикладное творчество художественного объединения «Мир искусства», производится краткий исторический экскурс, выявляются технические особенности стиля художников декоративно-прикладного искусства данного объединения: Ивана Яковлевича Билибина и Леона Самойловича Бакста. Авторы анализируют направления, в которых работали художники (оформление театра и книжная иллюстрация) и исследуют влияние прикладного искусства художественного объединения на культурную жизнь начала XX века.

Ключевые слова: ретроспективизм, линейность, орнаментика, ориентализм, прикладное искусство, иллюстрация, балет, мода, оформитель, «Русские сезоны».

APPLIED BASIS IN CREATIVITY ARTISTIC ASSOCIATION “WORLD OF ART”

Bugrova Natalya Yuryevna, the 3rd year student, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail:bugrova.natalya.99@bk.ru

Nosova Elena Anatolyevna, Associate Professor, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: kemgukidpi@yandex.ru

The article examines the applied art of the art association “World of Art”. Also, the authors present a brief historical excursus. The authors consider creativity of the artists of decorative and applied arts, such as Ivan Yakovlevich Bilibin and Leon Samoilovich Bakst. Moreover, the article studies the technical features of the style of these artists. Two fields of their creativity are considered: theater design and book illustration. Besides, the authors consider the influence of the applied art of the art association on the cultural life of the beginning of the XXth century.

Keywords: retrospectivism, linearity, ornamentation, orientalism, applied art, illustration, ballet, fashion, designer, “Russian Seasons”.

Актуальность исследования заключается во взаимодействии искусства с общественностью посредством различных творческих площадок: театральная сцена, художественная выставка, книжная иллюстрация. В современном мире часто наблюдается синтез различных видов искусств (Театр, например, объединяет живопись, скульптуру, музыку, литературу, моду и др.). Стоит отметить, что с начала XXI века театр уходит на задний план, его сменяет кинематограф, в котором также художники играют немаловажную роль. Современные художники-декораторы, используя различные способы внедрения искусства в общественную жизнь, часто прибегают к опыту великих мастеров прошлого. Данное исследование заключается в рассмотрении техник и стилистических особенностей творчества русских художников декоративно-прикладного искусства.

Начнем с характеристики понятия «прикладное искусство». Определиться с данным термином необходимо для выявления глубины рассматриваемого вопроса и путей его влияния на искусство. Прикладное

искусство прежде всего утилитарное и, в отличие от изобразительного искусства, несёт не только эстетическую функцию, но и бытовую. Этот вид искусства внедряется в общественную жизнь, украшая её, делая более приятной человеческому глазу, будь то интерьеры и экстерьеры, текстиль одежды, мебель, ювелирные украшения или предметы быта.

Стоит сказать, что прикладное искусство зачастую стоит рядом с термином «декор». Декор представляет собой совокупность элементов, составляющих оформление и украшения интерьера или бытовых предметов.

Вместе эти два обозначения образуют единый устоявшийся в художественном мире термин «декоративно-прикладное искусство». Говоря иными словами, изделие, выполненное художником, имеет утилитарную функцию (его можно использовать), но при этом приносит эстетическое наслаждение своим декором.

Русское искусство в значительной мере отставало от европейского. До возникновения художественного объединения «Мир искусства» в России основным художественным стилем являлся критический реализм, обнажающий острые социальные и политические пороки своего времени. Но благодаря мирискусникам произошел положительный сдвиг в направление западного искусства, художники начали отходить от реализма, их влекло к более декоративному изображению действительности. Стиль модерн, или, как его ещё называли, ар-нуво (фр. art nouveau), врывается в художественную жизнь Петербурга конца XIX – начала XX века. Данный стиль охватывает не только станковую живопись, декоративно-прикладное искусство в творчестве художественного объединения занимает центральное место. Он проявляется в дизайне – плакаты, афиши; на театральной сцене – декорации, костюмы; в книжной графике – иллюстрации к литературным произведениям, сказкам.

Рассмотрим подробнее представителей художественного объединения, ушедших в прикладное направление.

Первый из них Иван Яковлевич Билибин. Художник, повлиявший на современную книжную иллюстрацию и мультипликацию. Его стилю характерна русская лубочность и заигрывание с японской гравюрой. Если взглянуть на его работы, то можно заметить, как искусно художник работает с линией. Тонкая и изящная линия, контурность поверх акварели, плоскостность изображения отсылают зрителя к японскому искусству.

Художник также вдохновляется русским лубком, об этом свидетельствует обилие русского орнамента и ограниченная цветовая палитра в его работах.

Художник любил обрамлять свои изображения в рамы с определённым орнаментом. Это навеивает ассоциации с древнерусской иконой, хотя стоит отметить, что в книжной иллюстрации часто прибегают к подобному методу замыкания композиции в орнаментальную раму. Билибин изучал русскую старину, его интересовали истоки русской культуры: фольклор, сказки, традиционная одежда с её сложным и неповторимым узором, предметы быта, убранство русской избы и древнерусская архитектура.

Иван Яковлевич часто выезжал в русские деревни и губернии, там он делал зарисовки, фотографии, устраивал пленэры. Художник пытался, как учёный, зафиксировать сохранившиеся предметы русской старины. «Только совершенно недавно, точно Америку, открыли старую художественную Русь, вандальски искалеченную, покрытую пылью и плесенью. Но и под пылью она была прекрасна, так прекрасна, что вполне понятен первый минутный порыв открывших ее: вернуть! вернуть!» [5, с. 44].

Самой первой сказкой, к которой Иван Билибин сделал иллюстрации, была «Сказка об Иване-Царевиче, Жар-птице и Сером волке» (см. Прил., рис. 1). Художник работал над иллюстрациями к этой сказке в 1899 году в деревне Егны Тверской губернии. Там он и получал драгоценные для него образцы русской провинции во всей её красе (см. Прил., рис. 2, 3).

После посещения деревни Егны художник имел представление о исконно русском быте. В том же 1899 году проводилась очередная художественная выставка «Мира искусства», которая посвящалась творчеству В. М. Васнецова и Е. Д. Поленовой, эта выставка также повлияла на дальнейшее творчество Ивана Яковлевича.

Из воспоминаний художника: «Сам не свой, ошеломленный ходил я после этой выставки. Я увидел у Васнецова то, к чему смутно рвалась и о чем тосковала моя душа» [7].

Рассмотрим подробнее Билибинский стиль, с его непревзойденной аутентичностью и непохожестью в сравнении с иными представителями Петербургского художественного объединения. «Основная линия моей художественной работы была мною найдена с первого же шага, и дальше я только развивал и углублял ее», – писал Билибин в автобиографии [7].

Узнав о таланте молодого художника-иллюстратора «Экспедиция заготовления государственных бумаг» заказала у художника проиллюстрировать такие русские сказки, как «Марья Моревна», «Василиса Прекрасная», «Царевна-Лягушка», «Пёрышко Финиста – Ясна сокола» «Сестрица Алёнушка и братец Иванушка» (см. Прил., рис. 4). Данная организация обладала лучшими типографскими станками и занималась в основном изготовлением денег.

Художник работал над сборником русских сказок в общей сложности около 4 лет. После издания книг художник приобрёл широкую известность по всей России.

Взглянув на ранние работы художника, иллюстрации к сказке «Царевна-лягушка» можно наглядно проанализировать ранний «билибинский стиль» (см. Прил., рис. 5). Перед нами видоизмененное и нагромождённое орнаментом изображение, которое относится в большей мере к реализму и лишь стилизацией и линейностью напоминает прикладное искусство. Художник сохраняет в своих иллюстрациях многоплановость, скрупулезно прорабатывает каждую деталь переднего плана, задний же менее прорабатывается кистью, сохраняя лишь контуры позади основных фигур.

Что касается самих фигур героев «билибинских сказок», то они реалистичны. В прикладном изображении фигуры наиболее часто упрощаются художником, но Билибин не приходит к осознанию данного упрощения. В то же время автор отказывается от светотеневой моделировки фигуры, вместо этого заполняя возникшую пустоту в листе характерным узором. Художник довольно карикатурно изображает эмоции героев. Перед зрителем возникает, безусловно стилизованное, прикладное изображение, однако, это ещё не всецело прикладное искусство.

Однако художник быстро учиться у своих коллег по цеху «мирискусников», творческая атмосфера, царящая в художественном круге, благотворно на него влияет, также художник какое-то время занимается с Ильёй Репиным. И рисунок Ивана Яковлевича меняется, кисть художника становится более уверенной.

Художник также начал тяготеть к японскому искусству гравюры «укиё-э» (см. Прил., рис. 6, 7). Строгая графичность, линейность, плоскостность, подвижность и динамичность линии, главенствующей над цветом, – всё это характерно для японского искусства. В 1905 году художник работает над иллюстрациями к «Сказке о царе Салтане»

А. С. Пушкина, именно в них художник в полной мере отображает своё умение в области японской ксилографии (см. Прил., рис. 8, 9). Он обильно использует контрастные синие и красные цвета, прибегает к кадрированной композиции.

В японской гравюре художники осознанно оставляли пустоту, не перегружая композицию деталями, Билибин не использует данный принцип. В рисовании художник опирается на Кацусико Хокусай и Утагава Хиросигэ.

После «Сказки о царе Салтане» в 1907 году художник проиллюстрировал «Сказку о золотом Петушке». В данной работе Билибин от японского стиля «укиё-э» переходит в абсолютный «модерн». Произведения художника становятся более стилизованными и графичными. Творя в этом направлении, мастер опирается на работы Обри Бёрдслея (см. Прил., рис. 10).

В его иллюстрациях появляется характерная стилю ар-нуво манера: графичность, уход от плановости, проработка мельчайших орнаментов. Художник использует такие методы нанесения рисунка, как штрих, пуантель. Его сцены статичны, а герои искажены в пропорциях, их лица упрощены и даже несколько уродливы.

В данном случае художник не пытается идеализировать. Он полностью уходит от реализма. В иллюстрациях к «Золотому петушку» стилистически Иван Яковлевич повторяет Бёрдслея, а колористически – раскрашенную русскую гравюру XVIII века – лубок (см. Прил., рис. 11).

Сам художник-график обозначал свой стиль в период 1910-х годов как «стиль древнерусский (народные картины и старые лубочные сказки, только облагороженные)» [8, с. 100–101]. И действительно, вершиной его зрелого творчества является древнерусский стиль, но очищенный, подобно старой иконе от всего «лишнего», в смешение с линейностью и графичностью представителей английского модерна.

Стоит сказать и об особенностях его техники. Билибин выполнял графический рисунок наподобие гравюры. Он набрасывал эскиз на бумаге, затем уточнял композицию во всех деталях на кальке и переводил изображение на ватман. Используя в работе тончайшую колонковую кисть с срезанным под углом концом художник проводил черной тушью четкий контур рисунка и переходил к краскам (см. Прил., рис. 12).

Пройдя через изучение русской старины, японской ксилографии, русского лубка и европейского модерна, художник создал эклектичный стиль, соединив несколько направлений в одно единое целое. Именно таким является зрелое творчество художника. Иван Яковлевич Билибин положил начало книжной графике и графическому дизайну в России. На его работы опирались советские мастера мультипликации.

Стиль Ивана Билибина оказал колоссальное влияние на советскую мультипликацию и кинематограф. В 1950–1960-е годы студия мультипликации «Союзмультфильм» обращалась к русскому фольклору и создавала такие мультфильмы, как «Аленький цветочек» (1952), «Царевна-лягушка» (1954), «Сказка о царе Салтане» (1984), которые повторяли стиль одноимённых сказок художника-иллюстратора Ивана Яковлевича Билибина (см. Прил., рис. 13).

Обращение к истокам русского фольклора было связано с политической обстановкой в стране. В это время отношения СССР и Запада были довольно сложными, но мультипликаторы уже владели на тот момент техникой «ротоскопирования», что в значительной мере облегчало работу над сюжетными линиями.

подавляющее большинство анимационных фильмов того времени, представляли собой экранизацию мотивов таких русских художников, как Иван Билибин и Виктор Васнецов. Так же в них прослеживаются мотивы Палехской и Федоскинской миниатюры.

Данные мультфильмы воспевали русских могучих богатырей, царевичей, которые боролись со злом в лице русской нечисти и спасали красных девиц. Наиболее известен мультфильм «Сказка о царе Салтане» 1984 года. Последний фильм режиссёра Ивана Иванова-Вано, созданный вместе со Львом Мильчиным. Данный мультфильм повторяет иллюстрации Билибина к одноимённому произведению А. С. Пушкина. Повторяются: орнаменты костюмов персонажей, интерьеры, фоны, движение водной глади и даже бочка, плывущая по морю. Лишь в несколько вытянутых пропорциях героев чувствуются мотивы Палеховской миниатюры, в остальном же авторы мультфильма отдают дань русскому иллюстратору (см. Прил., рис. 14).

В сложные для «Союзмультфильма» 90-е годы на его производственной базе молодая анимационная студия «Кристалл Филмз» создала

очень любопытный проект – экранизацию русской народной «Сказки об Иване-царевиче, Жар-птице и Сером Волке» (см. Прил., рис. 15). Мультфильм выполнен в стилистике Ивана Билибина: в основу изобразительного решения были положены его рисунки. Мультфильм копирует фоны, колорит, такую линейность и графичность билибинского художественного подхода.

Иван Яковлевич оставил после себя огромное наследие. Но его карьера пострадала из-за вынужденной эмиграции. Как и многим художникам объединения «Мир искусства», ему было суждено оставить родину и бежать за границу. Через Крым художник эмигрирует в Египет. Там он встречает великую приму русского балета – Анну Павлову, сместившую основной ориентир художника тех лет – оформление книги в сторону оформительства театральной сцены.

К новой работе Иван Яковлевич приступил уверенно, поскольку хорошо был знаком с театром, до начала революции мирискусники занимались оформлением театральных постановок Дягилевской труппы. В 1923–1924 годах Павлова сотрудничает с ним и заказывает у художника эскизы декораций и костюмов к балетам «Роман мумии» и «Русская сказка» (см. Прил., рис. 16).

Благодаря этой встрече Иван Яковлевич вливается в театральную деятельность и становится художником-оформителем Русских балетов во Франции. Самыми значимыми оформительскими проектами тех лет являются: балет «Жар-птица» (1931), опера «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1934) Н. А. Римского-Корсакого, опера «Князь Игорь» (1930) А. П. Бородина (см. Прил., рис. 17).

Иван Яковлевич был лучшим знатоком всего русского, поэтому всякий раз, когда труппа Дягилева приступала к созданию очередного балета или оперетты в популярном на тот момент стиле *à la russe*, приглашался Билибин. «Чего только Билибин не знает и в области русского костюма, и в области русской стройки, и в смысле русских уборов и украшений! И этих знаний в нем столько, что он рассыпает их с почти чрезмерной щедростью», – вспоминал А. Н. Бенуа [4, с. 207].

Взглянув на оформление декораций и костюмов к опере «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», несложно понять, что художник был, прежде всего, графиком. Его совершенно не влекла живо-

писная манера написания. Перед взором зрителя возникают декорации в точности передающие убранство русских дворов и торговых площадей, но при этом создаётся впечатление, что перед нами книжная иллюстрация, а не трёхмерное пространство сцены. Отсутствует глубина пространства из-за пренебрежения воздушной перспективой, цветовая палитра более приглушенная, художник не акцентирует внимание на деталях. Автор не пытается декором обыграть кулису (см. Прил., рис. 18).

Его оформительская деятельность, безусловно, является правдивой, костюмы и сама сцена воспроизводят атмосферу Древней Руси с исторической точностью. А работая с орнаментами на тканях, художник в полной мере применяет свои знания, полученные в многочисленных экспедициях по Русскому Северу.

Однако Иван Яковлевич не занимал лидирующих позиций в оформлении театра. Первенство декоратора и художественного оформителя тех лет занимал Лев Самойлович Бакст.

Лев Бакст – второй представитель художественного объединения «Мир искусства», ушедший в прикладное направление и посвятивший всю свою жизнь оформлению театра.

Настоящее имя художника Лейб-Хаим Израилевич Розенберг. Родился он в Еврейской семье в городе Гродно. Со временем семья Розенбергов переехала в Петербург, где маленький Лев имел возможность получать хорошее образование и увлекаться искусством.

Именно в Петербурге художник начал свою карьеру в искусстве. Бакст был вольнослушателем Академии художеств, юный художник мечтал поступить в академию, но его не приняли. Леону пришлось несколько лет учиться рисованию во Франции. Вернувшись, он начал сотрудничать с художественным объединением «Мир искусства», в 1898 году Леон возглавил художественный отдел одноимённого журнала, участвовал в выставках и оформлении театров.

Его первой значимой работой было оформление балета «Фея кукол» (1903) на музыку И. Байера совместно с танцорами-постановщиками Сергеем и Николаем Легат. В эскизах к данному балету прослеживается юношеский, незрелый стиль Бакста: он уже демонстрирует свои знания в области национального колорита других этносов и делает это виртуозно, но ещё нет динамики и пластики в рисунке, которая является основ-

ной чертой художника. Фигуры статичны и поскольку художник рисует костюмы кукол, в этом случае статика оправдана и смотрится достаточно органично (см. Прил., рис. 19).

Художник вдохновлялся при работе коллекцией кукол А. Бенуа, его коллега и друг с теплотой писал: «Вспомнилась та особая радость, которую вызывали в детстве игрушечные лавки в Гостином дворе, моя же к тому времени уже очень разросшаяся коллекция народных игрушек дала ему чудесный материал для создания в качестве апофеоза целого мира, близкого душе русского ребенка и в то же время обладающего особой прелестью ярких своих красок и своей хитрой затейливостью» [4, с. 116].

Изначально балет «Фея кукол» был создан в Вене и, прежде чем взойти на петербургскую сцену, обошёл всю Европу. Данный балет в оригинале создан в стиле венского музыкального быта XIX века, в России же Леон Бакст решил воссоздать антураж Петербурга 50-х годов со свойственной ему архитектурой. В рисовании декораций художник применял оптическую иллюзию, в ночной сцене обстановка лавки была изображена крупнее, так что на её фоне артисты действительно выглядели, как ожившие куклы. Усиливали эффект иллюзии костюмы. Пышные балетные пачки с обилием лент и рюш в соединении с рукавами-буфами создавали впечатление хрупкости и миниатюрности танцовщиц, таким образом художник добился желаемого результата и на сцене танцевали живые воплощения кукол.

После оглушительного успеха художник был вынужден вновь уехать во Францию, отъезд был связан с массовой высылкой евреев из столицы, общество того времени было пронизано антисемитизмом, поэтому как только художник развёлся с женой и вернулся в иудаизм, его выслали из Петербурга.

Для Леона Бакста возвращение во Францию послужило новым карьерным взлётом. С 1910 года он начал тесно сотрудничать с Сергеем Дягилевым, блестящим театральным деятелем и критиком, организовавшим в 1908 году «Русские сезоны» – театральные гастроли русского балета во Франции. Дягилев знал о таланте молодого художника по балетным постановкам в Петербурге.

Первая работа Леона Бакста в рамках «Русских сезонов» – балет «Клеопатра» 1909 года (см. Прил., рис. 20). Египтомания в искусстве на

тот период была продиктована во многом открытиями в археологии начала XX века, а именно раскопками древнеегипетских гробниц.

Эскизы костюмов и декораций к данному балету наглядно демонстрируют, насколько глубоко художник ощущал и понимал ориентализм – художественное направление, построенное на экзотических для европейского зрителя восточных мотивах Персии, Турции, Индии, Египта. Данное направление копирует лишь все внешние признаки восточного искусства: пестроту красок, одежду и быт, орнаментику, архитектуру. Но при этом не затрагивает восприятие и менталитет восточного человека. Ориентализм можно охарактеризовать как взгляд европейца на представителя чужеродной, «дикой» восточной культуры.

Именно этим Леон Бакст отличался от других художников, он противопоставлял западному искусству – восточное. Художник вырос в еврейской семье, можно сказать, что Бакст сам являлся представителем Востока.

Бенуа вспоминал о его работе над балетной постановкой: «Чары талантов! О да, здесь их было много, и трудно было встретить такое соединение талантов и людей, владеющих в совершенстве своим очарованием, какое оказалось в “Клеопатре”! Тут все служило очарованию. Одна декорация Бакста чего стоила, такая торжественная по замыслу, такая красивая по своим розоватым, желтым и фиолетовым тонам! На этом фоне, дававшем впечатление знойного, душного, южного вечера, необычайно ярко загорались пурпуры костюмов, блистало золото, чернели хитросплетенные волосы...» [4, с. 505].

Оформляя сцены балета «Клеопатра», художник использует характерный его стилю приём – работу на контрастах. Усиление образной выразительности происходит за счёт сочленения больших храмовых статуй, их ритмического повтора на переднем плане и показа пейзажа на дальнем. Примечательно, что Бакст часто выносит пейзаж в декорациях за пределы представленного интерьера, задник он всегда делал живописным, не пренебрегая воздушной перспективой. Благодаря этому трёхмерное пространство сцены всегда выглядело реалистично (см. Прил., рис. 21).

В оформлении данного балета доминируют яркие цвета, обилие золота, полуоткрытые костюмы из тонких и полупрозрачных тканей. Работая над эскизами, художник приоткрывал тела танцоров, в костюме Клео-

патры присутствует доля эротизма, что было свойственно художникам-ориенталистам.

Роль Клеопатры досталась Иде Рубенштейн, а влюбленного в неё раба Амуна сыграл Михаил Фокин. Балет был поставлен на музыку знаменитых композиторов того времени А. С. Аренского и Н. А. Римского-Корсакова. Публика рукоплескала, до Дягилева такие эксперименты с музыкой, танцами и откровенными нарядами танцовщиков не решался сделать ни один сценограф.

После такого оглушительного успеха был создан новый балет, пронизанный персидскими мотивами. Это «Шехерезада» 1910 года. За основу в нём взяты сюжеты из сказок «1000 и одна ночь». Бакст здесь использует яркие, сочные цвета: красный, зелёный, золотой. Он обнажает фигуры танцоров, вместо юбок – штаны-зуавы, на головах – тюрбаны. Изображая гарем, художник смело обнажал одалисок и наложниц, демонстрируя прекрасные знания в области пластической анатомии (см. Прил., рис. 22).

Выполняя рисунок человека, Бакст вначале досконально прорисовывал тело танцора и лишь потом одевал его в ткани. Делал он это для того, чтобы понимать, как ткань будет подчёркивать пластику танцора на сцене.

Художник и критик Мстислав Добужинский писал о творчестве Бакста: «“Восток” “Шехерезады”, покоровивший Париж, был замечателен именно вдохновенной интерпретацией Бакста. Понимая и чувствуя, как редко кто из стилистов, всю магию орнамента и чары красочных сочетаний, он создал свой особый, бакстовский стиль из той “полу-Персии – полу-Турции”, которая его вдохновляла. Этот пряный сказочный Восток пленял необычайным размахом фантазии. Изысканность ярких цветов, роскошь тюрбанов с перьями и затканых золотом тканей, пышное изобилие орнамента и украшений – все это настолько поражало воображение, настолько отвечало жажде нового, что воспринято было и жизнью. Ворт и Пакэн – законодатели парижских мод – стали пропагандировать Бакста» [4, с. 367].

В данном оформлении балета перед нами предстаёт зрелый «бакстовский стиль». Его основа заключается в динамике рисунка человека и драпировок одежд, художник избегает статики, соблюдает линейный и цветовой ритм. Подвижная и гибкая линия, выразительный силуэт, харак-

терный для стиля ар-нуво, соединяются с сочным и насыщенным цветом акварельных локальных пятен. Художник, мастерски владея цветоведением, строит свои образы на контрастных сочетаниях. В работе над эскизами костюмов художник подробно прорабатывает детали (вплоть до мельчайших нитей жемчуга на костюме) (см. Прил., рис. 23). Откровенность нарядов и пестрота орнамента в соединении с контрастностью цветовых сочетаний отсылает зрителя к ориентализму Востока.

«Дягелевские сезоны» покорили Францию. Особую славу и почёт в этом смысле получили балеты, оформленные Леоном Самойловичем Бакстом. С самых первых дней Дягилевского балета парижские кутюрье, в частности Поль Пуаре, были увлечены восточной темой. Парижане судили о неизведанной и чуждой для них Российской империи по балетным постановкам дягилевской труппы, в которых показывалась в большинстве случаев азиатская, а не европейская часть России, это Центральная Азия и Закавказье. Поэтому возникший в те годы стиль *à la russe* представлялся европейцам несколько атаманским. В моду вошла одежда, повторяющая модели с эскизов Бакста. Платья свободного кроя из лёгкой ткани, зачастую отделанные восточными кистями и жемчугом, тюрбаны на головах, штаны-шаровары и восточная обувь – всё это носили парижанки того времени. В моду вошёл также мех (см. Прил., рис. 24).

Одежда приобрела яркие цветовые сочетания, именно Бакст ввёл в моду такие смелые сочетания цветов, как оранжевый с чёрным, ярко-алый с синим, лимонно-жёлтый с зелёным. Художник ввёл в моду оранжевый цвет, прежде парижанки избегали такой экзотичной палитры модного туалета. Постепенно с одежды «бакстовский ориентализм» перешел на дома парижан. Интерьеры тоже приобрели оттенки *à la russe* и были наполнены мебелью, сошедшей с основной декорации «Шехерезады»: га-ремные подушки с кистями, лампы-абажуры, портьеры и даже обои.

В только зарождавшемся немом кино начала XX века на лицах актеров можно увидеть грим, вошедший в моду того времени, который полностью повторяет «восточных красавиц» Льва Бакста: ярко, по-восточному накрашенные глаза, тёмные веки и брови, ярко-красные губы, белоснежная кожа (см. Прил., рис. 25).

Бакст быстро приобрел известность в Париже, у него появилось много заказов, дизайнер придумывал эскизы нарядов и аксессуаров для

ведущих модных французских домов, что позволило ему жить довольно обеспеченно в сравнении с другими художниками-оформителями «Русских балетов» (см. Прил., рис. 26). Художник коренным образом изменил представления о моде в XX столетии. Многие балетные постановки, вышедшие из-под руки великого маэстро, основоположника стиля *à la russe* по сей день ставят ведущие европейские сцены.

В заключение исследования стоит сказать, что прикладная основа художников «Мира искусства» влилась в общественную жизнь начала XX века, она говорила с публикой, видоизменяла мир моды, театральное искусство тех лет. Художники внесли вклад в современную мультипликацию, книгопечатание, а главное – они прославили русское искусство по всему миру через балет и оперу.

Таким образом, изучив прикладную основу творческого объединения «Мира искусства», а также ее основных представителей, можно сделать следующие выводы:

1. Художники «Мира искусства» воспедали в своём творчестве определённые культуры. Иван Билибин черпал вдохновение в искусстве древнерусского зодчества и русской иконы. Леон Бакст предпочитал восточное искусство, его творчеству свойственны турецкие и персидские мотивы.

2. Ретроспективизм является основной чертой всех художников этого творческого объединения. Данная особенность была связана с определённым ориентиром: Европа, Азия, Древняя Русь.

3. Художники творческого объединения «Мир искусства», работающие в области прикладного искусства, были выдающимися мастерами графики. В основном мирискусники отдавали предпочтение стилю модерн. Но стоит отметить, что Бакст предпочёл свойственный востоку ориентализм, многие его произведения пронизаны ориенталистскими мотивами, Билибин же, напротив, более углублённо изучая русское искусство, опирался на русскую лубочность в соединении с японской гравюрой. Можно сказать, что работы данных художников представляют собой эклектику, синтез нескольких стилей определённых культур. Но это лишь внешнее повторение стилистических особенностей, оно достаточно поверхностно и не обладает восприятием и менталитетом копируемой культуры.

4. Творчество мирискусников благотворно повлияло на искусство книгопечатания, мультипликацию, театр и моду. Художники творческого объединения «Мир искусства» вышли за пределы выставочного зала и плоскости картины, они внедряли своё искусство в окружающую действительность, общались и взаимодействовали со зрителем через издательство одноимённого журнала, оформление книг, бытовых вещей, театральной сцены. Возможно, художники вдохновлялись идеями гуманизма и пытались нести искусство в массы, мечтали о совершенствовании общественной жизни посредством развития новой эстетики.

Литература

1. Бакст Л. Моя душа открыта. – М.: Искусство XXI век, 2012. – 768 с.
2. Бакст Л. – гениальный театральный художник [Электронный ресурс]. – URL: <https://dzen.ru/a/YtqpX8nuXAqH7V2> (дата обращения: 10.07.2023).
3. Бенуа А. Н. Мои воспоминания [Электронный ресурс]. – М.: Директ-Медиа, 2007. – 1262 с. – URL: https://biblioclub.ru/index/php?page=book&id=29107_ (дата обращения: 15.07.2023).
4. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. – М.: Наука, 1990. – Т. 2. – 743 с.
5. Билибин. И. Я. Народное творчество Русского Севера // Мир искусства. – 1904. – № 11. – С. 43–44.
6. Билибин И. Я. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. – Л.: Художник РСФСР, 1970. – 276 с.
7. Билибин И. Я. Автобиография // Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. – Л.: Художник РСФСР, 1970. – С. 5–23.
8. Билибин И. Я. Письмо к Д. П. Голицыну от 17 июня 1911 года // Воспоминания. – М.: Наука, 1987. – С. 100–101.
9. Власов В. Г. Основы теории и истории декоративно-прикладного искусства. – СПб.: Изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 2012. – 156 с.
10. Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст. – Л.: Искусство, 1975. – 232 с.
11. Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. – М., 2001. – 248 с.

Раздел 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

УДК 73.04:7.013

ЛОКАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ КАК ОСНОВА КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ЗАМЫСЛА В ПРОЕКТАХ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Воронова Ирина Витальевна, кандидат культурологии, доцент, заведующий кафедрой декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, Россия). E-mail: IRINAnika1005@rambler.ru

Данная статья посвящена характеристике возможностей концептуального проектирования в сфере декоративно-прикладного искусства. Применение проектных методов в создании художественных изделий является основополагающим моментом для разработки и материального воплощения качественной сувенирной продукции. В статье делается вывод о том, что формирование серии, состоящей из объектов декоративно-прикладного искусства, осуществляется исключительно на примере определенной идеи и развивается в концептуальном ключе. В таком синтезе проектного и художественного мышлений можно сформировать цельный проект об идентичности региона в виде серии сувениров, как, например, «Уникальный Кузбасс».

Ключевые слова: объекты декоративно-прикладного искусства, концепция, проект, проектные методы, художественный образ, локальная идентичность.

LOCAL IDENTITY AS THE BASIS OF CONCEPTUAL DESIGN IN DECORATIVE AND APPLIED ART PROJECTS

Voronova Irina Vitalyevna, Candidate of Cultural Studies, Docent, Head of Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: IRINAnika1005@rambler.ru

This article is devoted to the characteristics of the possibilities of conceptual design in the field of decorative and applied art. The use of design methods in creating artistic products is a fundamental moment for development and material embodiment of high-quality souvenir products. The article concludes that the formation of a series consisting of objects of decorative and applied art is carried out exclusively on the example of a certain idea and develops in a conceptual way. In such a synthesis of design and artistic thinking, it is possible to form a whole project about the identity of the region in the form of a series of souvenirs, such as “Unique Kuzbass”.

Keywords: objects of decorative and applied art, concept, project, design methods, artistic image, local identity.

Художественные проекты, выполненные в сфере декоративно-прикладного искусства, с одной стороны, можно рассматривать как фактор смены ориентиров в современных тенденциях развития творческих практик. Это проявляется в обновлении визуального ряда и стилистических черт объектов прикладного характера, внедрении в процесс производства или ручного труда новых технологий. С другой стороны, данные проекты могут быть ориентированы на решение социально-значимых вопросов, реализацию определенных функций (воспитательной, познавательной, коммуникативной и пр.). Один из аспектов темы можно рассматривать как связь с набирающим обороты актуальным понятием идентичности среды. Это может быть конкретное место, населенный пункт, город, регион и даже целое государство. Также под идентичностью региона можно понимать целый пласт смыслов и ценностей его традиционной культуры, образующих картину краеведения. Поскольку эти моменты являются основополагающими не только для научных, но и практических изысканий, то успешность творческого проекта напрямую связана с глубиной его концепции. Состоятельностью и жизнеспособностью идеи для будущего проектного решения определена задача исследования. Она заключается в особенностях формирования концептуального замысла в художественных проектах прикладного характера с опорой на локальную идентичность региона.

Данное исследование целесообразно начать с уточнения важных для контекста заявленной темы понятий. Это термин идентичности как феномена культуры, проекта и концепции в плане поиска идеи. В-первую оче-

редь, остановимся на характеристике понятия наиболее свойственного региональному плану – локальная идентичность.

Локальную идентичность можно рассматривать с нескольких позиций. Авторы статей часто характеризуют ее как основу формирования устойчивых местных сообществ в рамках определенных городских пространств. С этой точки зрения исследовательская группа «Циркон» отмечает, что ее могут наполнять символические ценности населенного пункта, например, предметы для гордости или значимые исторические события. Также идентичность связана с ритуалами ее воспроизводства во время общих праздников или регулярных мероприятий [3; 4, с. 265]. В плане желания человека примыкать к какой-либо группе и создавать местные сообщества Р. В. Евстифеев рассматривает идентичность как локальную и коллективную. В ее структуре формируются сети доверия, которые можно сопоставить с картой географической местности. Так образуется символическое пространство, состоящее из кодов. Оно является определяющим в порождении конкуренции символов [5, с. 90–91]. На взгляд Р. В. Евстифеева, «конкуренция символов порождает символическую политику. Символическая политика определяет несимволические практики <...> за структуры идентичности и их наполнение идет борьба на уровне вполне реальной политики» [5, с. 91]. Также локальную идентичность сравнивают с национальной. В своем исследовании Е. В. Морозова и Е. В. Улько акцентируют внимание на том, что она является «существенной опорой для человека в возможности иметь определенность собственного положения в системе социального пространства <...> в обычных условиях она проявляется в формировании определенной системы ценностей и норм поведения жителей территории» [9, с. 140]. В дополнение к идентификации с отдельными элементами локальную идентичность можно определить как малую родину, например, место рождения. Также ее можно сопоставить с особенностями ландшафта и климата, чертами коллективного поведения людей, значимыми историко-культурными событиями и пр. [9, с. 142]. Этими моментами характеристика локальной идентичности не ограничивается.

Понятие идентичности в целом можно сопоставить с термином из сферы маркетинга – брендом. По мнению А. А. Мусиездова, если подходить к определению идентичности не через социальную или психологическую сферу, то ее можно сравнить с представлением об объекте.

Таким образом, идентичность сопоставляется с «представлениями, сохраненными в памяти заинтересованных групп, которые выполняют функции идентификации и дифференциации и определяют поведение потребителей при выборе продуктов и услуг» [10, с. 117]. В этом отношении выбор покупателя, например, продукта в виде сувенира, может быть определен его производителем согласно элементам локальной идентичности. Так, если Сибирь как федеральный округ чаще всего ассоциируется с медведем, то логотипом для сувенирной продукции, представляющей данный регион, может быть названное животное. Если рассматривать этот пример через сферу декоративно-прикладного искусства, то медведь может быть воплощен в материале в виде фигурки, поскольку жанр анималистики наиболее распространен в сувенире. Данное наблюдение можно подтвердить высказыванием из исследования А. А. Мусиездова, где он констатирует, что «потребитель присваивает не только и не столько “чистую функциональность” товара, сколько ценности, ассоциируемые с ним, – престижность, надежность, мобильность, модность, агрессивность, консерватизм, современность и т. д.» [10, с. 117]. Это подсознательное желание потребителя обладать определенными ценностями напрямую связано с его принадлежностью к определенной этнической группе или общности. Важно понимать, что бренд обладает уникальностью, поэтому его внутренняя структура может выстраиваться на основе кодов национального своеобразия и ценностных ориентиров, принятых в данной общности. Поэтому локальная идентичность является ядром в процессе формирования новых смыслов, вкладываемых в развитие современных творческих или художественных проектов в целом и декоративно-прикладном искусстве в частности.

Далее перейдем к характеристике термина «проект» и его основополагающей структурной части – концепции. Проект рассматривается как модель, обладающая набором свойств и пригодная для дальнейшей реализации [11, с. 17]. В основном проект является результатом проектирования, включающим целый спектр важных моментов. Это технические и экономические расчеты, схемы, графики, пояснительные записки, сметы, калькуляции и описания [11, с. 32]. Рассматривая проект и проектирование как деятельность с художественной точки зрения, можно сделать следующее обобщение. Проектирование развивается за пределами мира техники, его специфика возникает и углубляется, вырастая в насущную

потребность в системе общей культуры определенной страны и времени [11, с. 17]. Поэтому в проектировании основополагающим моментом является концептуальный замысел, воплощаемый средствами художественно-проектной деятельности. Проекты декоративно-прикладного искусства не являются исключением и формируются с учетом идеи, вкладываемой автором или целым коллективом.

Концепция любого творческого проекта определяется исходя из технического задания или брифа, формируется с учетом существующих проектных методов, позволяющих генерировать новые и неожиданные идеи. В документе с брифом размещается четко сформулированная задача, которую необходимо решить с помощью ограниченных ресурсов и средств. Это могут быть определенные материалы, конструкции, экономический фактор и пр. моменты. От постановки основной задачи во многом будет зависеть глубина смысловой нагрузки воплощаемого художественного образа и его визуальная составляющая, выбор стилистики и материала для реализации.

Концепция – это целая система будущего проекта. Данный термин, включая области художественной практики, имеет множество разнообразных определений. Для того чтобы разобраться с его внутренним стержнем, обратимся к определениям, зафиксированным в философских энциклопедических словарях, поскольку они наиболее близки к искусству и дизайну. Так, например, согласно философскому энциклопедическому словарю, концепция определяется как способ понимания и трактовки предмета, явления или процесса. Ее следует рассматривать как основную точку зрения на предмет или явление с целью их систематического освещения. С ее помощью обозначают ведущий замысел или конструктивный принцип в технической и художественной видах деятельности [6]. С другой стороны, концепцию можно интерпретировать как рождение основной идеи или художественного мотива [6]. В словаре «Философская энциклопедия» концепция – это основная точка зрения на предмет, руководящая идея его систематического освещения [6]. С художественной точки зрения концепция выступает ядром произведения, позволяющим через созданный художественный образ определить ее содержательное начало [6].

Вернемся к основной линии исследования и рассмотрим особенности формирования концептуального замысла творческого проекта, в част-

ности прикладного плана. Для достижения этой цели и формирования целостного проекта как комплекса, продвигающего идеи о локальной идентичности, важно придерживаться следующих этапов работы, составленных согласно авторской методике [1]:

- выбор и обоснование изобразительного сюжета или идеи;
- поиск формальной композиционной структуры для будущего продукта согласно найденному концептуальному замыслу;
- формирование художественного-пластического языка;
- визуальная интерпретация художественного образа с целью формирования эталонных образцов имиджевого продукта.

Эта методика была применена при формировании идеи и развития авторского художественного проекта «Уникальный Кузбасс», связанного с проблемой, влияющей на экологическую систему региона и его биоразнообразие. Эти моменты являются основой формирования внутренних и внешних связей с его локальной идентичностью. Поэтому особые и уникальные черты, свойственные только Кузбассу, нашли отражение в концепции и визуальной интерпретации целого проекта.

Рассмотрим применение этапов упомянутой выше методики на конкретном примере – проекте «Уникальный Кузбасс». Этот проект разработан И. В. Вороновой, заведующей кафедрой декоративно-прикладного искусства ФГБОУ ВО «КемГИК», кандидатом культурологии, доцентом, членом ВТОО «Союз художников России», художником-графиком и Т. В. Агеевой, преподавателем кафедры декоративно-прикладного искусства ФГБОУ ВО «КемГИК», членом ВТОО «Союз художников России», художником-керамистом, в 2019 году. В течение четырех лет он продолжает развиваться и активно внедряется на рынок не только в пределах региона, но и масштабах страны.

Начнем со специфики выбора и методики обоснования концепции проекта декоративно-прикладного искусства. В первую очередь, она зависит от его разновидности и производных продуктов. Так, в творческом проекте, в отличие, например, от исследовательского или практико-ориентированного, целью является привлечение интереса коммуникантов к его проблеме. В частности, в художественном проекте «Уникальный Кузбасс» акцент смещен в сторону экологической системы и биоразнообразия (уязвимых видов Кузбасса) как обширной территории в виде Кузнецкого угольного бассейна, так и региона с одноименным названием.

При этом для поиска достоверной информации было целесообразно воспользоваться информационной системой библиотек. В качестве объектов хранения памяти задействованы книги, в частности, ценное издание «Красная книга Кузбасса» [7; 8]. Этот момент позволил усилить региональную значимость формируемого проекта.

Следующим шагом на пути к формированию концепции проекта можно считать определение задействованных в его реализации видов деятельности. Например, выставочная, организаторская, практическая, научная, просветительская, воспитательная, социальная, художественная. Как правило, выбранные для проекта виды деятельности имеют крепкую взаимосвязь и встречаются в различных комбинациях. Это может быть практическая-выставочная-художественная, воспитательная-художественная, социальная-художественная-просветительская и пр. варианты. Например, в проекте «Уникальный Кузбасс» хорошо просматриваются выставочная, просветительская, социальная и художественная виды деятельности.

Формирование концепции проекта и ее визуального представления невозможно без применения проектных методов, лежащих в основе методологии проектирования. Среди разнообразных методов, описанных в исследованиях Дж. К. Джонса, Г. Буша и Г. С. Альтшуллера, выделим небольшую часть, подходящих для работы в сфере декоративно-прикладного искусства, актуальных, например, при создании проектов регионального бренда. Это метод «мозговой штурм», фантазия как метод проектирования, метод аналогии, метод фокальных объектов, инверсия, метод эмпатии и метод художественного конструирования [2].

Формирование концептуальной составляющей имиджевого проекта для усиления видения идентичности региона (на примере уникального Кузбасса) связано не только с выбором основополагающей идеи, но и ее образным представлением в определенном объекте, его графической интерпретации. В целях создания такого объекта и обоснования его визуального решения были задействованы перечисленные проектные методы. При этом осуществлена систематизация данных проектных методов с целью поиска концептуальной составляющей для рассматриваемого проекта. Такой подход позволил создать не только целостную структуру проекта, но и сформировать его продукты-объекты.

Продуктом авторского художественного проекта «Уникальный Кузбасс» выступают произведения декоративно-прикладного искусства. Это

пластика малых форм, изготовленная из керамики методом шликерного литья. В результате четко спланированной работы получились небольшие фигурки-сувениры, ассоциирующиеся непосредственно с Кузбассом. В них синтезированы черты функциональности и эстетической выразительности с учетом законов композиции, гармонии, пластического языка и стилистики. Поэтому созданные формы имеют определенный масштаб, декор и цвет, полностью соответствующие концептуальному замыслу.

Обобщим полученные в ходе концептуального проектирования результаты. На примере проекта «Уникальный Кузбасс» можно наблюдать следующие основополагающие моменты концепции, сформированные с опорой на локальную идентичность региона:

- объекты изучения – это тридцать различных видов животных и птиц, как широко распространенных и давно отождествляемых с регионом Кузбасс, так и малочисленных, занесенных в Красную книгу;

- прототипирование выбранных видов через керамические формы, выполненные в виде малой скульптурной пластики в технике шликерного литья (см. Прил., рис. 1);

- реализация образовательной и просветительской функций через данный проект, возможность его коммерциализации.

Рассмотрев основные моменты концептуального проектирования и формирования замысла, перейдем к описанию следующих этапов работы. Этот процесс опишем емко, поскольку он является опосредованным в рамках сформулированной задачи данного исследования. Так, при создании проекта «Уникальный Кузбасс» далее был осуществлен поиск формальной композиционной структуры для каждого будущего сувенира. С этой целью были учтены несколько основополагающих моментов. Во-первых, проведено предпроектное исследование, связанное с изучением природы. Выявлены характерные черты, свойственные пластике и структурной форме животных и птиц. Во-вторых, созданы графические рисунки с их натурных или фотографических изображений. В-третьих, найдена стилистика для визуализации объектов изучения с учетом свойств и технологических особенностей работы с керамическим материалом.

Следующий этап работы над проектом связан с формированием художественно-пластического языка для разработки моделей в материале. Поскольку этот выбор находится в прямой взаимосвязи со стилизацией и ее приемами, то она была рассмотрена как принцип художественного

обобщения изображаемых фигур. Для формирования модели из пластилина выполнена моделировка формы в технике бумагопластики. Это обстоятельство позволило создать эталонные образцы имиджевого продукта на примере сувенира в виде фигурки животного или птицы, интерпретируя концептуальную составляющую художественного образа.

Далее обобщим проведенное исследование, опираясь на алгоритм качественного концептуального проектирования с учетом идентичности региона:

- созданный продукт обладает набором ценностных ориентиров, позволяющих ассоциировать его с Кузбассом;
- работа над данным проектом является грамотно спланированной, поскольку разделена на последовательные этапы;
- с учетом анализа и оценки деятельности ближайших конкурентов выявлено, что созданный продукт обладает уникальными чертами благодаря его связи с локальной идентичностью региона.

Этими пунктами работа над целостным проектом не исчерпывается, поскольку важно учитывать и оценку пользователей, и последовательность в продвижении продукции, а также осуществлять ее грамотную юридическую защиту. При этом важно понимать, что данная совокупность правил является темой отдельного исследования.

Таким образом, локальную идентичность можно рассматривать как основу для создания концептуального замысла художественного проекта декоративно-прикладного искусства. Это обстоятельство подтверждается следующими моментами:

1. Создание нового продукта декоративно-прикладного искусства – многоэтапный процесс, сопровождающийся синтезом функциональности и эстетической выразительности в формируемом объекте. В этом ключе автором проекта создается наиболее удачный в визуальном плане и глубокий по смыслу художественный образ. Его смысловое наполнение напрямую связано с обращением к традиционному началу или особенностям определенной местности – локальной идентичности пространства. В этом отношении моделируемый продукт наделяется не только индивидуальными стилистическими чертами, но и тяготеет ассоциативно к той или иной культуре, транслирует ее ценности в рамках разработанного концептуального замысла.

2. Концептуальное проектирование невозможно без использования методов генерации идей. Их алгоритм действия позволяет проектировщи-

ку разрабатывать самые разнообразные варианты, ассоциативно тяготеющие к синтезу современных творческих подходов и устоявшихся методик формирования художественного образа, наполненного глубинными смыслами. Его смысловой компонент – это ядро полноценного творческого проекта декоративно-прикладного искусства, опирающегося на региональный имиджевый фактор. Это момент, способный обеспечить узнаваемость продукта коммуникантом на интуитивном уровне, сформировать его как региональный бренд.

Литература

1. Воронова И. В. Методика формирования идеи графического продукта и вариации ее визуального воплощения [Электронный ресурс]: методические рекомендации для обучающихся курсов повышения квалификации «Брендинг учреждений культуры», разработанных в рамках Национального проекта «Культура», федеральный проект «Творческие люди». – URL: <https://sdo.kemgik.ru/mod/lesson/view.php?id=19102> (дата обращения: 24.07.2023).

2. Воронова И. В. Проектные методы и технологии в развитии творческого потенциала обучающегося в области декоративно-прикладного творчества [Электронный ресурс]: интерактивная лекция для обучающихся курсов повышения квалификации «Современные педагогические приемы и методы развития творческого потенциала обучающихся по программам декоративно-прикладного творчества, разработанных в рамках Национального проекта «Культура», федеральный проект «Творческие люди». – URL: <https://sdo.kemgik.ru/mod/lesson/view.php?id=19450> (дата обращения: 24.07.2023).

3. Городские локальные идентичности как основа формирования устойчивых местных сообществ. Исследование общегородских идентичностей жителей Владимира, Смоленска, Ярославля [Электронный ресурс]: социологическая мастерская: презентация. – URL: https://www.zircon.ru/upload/iblock/a5a/Izbrannoe_ZIRCON_GLI_2015.pdf (дата обращения: 18.07.2023).

4. Городские локальные идентичности как основа формирования устойчивых местных сообществ // Векторы развития современной России / Д. В. Мальцева, Л. В. Жвирблис, Р. В. Евстифеев, П. Л. Крупкин, С. Д. Лебедев. – М.: издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2016. – С. 264–280.

5. Евстифеев Р. В. Локальная идентичность: символическая политика и несимволические практики // Консолидация регионального социума. – 2016. – № 1. – С. 88–95. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=25795013> (дата обращения: 17.07.2023).

6. Концепция [Электронный ресурс]: статьи из словарей. – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/2537/КОНЦЕПЦИЯ (дата обращения: 24.07.2023).

7. Красная книга Кузбасса. – 3-е изд., перераб. и дополн. – Кемерово: Вектор-принт, 2021. – Т. I. – 240 с.: ил.

8. Красная книга Кузбасса. – 3-е изд., перераб. и дополн. – Кемерово: Вектор-принт, 2021. – Т. II. – 232 с.: ил.

9. Морозова Е. В., Улько Е. В. Локальная идентичность: формы актуализации и типы // Политическое сознание и поведение. – 2008. – Т. 4, № 4. – С. 139–151. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=11992853> (дата обращения: 18.07.2023).

10. Мусиездов А. А. Локальная идентичность как бренд // Вестник Харьковского национального университета имени В. Н. Каразина. – 2010. – № 889. – С. 116–120.

11. Розенблюм Е. А. Художник в дизайне. – М., 1974. – 176 с.: ил.

УДК 7.092

МЕЖДУНАРОДНЫЕ ПРОЕКТЫ ЮГРЫ В ОБЛАСТИ ТРАДИЦИОННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Бубновене Ольга Дмитриевна, директор, БУ Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел» (г. Ханты-Мансийск, Россия). E-mail: bubnovene@mail.ru

В настоящее время важным является сохранение традиционной культуры, транслирующей базовые жизненные ценности, составляющей духовное единство многочисленных этносов. Фестиваль ремесел коренных народов – это площадка не только общения и обсуждения проблемных вопросов сохранения, трансляции лучших традиций регионов, но и приобретения практического опыта ручного труда. Фестивальный опыт

демонстрирует обмен мастерством, знаниями, технологиями ремесленных практик позволяет консолидировать и усиливать сопротивляемость общества к деструктивным, разрушающим тенденциям в культуре, выводит творчество на новый высокий уровень.

Сформировавшийся в рамках научных конференций Фестиваля ремесел Международный конгресс «Традиционная художественная культура: фундаментальные исследования народного искусства» обеспечил исследованиями в академической и вузовской среде решение проблем в производственном секторе, структурах управления в сфере культуры и образования.

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

INTERNATIONAL PROJECTS OF UGRA IN THE FIELD OF TRADITIONAL ARTISTIC CULTURE

Bubnovene Olga Dmitrievna, Director, Center of Folk Arts and Crafts (Khanty-Mansiysk, Russia). E-mail: bubnovene@mail.ru

Nowadays, it is important to preserve traditional culture, which translates the basic life values that make up the spiritual unity of numerous ethnic groups. The Festival of Crafts of Indigenous Peoples is a platform not only for communication and discussion of problematic issues of preserving and broadcasting the best traditions of the regions, but also for acquiring practical experience of manual labor. The festival experience demonstrates the exchange of skills, knowledge, technologies of craft practices, allows consolidating and strengthening the resistance of society to destructive, destructive trends in culture, brings creativity to a new high level.

The International Congress of Traditional Artistic Culture formed within the framework of scientific conferences of the Festival of Crafts is a fundamental study of folk art provided research in the academic and university environment, solving problems in the manufacturing sector, management structures in the field of culture and education.

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

Традиционная народная культура – это особая ценностная система, основу которой составляет космоцентричное сознание, побуждающее к выстраиванию гармоничного сосуществования в процессе труда человека и природы. При этом в культурном наследии народа воплощены базовые жизненные ценности – те, которые мы сегодня называем общечеловеческими. И как раз этот ценностный аспект является интегрирующим и консолидирующим началом, составляя духовное единство многочисленных этносов нашего государства и при этом оставляя полный простор для каждой этнической культуры в уникальном художественном выражении.

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

Присутствие полноценного слоя народных художественных промыслов, фольклора в структуре разветвленной, многоуровневой культуры современного социально дифференцированного общества становится фактором, позволяющим судить об экологии культурной среды, в которой пребывает наше общество. Ведь на фоне ускоряющегося научно-технического развития, повсеместной стандартизации условий труда и быта, включения людей во все более дифференцированные виды трудовой деятельности развивается тенденция усреднения, выравнивания, а очень часто – и унификации культур, проявляется феномен культурного однообразия, ведущий к стагнации живого процесса творчества. Именно поэтому мы должны беречь наши регионально-этнические культурные традиции.

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

изменения в научную и образовательную инфраструктуру, программы управления.

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

С 2000 года с периодичностью один раз в два года на территории автономного округа проводился Международный фестиваль ремесел финно-угорских народов «Югра». Для расширения круга участников в 2010 году было принято решение о проведении Международного фестиваля ремесел коренных народов мира «Югра». Фестиваль проводится под эгидой Комиссии Российской Федерации по делам ЮНЕСКО при поддержке Министерства культуры Российской Федерации. Учредителем Фестиваля является Правительство Ханты-Мансийского автономного округа – Югры, организаторами выступают Департамент культуры Ханты-Мансийского автономного округа – Югры, бюджетное учреждение Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел». Научная поддержка осуществляется учеными искусствоведами, этнографами, историками, археологами вузов РГХПУ имени С. Г. Строганова, МГУ имени М. В. Ломоносова, Сургутского государственного университета, Удмуртского госуниверситета и др.

Идея фестиваля исходит из представления о том, что культурным достоянием любого региона, нуждающимся в заботе и поддержке современного общества, в равной степени являются как памятники и музейные

коллекции, так и создавшие их мастера, объединения, учреждения, обеспечивающие воспроизведение и трансляцию культурных традиций.

Значение фестиваля заключено в том, что ремесло как часть повседневной жизни остается основным условием сохранения особой специфической ментальности народа. Представление о духовной самобытности и моральных смыслах взаимоотношений народа с другими народами скреплено вещественными источниками – орудиями производства и созданными с их помощью предметами материального круга: постройками, охотничьим оружием, музыкальными инструментами, украшениями, текстилем, посудой – всем, что является результатом трудовой деятельности человека. Труд приводит человека к пониманию вопросов экологии, рациональности, достаточности в использовании ресурсов природы, внутреннего равновесия, гармонии, к ощущению общего единства народов.

Основы ремесла и промысловых задач ручного технологического опыта способствовали некогда возникновению и развитию архитектуры, декоративно-прикладного искусства, дизайна, некоторых направлений изобразительного искусства. Ручной предметный мир является идеальным средством воспитания, соединяющим сенсорные, сензитивные резервы памяти с эмоциональным переживанием и формированием абстрактного мышления, необходимого для опыта общественного созидания. В значительной степени именно народное искусство предстает условием и индикатором сохранения духовности российского потенциала, запускает остальные процессы духовного опыта. Современный народный мастер – это не только носитель родового опыта и памяти своей семьи и своего народа. Его отличает владение общими знаниями из областей археологии, этнографии, искусствоведения, педагогики, и поэтому новый общественный статус ремесла, основанный на исторических выводах о закономерностях культуры, – результат соединения конкретного опыта и законов научной реконструкции. На фестивалях важным является представление опыта реконструкции в области археологической керамики, археологического и этнографического текстиля, раскрытие сохранившихся народных традиций в росписях, войлочных технологиях, резьбе по дереву и других направлениях народного искусства. В обществе происходит прозрение: народное искусство осознается психологическим ментальным явлением, особой формой культуры, крайне необходимой для педагогики, социологии, экономики.

Фестивальный опыт демонстрирует обмен мастерством, знаниями, технологиями ремесленных практик, что позволяет консолидировать и усиливать сопротивляемость человеческого организма к деструктивным, разрушающим тенденциям в культуре, выводит творчество на новый высокий уровень. Фестиваль определяет ряд важнейших особенностей. Если явления глобализма естественны в медицине, современных производственных задачах и военных технологиях, то в отношении духовной традиции, первое место принадлежит культуре и искусству и первейшее – народной культуре и народному искусству как основаниям Отечества. Поэтому те процессы, которые свидетельствуют о социальных аспектах кризиса в России как результатах глобальной культурной мутации, изменившей жизненный ритуал человека постиндустриального общества, могут быть преодолены средствами народного искусства и его встраиванием в структуру формирования психофизиологических качеств в процессе воспитания.

Задача изучения традиционной культуры связана с определением роли искусства как носителя нравственных ценностей и развития творческого опыта в современной жизни. Эта задача обусловлена спектром проблем типов и форм функционирования традиционной культуры в обществе. Центры сохранения культуры, творческие коллективы, производственные мастерские, ведущие мастера народного искусства являются носителем родового и семейного опыта, признаков самобытности этносов как части и основы российской отечественной культуры. Их состояние связано с расширением качества общего знания: владением общими знаниями из областей археологии, этнографии, искусствоведения, педагогики, социологии, психологии. Поэтому новый общественный статус ремесла, основанный на исторических выводах о закономерностях культуры, является результатом соединения конкретного опыта, законов научной реконструкции и требует методологического основания.

Особенной ценностью является то, что национальные стилевые мотивы искусства лежат в основе классического и академического музыкального, хореографического, промышленного творчества и должны быть продолжены в экспериментах современного декоративно-прикладного искусства и дизайна, фольклорного и музыкального наследия, представляющего самобытные черты культуры народов России. Увеличение числа художественно осмысленных объектов расширяет пространство образно-

сти российской культуры в поле ее международной презентации. Данное направление тесно связано с огромным значением опыта научно-технологической и искусствоведческой реконструкции в области археологической керамики, археологического и этнографического текстиля, систематизации принципов традиций Центра и Севера России, Урала, Западной и Восточной Сибири, Юга России и т. д. В обществе происходит прозрение народом своих лучших качеств: народное искусство осознается особой формой живой культуры, крайне необходимой для педагогики, социологии, экономики.

За двадцать лет истории Фестиваля проведено 10 научно-практических конференций, более 1000 мастер-класс для детей и разновозрастной аудитории. Народное искусство экспонировалось на 42 выставках, ярмарках [1, с. 3–19].

В работе фестивалей приняло участие более 70 тысяч человек из разных стран мира и регионов России: Венгрии, Канады, Финляндии, Швейцарии, Эстонии, Сербии, Карелии, Марий Эл, Мордовии, Удмуртии, Коми, Ямало-Ненецкого, Ненецкого и Ханты-Мансийского автономных округов, Камчатки, Москвы, Санкт-Петербурга, Новосибирска, Омска, Челябинска, Тюмени, Тобольска, Псковской, Архангельской, Рязанской, Московской, Тюменской, Свердловской областей и др.

Выпущены сборники докладов конференций, мастер-классов. Восстановлены забытые и утраченные традиционные промыслы финно-угорских народов: вышивка южных остяков и восточных вогулов, обработка и ткачество из крапивы, ткачество традиционных изделий из шерстяных нитей (поясов, дорожек и др.), традиционное вязание одной спицей, жаккардовое вязание традиционных изделий северных народов, обработка и пошив изделий из рыбьей кожи и многое другое. Расширены образовательные программы учреждений дополнительного образования, успешно реализуется проект «Школа социальных творческих инициатив “Полет стерха” по социальной адаптации средствами народного искусства, образовательные программы курсов повышения квалификации «Народные художественные промыслы Югры».

Фестиваль проводит программные мероприятия в течение года в несколько этапов:

- I этап «Этнос – Традиция – Ремесло» – трансляция экспозиционно-выставочных, визуальных проектов и выставок участников Фестиваля по городам автономного округа и регионам Российской Федерации;

- II этап «Река – Ремесло – Жизнь» – программные мероприятия стационарные или на теплоходе по маршруту следования.

В работе Фестиваля используются научно-методические, образовательные, трансляционные, коммуникативные направления и формы работы. Программа работы Фестиваля насыщена мероприятиями не только для специалистов и участников, но и для разновозрастной аудитории посетителей. Обязательными являются:

- научно-практическая конференция «Живые традиции ремесла в искусстве»;
- пресс-конференции;
- международные конкурсы мастерства;
- научные и научно-практические семинары;
- образовательные программы, мастер-классы;
- выставки и визуальные проекты;
- выставочно-ярмарочные программы фестиваля с представлением изделий народного искусства участников региона, страны.

Участниками научно-практической конференции «Живые традиции ремесла в искусстве» обсуждаются вопросы по основным направлениям современного развития народных художественных промыслов и ремесел коренных народов в России и зарубежных странах: работа организаций, чья деятельность, в той или иной мере связана с художественными промыслами; современные художественные языки народного искусства в задачах создания художественных произведений; формы передачи опыта традиционных промыслов в современный период; современное состояние и развитие традиционных промыслов коренных народов мира; научный подход к изучению традиционных промыслов и ремесел; оптимизация форм государственной поддержки народных художественных промыслов и ремесел в рамках региональной политики Ханты-Мансийского автономного округа – Югры; формы работы Центров ремесел с социально незащищенными слоями населения, безработными.

Участники конференции – этнографы, искусствоведы, сотрудники музеев, домов народного творчества и центров ремесел, представители государственных учреждений, региональной администрации, общественных организаций, мастера народного искусства, представители творческих союзов и ассоциаций городов-участников регионов Российской Федерации и стран зарубежья, чья деятельность связана с народными ху-

дожественными промыслами и ремеслами. Материалы конференции планируется опубликовать в научном сборнике.

Одним из основных мероприятий Фестиваля является Международный конкурс мастерства как представление лучших традиций народного искусства коренных народов регионов России и стран зарубежья по номинациям: «Гончарное искусство»; «Художественная обработка дерева»; «Текстильная кукла, игрушка»; «Художественная обработка бересты»; «Роспись по дереву»; «Плетение из лозы, травы, корня кедра и др.»; «Традиционный костюм в миниатюре»; «Художественная обработка кожи животных, рыб»; «Художественная обработка меха»; «Художественная вышивка»; «Металл, ювелирное искусство». Участниками международного конкурса являются мастера народного искусства из числа участников Фестиваля.

Фестиваль ориентирован на формирование новых организационных форм поддержки жизнеспособности народных художественных промыслов и ремесел, мастеров и объединений, подверженных в настоящее время разрушающему воздействию миграционных, урбанистических и других процессов.

Фестивальное движение позволило расширить возможности развития сферы народных художественных промыслов в автономном округе:

- в муниципальных образованиях автономного округа открылись Центры ремесел: в Нижневартовском, Сургутском районах, г. Лянторе, г. Мегионе, г. Советский;

- возросло число людей, занятых в сфере народных художественных промыслов;

- повысилась культура работы мастера «на станке», квалификация и статус мастеров, получивших признание на российских и зарубежных конкурсах и выставках.

Возрождение забытых ремесел в настоящее время имеет не только национальную, но и культурную международную значимость. Проведение Фестиваля вызывает интерес исследователей (историков, этнографов, культурологов) различных стран мира, занимающихся проблемами культурной инфильтрации, в частности, ученых коренных народов России и зарубежья, интересующихся этими проблемами.

Проведение фестивальных научно-практических конференций послужило стартом нового научного форума – Международного конгресса

«Традиционная художественная культура: проблемы фундаментальных исследований» под эгидой Комиссии Российской Федерации по делам ЮНЕСКО и при поддержке Правительства Ханты-Мансийского автономного округа – Югры, проходившего в Ханты-Мансийске в 2011, 2014, 2017, 2021 годах, объединившего ученых археологов, искусствоведов, антропологов, культурологов РАН, РАО, РАН и высших учебных заведений Российской Федерации и зарубежных стран.

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

Предложение о проведении конгресса сформировалось в рамках научных конференций Международного фестиваля ремесел финно-угорских народов (2000–2010). Конгресс определил объектом исследования культурное художественное наследие, сохранение которого полагается стратегической задачей России и государств мира. 26 апреля 2007 года в Послании Федеральному собранию Российской Федерации В. В. Путин акцентировал внимание на национальных задачах и национальном богатстве: «...духовное единство народа и объединяющие нас моральные ценности – это такой же важный фактор развития, как политическая и экономическая стабильность. Убежден, общество лишь тогда способно ставить и решать масштабные национальные задачи, когда у него есть общая система нравственных ориентиров, когда в стране хранят уважение к родному языку, к самобытной культуре и к самобытным культурным ценностям, к памяти своих предков, к каждой странице нашей отечественной истории.

Именно это национальное богатство является базой для укрепления единства и суверенитета страны, служит основой нашей повседневной жизни, фундаментом для экономических и политических отношений.

...

И, конечно, сегодня крайне важно развивать национальные культуры народов России, включая поддержку фольклорного творчества».

К проведению Конгресса проявили интерес ученые, исследователи, общественные деятели, государственные и правительственные структуры из Венгрии, Польши, Финляндии, Канады, Узбекистана, Республики Беларусь, Китайской Народной Республики, Казахстана, а также 26 субъек-

тов России. В работе конгресса приняли участие более семисот человек из стран зарубежья и Российской Федерации.

В основу концепции конгресса легла идея международного сотрудничества и взаимодействия общественных институтов академической и вузовской науки, образования, структур государственного управления в сфере культуры, социальной защиты граждан, экономики, других областях с целью формирования общественного договора, направленного на сохранение и развитие отечественного наследия [2, с. 15–20].

Материалы Конгресса включили результаты проводимых ранее научных проектов и программ, инициированных сферами культуры и высшей школы за два последних десятилетия, связанные с разработкой фундаментальных проблем традиционной художественной культуры:

- Конференций международного фестиваля ремесел коренных народов мира «Югра 2000–2010»;

- Межвузовской научно-технической программы «Народная художественная культура в проблемах науки, образования, теоретической практики и производства» (1993–1996);

- Межвузовской научно-технической подпрограммы «История художественной культуры и искусства регионов России» в программе «Развитие гуманитарных наук в России» (1997–1998);

- Проекта «Научное и методическое обеспечение художественного и художественно-педагогического образования» в программе «Научное, научно-методическое, материально-техническое и информационное обеспечение системы образования» (1999–2000);

- Проекта «Культурное и художественное наследие в образовании» в Программе фундаментальных исследований в области гуманитарных наук (2003–2004) МОиПО РФ;

- Проекта «Онтология художественной культуры Западного Приуралья» (2006–2008) Аналитической ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы» Рособразования РФ;

- Проекта «Теория художественной культуры в методологии образования» (2009–2011) Аналитической ведомственной целевой программы «Развитие научного потенциала высшей школы» Минобрнауки и науки РФ;

- Проекта «Каталогизация художественного наследия Западно-Приуральяского региона» (2010–2012) Федеральной целевой программы

«Научные и педагогические кадры инновационной России» Минобрнауки России и науки РФ.

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

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

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

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

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

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

5. Ядром общественных процессов в основе родовой и цивилизующей функции культуры являются искусство и образующие его мор-

фологические комплексы в архитектуре, прикладных и неприкладных искусствах. Литература и национальные языки иницируются речевыми практиками, чтением и обсуждением прочитанного. Театр и музыка – художественной дидактикой неприкладных искусств. Изобразительное и декоративно-прикладное искусство – пластическими нормами воплощаемого образа мира. Дизайн и архитектура – пропедевтикой предметно-пространственной среды как этоса создаваемого человеком пространства. Инженерные и технологические решения – средствами гуманитарной оценки современного естествознания, построенного на созидательном, гуманистическом отношении их к человеку и культуре.

Традиционная художественная культура противостоит процессам культурной глобальной мутации, изменившей жизненный ритуал человека постиндустриального общества и повлиявшей на психотип восприятия мира. Актуально поэтому обращение к проблемам теоретического плана, и прежде всего тому, где народная культура, народное искусство, народные производства могут внести принципиальные изменения в научную и образовательную инфраструктуру, программы управления. Исследование философии сознания, философии культуры, мифологии с помощью искусствоведения и смежных гуманитарных дисциплин на основе реконструкции артефактов искусства в археологии, этнографии, архитектуре позволяет установить новые условия интерпретации отечественной истории. Важно использование этих материалов при формировании образовательных программ, уточнения государственных рубрикаторов, совершенствования структуры учебных планов всех уровней обучения в новых образовательных стандартах, построения на современном уровне теоретического представления традиционной художественной культуры и др.

Регламент Конгресса включал проведение от 12 сессий. По итогам Конгрессов были разработаны резолюции, выпущены сборники докладов участников Конгрессов. Итоги работы Конгресса были заслушаны в Совете Федерации в апреле 2012 года. Выставочные проекты экспонировались в вузах, учреждениях культуры на территории Российской Федерации и автономного округа.

Традиционные художественные промыслы и ремесла, фольклор Югры представляют ценностный исторический источник, являются частью духовной и материальной культуры коренных народов Ханты-Мансийского автономного округа – Югры, имеют свои характерные осо-

бенности. Привлечение ученых, специалистов к изучению, исследованию традиционной художественной культуры, народного искусства позволяет выстраивать стратегию, программы и проекты дальнейшего развития данного направления.

Проведение международных мероприятий в области традиционной художественной культуры позволило:

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

Ханты-Мансийский автономный округ – Югра становится одним из центров развития и аккумуляции культурного фонда не только России, но и мира.

Литература

1. Бубновене О. Д. Фестивальное движение народного искусства коренных народов мира: информационно-справочное издание. – Ханты-Мансийск, 2012. – 19 с.; 16 ил.

2. Бубновене О. Д. Концепция I Международного конгресса традиционной художественной культуры: фундаментальные исследования народного искусства // сборник материалов I Международного конгресса традиционной художественной культуры: фундаментальные исследования народного искусства – Ханты-Мансийск, 2011. – 627 с.

УДК 73.021:658.512.2

ОСОБЕННОСТИ РАЗРАБОТКИ И СОЗДАНИЯ МНОГОФИГУРНОГО СУВЕНИРНОГО НАБОРА В УСЛОВИЯХ ОГРАНИЧЕННОГО ПРОИЗВОДСТВА

Агеева Татьяна Валерьевна, старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: tvarik@mail.ru

Сегодня декоративная керамика занимает лидирующие позиции на рынке народных художественных промыслов России. Особой популярностью пользуются сувениры. В производстве художественной керамики наблюдается переход от массовой тиражной продукции к вещам индивидуальным, имеющим свой образ и характер. Мастера стараются воплотить в жизнь свои творческие находки и идеи. Такие изделия весьма востребованы.

Если говорить о создании сувенирной продукции (регионального бренда), то необходимо учитывать, что образ региона складывается из формирующих его уникальных деталей. Кузбасс, например, отличается от остальных регионов России особенной флорой и фауной. Часть видового разнообразия региона занесена в Красную книгу Кемеровской области. Предлагаем рассмотреть существующую проблему через призму создания сувенирной продукции (регионального бренда) средствами визуального искусства на примере авторского художественного проекта «Уникальный Куз.Басс».

Цель данной статьи – раскрытие процесса разработки и создания сувенирного набора в условиях маленькой мастерской. Данная тема актуальна в связи с возрастающим интересом населения к сувенирной про-

дукции из керамики. Сувениры являются показателем культуры общества, средством эстетического воспитания. Они обладают национальным характером, выразительностью, знаковостью.

Ключевые слова: сувенир, художественная керамика, пластика малых форм.

DEVELOPMENT AND CREATION FEATURES OF A MULTI-FIGURE SOUVENIR SET IN CONDITIONS OF LIMITED PRODUCTION

Ageeva Tatyana Valeryevna, Senior Lecturer, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia).
E-mail: tvarik@mail.ru

Now decorative ceramics, namely souvenirs, occupy an important place. There is a development in production from mass circulation products to individual things that have their own image and character. Masters try to implement their creative finds and ideas. Such products are in great demand.

The image of the region consists of unique details that form it. Kuzbass, for example, differs from other regions of Russia in its special flora and fauna. Part of the species diversity of the region is listed in the Red Book of the Kemerovo Region. Therefore, it is important to consider the existing problem through the prism of creating souvenirs (regional brand) by means of visual art using the example of the author's art project "Unique Kuz.Bass."

The purpose of this article is to disclose the process of developing and creating a souvenir set in a small workshop. This topic is relevant in connection with the growing interest of the population in souvenirs made of ceramics. Souvenirs are an indicator of the culture of society, a means of aesthetic education. They have a national character, expressiveness, and insignia.

Keywords: souvenir, art ceramics, small-form plastic.

Небольшие произведения жанрово-бытовой тематики, портретные статуэтки, изображения животных, которые изготавливается во многих экземплярах и рассчитаны на широкое распространение называются пластикой малых форм. Как правило, мелкая пластика является предметом тиражирования и для ее изготовления используется метод литья или на-

бивки в гипсовые формы. Также мелкая пластика может представлять собой серию или набор предметов, объединенных одной темой.

В данной статье подробно рассматривается процесс разработки и создания многофигурного сувенирного набора «Уникальный Куз.Басс», представленный набором из тридцати керамических фигурок животных, обитающих в Кемеровской области. Данный проект приурочен к 300-летию образования Кузбасса, которое отмечалось в 2021 году, и призван привлечь внимание к редким видам фауны региона, занесённым в Красную книгу.

Поставленная задача требовала разработать одновременно тридцать различных фигурок животных и птиц, сохраняя единую стилистику. Была выбрана стилизация до упрощенных силуэтов, в которых просматривается тенденция к дугообразным лекальным формам. Геометризация сглаживает детали, делает фигурки строгими, лаконичными. Фигурки предполагались небольшими – 10–15 см, поэтому излишняя детализация могла помешать восприятию. В процессе работы над эскизами были отмечены характерные черты, которые должны фигурировать в стилизации, а также проведен поиск гармоничного соотношения частей тела животного. Фигурки по своей форме очень простые и позволяют в дальнейшем их усложнить, добавляя роспись, прорезной или наклепной рельеф. Также были разработаны два варианта росписи в гамме из трех цветов.

После утверждения всех 30 эскизов начался этап моделинга. На данном этапе стилизованные изображения животных переводятся в объем. Сложность этого этапа заключается в добавлении третьей плоскости измерения, а именно глубины. К моделям предъявляются определенные требования, такие как интересный, привлекательный вид в объеме, четкая симметричность, точность в линиях, образующих силуэт. Необходимо было слепить все модели, чтобы видеть их размер относительно друг друга.

Для создания тридцати моделей потребовалось много скульптурного пластилина. Использование пластилина разных марок привело к неожиданным трудностям. Выравнивание поверхности моделей не удавалось: в мягком слое срезалось большее количество, чем нужно, относительно более твердых слоев. Решено было перемешать всё до однородного состояния. Пластилин был нарезан пластинками, доведен в печи до мягкого состояния и перемешан вручную. Это позволило получить относительно

однородную, устойчивую к деформации массу. Скульптурный пластилин довольно плотный, нарезка его на небольшие пластинки упрощает процесс моделинга.

Создание модели начинается с грубой обрезки до примерного силуэта подходящего куска пластилина. Далее на этот кусок наклеиваются пластинки, набирается объемная форма. Грубая модель плотно сбивается, лишнее сглаживается или срезается, крупные ямки заполняются, выравнивается доньшко. Симметричные фигурки являются самыми простыми для исполнения. По поверхности проводится срединная линия и относительно нее выравнивается вся модель. На общей массе намечаются выступающие детали, ножки. Добавленные объемы, детали также выравниваются по осям симметрии. Модель должна быть устойчивой. Для этого служит широкое доньшко или 2–3 точки опоры. В наборе также есть несимметричные фигурки. Особое внимание в них уделяется плавности силуэта при повороте.

Пластилин имеет свойство оседать. Поэтому в модели на тонких ножках был вживлен каркас из толстой проволоки. Готовые модели хранились по возможности в холодном месте.

Силуэт модели может незначительно измениться относительно графического эскиза под влиянием объема. Также на силуэт значительное влияние оказывает дальнейшее создание гипсовой формы. Детали формы должны легко сниматься с модели. На ней не должно быть мест, которые будут цеплять форму при разборке, приводя к деформации самой модели и соответственно будущей фигурки. Непосредственно перед созданием формы на каждой модели намечаются делящие линии – места стыков деталей. Симметричная модель – самая простая для отливки. Она состоит из двух частей. Если у модели есть ножки, то необходим вкладыш – ещё одна деталь.

Каждая модель проходит этап анализа. Если доньшко очень большое, то фигурку трудно будет отлить в глине. Доньшко может не пролиться полностью, потому что помешает воздух, вакуум. Во избежание этого в форму сразу закладывается поворот по горизонтальной оси. В форму глина поступает через литник – отверстие, зачастую в доньшке или ножках. Он необходим также, чтобы создавать постоянный запас жидкой глины, впитывающейся в форму. Модели с ножками требуют несколько литников, чтобы в них не возникал вакуум при заливке глины. Литники закладываются сразу при формировании стенок гипсовой формы.

Форма большинства моделей предполагает, что отливка в гипсе будет максимально простой – из двух-четырех деталей. Стенки деталей формируются из глины, отведенной строго для этой функции. В процессе глина подсыхает, загрязняется мусором. Ее необходимо периодически размачивать, переминать и удалять крупные частицы гипса. Детали каждой формы отливаются по очереди, начиная с самой большой.

Модель покрывается смазкой из взбитого до пенного состояния мыла и кладется лицом вниз на куски глины. По делящей линии, под прямым углом, добавляется глина и выравнивается. Затем вокруг модели, отступая от нее 2–3 см, ставится глиняная стенка с запасом в высоту. Гипс заливается сверху, жесткой кисточкой выбиваются возможные пузыри воздуха в углах. После создания этой детали и удаления глины с нее и с модели края гипса обрабатываются под острый угол и делаются замки. Замки – это углубления в стенках формы, необходимые для того, чтобы детали не смещались относительно друг друга. Форма кладется лицом вверх, края и открытая часть модели смазывается мылом. Для следующей части устанавливается стенка из глины и процесс повторяется. Далее делают ограждение для третьей детали и т. д., пока вся модель не будет закрыта [1, с. 193–194]. Вкладыши отливаются в последнюю очередь, потому что они должны жестко фиксироваться замками.

На отливку форм ушло около 90 кг гипса и по времени это заняло почти 2 недели с перерывами. За день отливались 4 модели, для экономии времени и материала – парами одновременно. Спустя сутки гипсовая форма расколачивалась на детали, пластилиновая модель вынималась. Готовые гипсовые детали дорабатывались по местам стыков, отмывались от мыльного раствора и ставились на просушку в тёплое место. Тридцать форм занимают много места. В ограниченных условиях сушка затянулась надолго. Высушенные формы можно хранить стопками, ставя их, друг на друга. Место хранения должно быть сухим. Постоянная влажность уменьшает срок эксплуатации.

Глиняным шликером заполняется подсушенная гипсовая форма. Избыток воды всасывается в мелкие поры формы, у стенок наращивается слой сырого черепка. В гипсовой форме можно не только отливать, но и отминать изделие, удаляя избыток воды уже из пластичной массы. Толщина черепка зависит от времени выдержки шликера в форме. Обычно по истечении 15-20 минут излишек выливается из формы. После подвяливания изделия в форме и, таким образом, сокращения в размерах оно извле-

кается и подвергается сушке. Для того чтобы компенсировать сжатие шликера и создать небольшое давление во время его нахождения в форме, уровень шликера должен быть несколько выше, чем высота законченного изделия. Поэтому в самой форме предусматривается небольшой объем для такого резерва – литник [1, с. 37–42].

Для отливки фигурок использовался шликер из керамической массы CiniCor ew-01b. Заливка и выемка глиняных фигурок животных проводилась конвейерно, до 10 штук в день. По итогу было отлито девятью фигурок, для создания двух вариантов покраски и с запасом на предполагаемый брак. Формы сложные, геометричные, поэтому в некоторых местах собирались пузырьки воздуха. Такие места дорабатывались. Лишние отверстия от литников закрывались глиной. Это помогало немного уравновесить фигурку, дать большую точку опоры. Полностью закрывать все отверстия не стоило, в фигурке могли образоваться микротрещины от давления расширяющегося воздуха при обжиге. Дырочки литников аккуратно обрабатывались до ровного эстетического состояния.

Сушка изделий производится равномерно, под тканью, для того чтобы избежать сквозняков. Донышки фигурок зачищаются наждачной бумагой на ровной горизонтальной поверхности. После донышко замывается слегка влажной губкой, чтобы удалить пыль. Высохшие глиняные фигурки животных подвергаются обжигу в муфельной печи при температуре 1050 градусов. Естественно, что такое количество сложно разместить на полках в печи. Однако подобные фигурки можно закладывать на утильный обжиг в капсулю или иную объемную форму друг на друга. У них недостаточно веса, чтобы деформироваться.

Фигурки получились очень тонкими, лёгкими, прочными. Не треснули, не изменили форму при обжиге. Обожженные керамические фигурки обмываются влажной губкой от возможной пыли.

Покраска проводилась в условиях лаборатории керамики в свободное время. Для росписи были выбраны цветные ангобы и глазури. Фигурки расписывались согласно цветовым эскизам.

Большое количество изделий и ограниченное время предполагает использовать метод покраски одним цветом сразу партии фигурок. Затем берется другой цвет и процесс повторяется. Такой метод экономит время и позволяет контролировать процесс покраски. В первую очередь роспись производится ангобами с помощью кистей. Ангоб – это глина, подкрашенная цветным пигментом. Далее наступает очередь цветных глазурей,

которые наносятся также кистью равномерным слоем. Глазури использовались медового, коричневого, черного оттенков, а также эффектарного серого.

Глазури имеют в своем составе стекло и при обжиге в печи могут прилипнуть к полкам. Поэтому у готовой расписанной фигурки замывается доньшко. На доньшке каждой фигурки стоит знак автора.

Фигурки подверглись повторному политому обжигу. На данном этапе фигурки обжигались отдельно, компактно размещаясь в пространстве печи. Потребовалось несколько обжигов. Брак произошел разово, предполагается случайный удар. На примере 30 фигурок были созданы 2 варианта цветовой гаммы покраски.

В процессе создания сувенирного набора возник ряд сложностей. Самая главная заключалась в ограниченности пространства. Мастерская представлена одной комнатой площадью двенадцать квадратных метров. Есть шкаф, полки, рабочий стол. Модели из пластилина хранились на окне, на теневой стороне, компактно поставленные рядом.

Отливка гипсовых форм всегда занимает много места. Главное место отводится непосредственно для работы. Но необходимо также место для переминая глины и для ее раскатывания в пласт для нарезания стенок. Отливка гипсовых форм сопровождается большим количеством производственного мусора. Это излишки гипса, срезка с обтачиваемой формы, стружка от вырезаемых замков.

Далее готовые формы нужно вымыть и просушить у обогревателя или батареи. Детали форм пришлось ставить стопками к стенке и прогревать теплым воздухом. Это заняло много времени. Сложность составило размещение большого количества отливаемых фигурок. Конвейерное производство позволяет работать без перерывов на просушку форм, однако глиняные фигурки заняли все возможные места в процессе их сушки. Часть высушенных фигурок отвозилась в мастерскую, дожидаться обжига. Также потребовалось провести несколько обжигов, потому что окрашенные фигурки занимают много места.

Многофигурный сувенирный набор авторского художественного проекта «Уникальный Куз.Басс» выполнен в единой стилистике с учетом заданного размера и в разработанной цветовой гамме. Данная работа очень трудоемкая, она потребовала много времени и сил. Проект масштабный и уникальный по своей направленности и стилистике. Геометричная стилизация смотрится современно и ново, урбанистично. Анало-

гов на местном сувенирном рынке такой проект не имеет. Он также вызвал огромный интерес в других регионах.

Литература

1. Миклашевский А. И. Технология художественной керамики. – Л.: Стройиздат, 1971. – 302 с.

УДК 745:749

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ОБЪЕКТОВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В КУЗБАССЕ И СИБИРСКОМ ФЕДЕРАЛЬНОМ ОКРУГЕ

Беляева Ольга Александровна, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, Россия). E-mail: olabele@yandex.ru

Данная статья посвящена исследованию декоративно-прикладного искусства Сибирского федерального округа. Выявляются характерные аспекты формирования объектов декоративно-прикладного искусства на примере народных промыслов Кузбасса. Акцентируется внимание на особенностях формирования объектов декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: народное искусство, декоративно-прикладное искусство, промыслы Сибири.

FORMING FEATURES OF DECORATIVE AND APPLIED ART OBJECTS IN KUZBASS AND SIBERIA

Belyaeva Olga Aleksandrovna, Docent, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: olabele@yandex.ru.

The article studies decorative and applied art of Siberia. The author reveals the main aspects for forming objects of decorative and applied art on the example of folk crafts of Kuzbass. Attention is focused on the peculiarities for forming objects of decorative and applied art.

Keywords: folk art, decorative and applied art, crafts of Siberia.

Во все времена народное искусство являлось неотъемлемой частью жизни человека. Именно предметы быта представлялись одной из форм выражения окружающей действительности, что проявлялось посредством предметной области (ремесленной), художественной (формы) и знаково-графических систем. Тем самым создаваемые человеком предметы, связанные с укладом жизни, с этническими, национальными и социально-групповыми особенностями, являлись отражением материальной и духовной культуры народа. Поэтому изучение традиционной культуры и, в частности, декоративно-прикладного искусства становится актуальным.

В историографии декоративно-прикладного искусства следует отметить работы А. Морана [1], Г. Гейдова и других, посвященные морфологии прикладного искусства. Изучение традиционного декоративно-прикладного искусства России началось сравнительно недавно. Первые публикации по материалам крестьянского искусства относятся ко второй половине XIX века, когда наблюдался подъем интереса общества к памятникам русского народного творчества. В данном контексте следует отметить работы А. В. Бакушинского, В. С. Воронова, А. И. Некрасова, А. Б. Салтыкова, Н. А. Миненко и др. Исследования были посвящены социальным и историческим аспектам декоративно-прикладного искусства. В тот же период появились первые собрания произведений народного искусства, труды В. В. Стасова и др.

Базисом возникновения декоративно-прикладного искусства на исследуемой территории являлась бытовая и общественная потребность в изделиях разного назначения, что со временем привело к зарождению ремесел и художественных производств. Появление и развитие художественных промыслов в Кузбассе, как и во всей Сибири, в основном было связано с такими факторами, как сырье, устойчивый спрос, ремесло и условия жизни. Не менее важным условием зарождения промыслов представляется и привнесенная ремесленная культура переселенцев. Переселенцы изготавливали: из дерева – телеги, сани, различную посуду, корыта, лопаты; из глины – посуду; из льна – одежду; из металла – различные предметы: жаковины, ювелирные украшения: серьги (из меди, серебра и золота), брошки, кольца и многое другое [2]. В процессе жизнедеятельности и в ходе удовлетворения потребностей и интересов общества накапливался опыт, при котором происходил процесс отбраковки форм и технологий [4, с. 206]. Также накапливался социальный опыт, который включал в себя набор ценностей, признаваемых социумом.

На территории Сибири проживает множество этнических групп, в том числе коренные народы, традиционное искусство которых отличается глубиной содержания, символизмом, декоративностью, разнообразием форм и стилей. Знание материалов и мастерство позволяли создавать изысканные предметы. Профессионализм автора состоял в том, что он мог выявить художественные достоинства материала, его свойства и качества при изготовлении предмета. К примеру, кокошник забайкальских семейских выполнен из бархата. Верхняя часть богато украшена растительным орнаментом. Прослеживается четкость и лаконичность в построении и выполнении композиционного решения орнамента (см. Прил., рис. 1).

Умение обрабатывать материал, применяя технические приемы, позволяло рационально конструировать изделия, воплощая различные идеи, дополняя изделия орнаментом или различными изображениями. Например, русские переселенцы из центральной части России привнесли навыки изготовления мебели и деревянной посуды, декорирование резьбой и росписью. Изысканные орнаментальные мотивы можно наблюдать в декоре фасада домов. К примеру, орнаментация наличников Нижнетавдинского района Тюменской области отличается условностью форм. Прослеживается доминирование изображений занавеса и растительных форм, ритмически расчленяющих всю поверхность наличника. Следует отметить, что, как и резьба, роспись органически была связана с размерами, формой и функциями декорируемого изделия.

В течение многих столетий население Сибири накапливало огромный опыт ремесла, традиции обработки материалов и декорирования. К примеру, домовая роспись старообрядцев Алтая по трактовке и колориту тесно связана с русской орнаментальной культурой, близка по стилю написания Вологодской и Архангельской росписи XIX – начала XX века [3]. В декоративно-прикладном искусстве Сибири и, в частности, Кузбасса прослеживается обращение мастеров к опыту и традициям других культур. Все большую роль играют индивидуальные интерпретации. Осваивая технологические особенности обработки материалов, культуры других народов, мастера усиливали авторские приемы интерпретации форм и мотивов. Примером может послужить работа мастера по художественной обработке бересты Е. А. Животова «Обские Угры (Обь, Вах, Ханты)» (см. Прил., рис. 2). Автор обратился к мифопоэтическому творчеству обских угров о сотворение мира и человека. Художественный об-

раз воплощен в частично орнаментированных цилиндрических формах, при этом основная часть поверхности отводится под ведущий мотив, дополненный зигзаго-треугольными и угло-образными изломами структуры бордюров. Благодаря орнаментации и ритмическому построению связующих элементов на предметах, возникают смысловые определения, помогающие установить связи составных частей общей композиционной формы. Структурность проявляется в организации конструктивного решения в синтезе со знаковыми изображениями.

Художественные промыслы в Сибири были связаны в своем развитии главным образом с двумя факторами – ремесленной культурой переселенцев, заселивших Сибирь, и потребностями местного населения. Эти факторы и определили преобладающую прагматическую направленность художественных промыслов. В настоящее время декоративно-прикладное искусство Кузбасса и Сибири представляет собой эклектическое смешение форм и стиля. Объекты, созданные современными мастерами и художниками, стали разнообразнее и технически сложнее по исполнению. К примеру, набор с самоваром «Райский мед» Рафаила Рифхатовича Латыпова, мастера по художественной обработке бересты (см. Прил., рис. 3). Композиция выполнена из бересты и представляет сложную форму. Основным объектом (самовар) состоит из восьми сшитых между собой сегментов, по форме напоминает тульский самовар. По тулову орнаментирован растительным узором. Вся форма дополнена декоративной оплеткой, имитирующей конструктивные особенности самовара. Ножки, ручки, краник выполнены из дерева, имитируют элементы традиционного самовара. Блюдо, на котором расположены все объекты, имеет овальную форму. Кружки выполнены из скотня и украшены растительным орнаментом. В основе формообразования предметов лежит утилитарная функция, в данном случае это распитие горячего напитка. Однако материал и конструктивные особенности выполнения предметов не отвечают требованиям, предъявляемым к данным объектам. В формировании композиционного решения прослеживается доминирование декоративной составляющей.

Таким образом, художественные промыслы повлияли на формирование декоративно-прикладного искусства Кузбасса и Сибири. Декоративно-прикладное искусство представляется многогранным проявлением национальных и художественных особенностей.

Литература

1. Моран Анри. История декоративно-прикладного искусства: пер. с франц. – М.: Искусство, 1982. – 577 с.
2. Миненко Л. В. Историческая динамика и трансформация декоративно-прикладного искусства России в современных условиях: XVIII–XX века: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. – 2009. – 24 с.
3. Традиционное изобразительное искусство русских крестьян Сибири / Л. М. Русакова; отв. ред. Ф. Ф. Болонев; [АН СССР, Сиб. отд-ние, Ин-т истории, филологии и философии]. – Новосибирск: Наука: Сиб. отд-ние, 1989. – 173 с.
4. Русский Север: этническая история народной культуры. XVII–XX века / отв. ред. И. В. Власова. – М.: Наука, 2004. – 848 с.
5. Элерт А. Х. Экспедиционные материалы Г. Ф. Миллера как источник по истории Сибири. – Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1990. – 257 с.

УДК 745

ВЫШИТАЯ ОДЕЖДА ОСТЯКОВ, ВОГУЛОВ: ИССЛЕДОВАНИЯ, ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ПРАКТИКА, ДИЗАЙН

Бубновене Ольга Дмитриевна, директор, БУ Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел» (г. Ханты-Мансийск, Россия). E-mail: bubnovene@mail.ru

Шашкова Виктория Николаевна, художник-конструктор, БУ «Центр ремесел», филиал «Школа-мастерская народных промыслов» (г. Урай, Россия). E-mail: angelon101@yandex.ru

В статье рассматриваются результаты исследования музейных коллекций, представленных как в России, так и в зарубежных странах, вышитой одежды остяков, вогулов XVIII–XIX веков. Рассмотрены локальные особенности костюмных комплексов, приемы вышивки, декорирование деталей одежды и аксессуаров.

Данная работа представляет собой краткую информацию о подходе и методах создания условий и организации работы арт-пространства как

диалога современного и традиционного искусства, точки изучения культурного наследия Югры и его продвижения в современную культуру силами творческой молодежи через новые форматы трансляции и творческих экспериментов. На основе орнаментальных композиций, семантики знаков дизайнерами разработаны новые коллекции молодежной одежды пред-а-порте «Сури», полиграфическая продукция «Морошка. Дизайн», проекты средового дизайна «Птаха».

Ключевые слова: вышивка, остяки, вогулы, костюмный комплекс, орнамент, дизайн.

EMBROIDERED CLOTHES OF OSTYAKS AND VOGULS: RESEARCH, EXPERIMENTAL PRACTICE, DESIGN

Bubnovene Olga Dmitrievna, Director, Center of Folk Arts and Crafts (Khanty-Mansiysk, Russia). E-mail: bubnovene@mail.ru

Shashkova Victoria Nikolaevna, Designer, Center of Crafts, Branch “School-workshop of folk crafts” (Urai, Russia). E-mail: angelon101@yandex.ru

The article discusses the results of a study of museum collections in Russia and foreign countries of embroidered clothes of Ostyaks and Voguls of the XVIII-XIXth centuries. The local features of costume complexes, embroidery techniques, decoration of clothing details and accessories are considered.

The study is brief information about the approach and methods of creating conditions and organizing the work of an art space as a dialogue of modern and traditional art, a point of study of cultural heritage of Ugra and its promotion into modern culture by creative youth through new formats of transfers and creative experiments. On the basis of ornamental compositions, semantics of signs, designers develop new collections of youth clothing pre-a-port “Suri”, printing products “Cloudberry. Design” and projects of environmental design “Bird”.

Keywords: embroidery, Ostyaks, Voguls, costume complex, ornament, design.

Народная одежда, обувь, утварь, создававшиеся на протяжении многих веков, являются неотъемлемой частью материальной культуры народа. Использование материалов, формообразование, конструктивные и

декоративные решения зависели от климатических условий и уровня развития производительных сил, от занятий народа и сложившихся исторических условий. Народное искусство в своих классических, веками складывавшихся формах сконцентрировало вековой опыт народа. Именно поэтому для большинства художников основной смысл и ценность традиционного изделия, костюма заключается в семантике, логике форм и конструкций, рациональности и целесообразности.

Уникальным и специфическим шедевром Западной Сибири признана вышитая одежда остяков (ханты) и вогулов (манси), сохранившаяся до начала XX века. Вышивку шерстяными нитями как вид традиционного ремесла северных народов исследовали многие этнографы из России, Венгрии, Финляндии. По этнографическим данным и коллекциям российских и зарубежных музеев, данный вид рукоделия бытовал на территории Югры в XVIII–XIX веках. Во второй половине XIX века вышитая одежда стала выходить из обихода из-за появления промышленных тканей, и в настоящее время вышивание является утраченным ремеслом. Российские, финские, венгерские исследователи, изучая культуру северных народов, вывозили обозами экзотический вещевой материал: изделия из меха, ровдуги, вышитую одежду, украшения и др.

Шерстяными нитями расшивали мужские и женские рубахи, халаты, платки, косынки. Северные народы не только достигли высокой техники, но и сохранили ряд традиционных форм и образов для украшения своей одежды, которые отражены в археологической керамике, декоре берестяных изделий ваховских, васюганских, юганских остяков, ровдужной мозаике на обуви юганских остяков. По костюму судили о достоинствах и красоте женщины. Понятие *хорасым име* – «красивая женщина» означало, прежде всего, изящно одетую женщину. В одной из песен медвежьего праздника так говорится о достоинствах женщины:

*«Твоя мать в честь меня плясала,
Со звенящим серебром она для меня плясала...
В суконном кафтане пушистом, как белый мех,
Она для меня плясала...
В рубашке, украшенной рисунками птиц, она для меня плясала...
В платке, украшенном лесными зверьми, она для меня плясала...»*
[9, с. 82].

Распространение вышивки остояков, вогулов совпадает с районами обильного произрастания крапивы. Вышивка бытовала в южных районах, на реках Иртыш, Салым, Демьянка и, главным образом, на Конде и ее притоках. Это обусловлено тем, что вышивали на крапивном холсте, который отличается способностью к отбеливанию и крепостью. В более поздних изделиях встречаются льняные и конопляные холсты. Иногда основа и уток тканей были из разных нитей: крапивных и конопляных. Для вышивки предпочитали ткань домашнего производства. Особенное внимание уделялось правильности переплетения основы с утком для удобства вышивания. Нарезали куски ткани, из которой по окончании нанесения узора кроили одежду.

Наиболее обильно вышивкой украшали женскую одежду: рубахи, халаты, платки [11, с. 169–172; 14, с. 169]. Наиболее ранними признаются рубахи, перед и рукава которых полностью вышивали приемом продернутой вышивки – *керем-ханчь* [13, с. 337]. При украшении платков особое значение придавалось тождеству узора на обеих его сторонах. Остяки расшивали треугольные татарские косынки, на которые наносили три-четыре полосы вышивки. Встречается только один прием вышивки – *руть-ханчь*. В праздничный костюмный комплекс остячки входит вышитая косынка, рубаха, халат из крапивного или льняного домотканого полотна. Косынка *охмач* («татарская косынка») представляет собой кусок льняной ткани треугольной формы, угол которой декорирован узкими вышитыми полосами из шерстяных нитей красного и синего цветов. На концах угла – пронизки из бисера с монетами на концах.

Женские рубахи имели архаичную туникообразную форму. Передняя полочка была полностью вышита узорами. Орнаментальные композиции составляли солярные знаки, свастика, птицы. Бисером выделялся разрез на груди. В ранние периоды для декора использовали шерстяные нити синего и красного цветов, в более поздний период появляются желтый, зеленый цвета. В центральной части передней полочки вышивали сетчатый узор со свастикой либо с косыми усложненными крестами. В более позднее время в орнаментах появились композиции с птицами и деревьями. На спинке вышивали орнаментальные полосы до проймы. Рукава могли быть полностью вышиты либо только в верхней части. Геометрическими линейными узорами украшали манжеты, подол рубахи. К вороту женских рубах прикрепляли воротник, декорированный металлическими отливками-нашивками и бисером.

На рубахи надевали вышитый распашной халат. У халата остячки декорировали вышивкой передние полочки и рукава.

В архивных документах и описаниях встречается понятие «рубаха-балахон». Вышитую рубаху остячки надевали на нижнюю рубаху и юбку, поверх надевали плетеный пояс, концы которого были украшены отливками-нашивками, бисером. Верхнюю вышитую рубаху называли «рубаха-балахон».

Костюм вогулки состоял из платка (вышитого или покупного), вышитой рубахи, тканой юбки, передника, поверх которого завязывали тканый пояс. Женские традиционные вышитые платки вогулок XIX века были особо почитаемы и имели особое назначение в разные периоды жизни. Финские, венгерские исследователи называли их ритуальными: часто находили на святых местах. При соблюдении религиозных обрядов вогулов, остяков в важные периоды жизни духам-покровителям приносили подарки. При рождении девочки вышитый платок приносили на женское святое место в дар духам-покровителям, чтобы девочка в будущем была рукодельницей. Вышитый платок как неотъемлемую часть праздничного костюма женщины надевали в день свадьбы и в особых случаях [2, с. 137–139].

Отмечается распространение технологических традиций при изготовлении платков: по квадратной форме, использованию материалов (холст, шерстяные нити), декорированию края платка тканью. В вышивке платков были распространены устойчивые композиции – розетка, сетчатый геометрический орнамент. Выявлены закономерности появления орнаментов в вышивке на основе археологической керамики эпохи бронзы (андроновская), эпохи раннего металла (кулайская культура) – в декоре берестяных изделий.

Для вогульских платков характерно: применение распространенных способов вышивки – *ханда-ханчь* (двухигольная вышивка), *керем-ханчь* (продернутая); устойчивость колористических решений (синего, красного цветов). В композициях платков выявляются образы прямых и наклонных крестов, птиц, отражающие представления о мифологической картине мира. Семантика наклонных крестов имеет архаичные корни и уводит к эпохе бронзы. В этот период наклонный крест имел значение небесной богини, в эпоху раннего металла – божества мужского пола. В последующее время стал символизировать союз мужского и женского. Образ птицы служил символом семейного счастья.

Итак, можно сделать вывод, что в вышитых платках вогулов прослеживаются стилевые особенности орнаментов, которые сохраняют архаические знаки и семантику и обусловлены богатыми культурно-историческими традициями этноса.

Вогульские рубахи были туникообразные, как у остяков, но отличались зоной декорирования. Узорами заполнялись рукава и нагрудная часть полочки. Вышивали шерстяными нитями, чаще темно-синего и темно-коричневого цветов.

Поверх рубахи женщины надевали домотканые или покупные юбки. Обязательным элементом был передник, тканый пояс или кушак.

Мужчины остяки и вогулы в праздничные дни надевали вышитые рубахи. Они встречались двух видов – с нагрудной вышитой вставкой (косоворотка) и поликового кроя с нагрудным разрезом. Мужские рубахи украшали по груди, подолу и рукавам бордюрами геометрическими орнаментами, образами птиц, деревьев. Редким явлением были вышитые порты. Их покрывали широкой полосой шитья почти сплошь [4, с. 77, 79; 11, с. 14, 120]. Вышивали обережные символы – солярные знаки в розетках сетчатых композиций. Цветовая гамма шерстяных нитей была разнообразной: все цвета, вплоть до сиреневого. Тема применения портов в женском костюмном комплексе остается не до конца изученной.

Шерсть для ниток получали от своих овец и окрашивали в домашних условиях отварами корней деревьев, ягод и трав.

Навыки шитья прививались девочкам в раннем возрасте, и по умению шить судили о степени готовности к замужеству. Как уже говорилось выше, умение шить красивую одежду считалось большим достоинством женщины. Одежда всех богинь остяков и вогулов покрыта «узором из ста голов» (содержит в орнаменте очень много разных мотивов). Одна из самых знаменитых – Казымская богиня имела дочь, «иглу железную держащую», то есть традиция обильно украшать одежду имеет древние корни и связывает остяков (южных хантов) и вогулов (восточных манси) с другими народами.

В среде сибирских народов вышивка обских угров по своей технологии не имеет аналогов. Поиск способов вышивки, сходных с обскоугорскими, уводит в Поволжье и Приуралье. Здесь фиксируются наиболее близкие приемы вышивки по технике и способу ее расположения на одежде [5, с. 78–80; 7, с. 26; 10, с. 72]. Этот ареал позволяет говорить о еди-

ных источниках вышивки остяков, вогулов и народов Поволжья и Приуралья. Кроме того, выявляются параллели более широкого плана, включающие вышивку карел, русских, украинцев и болгар [5, с. 80].

При изучении керамики андроновского периода эпохи бронзы, найденной вблизи Андреевского озера (Тюмень), на Алтае, в Северном Казахстане, на Южном Урале, выявлено, что узоры на керамике идентичны с узорами на вышитой одежде, имеют индоиранское происхождение и сохранились до конца XIX века. Но на территории Югры подобной керамики – андроновской археологической культуры – не найдено. Археологами найдены фрагменты и целые берестяные коробки с выскобленными узорами, аналогичными вышитым на одежде остяков и вогулов позднего Средневековья, а также узорам на андроновских сосудах эпохи бронзы.

Ученые постоянно обращаются к узорам исторических эпох, пытаются раскрыть секреты обработки сырья и приемы плетения, ткачества, вышивки, узоров меховой мозаики. До настоящего времени мы наблюдаем андроновские узоры в вышитой одежде, вязаных изделиях, бисерных украшениях хантов и манси.

В окружном Музее Природы и Человека (г. Ханты-Мансийск) хранится один халат и несколько единиц деталей вышитой рубахи. В 2001 году на заседании методического совета Центра ремесел было принято решение о возрождении утраченного художественного ремесла – восстановлении технологии остяцкой вышивки, крапивного ткачества, создание коллекции костюмных комплексов.

Был составлен план по научному исследованию: сбор источниковедческой базы, сведения и работа с музейными коллекциями, сбор сырья, изготовление оборудования и т. д. В ходе исследования были изучены фотоматериалы вышитых рубах, платков в этнографических коллекциях музеев России – Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника (г. Тобольск), Российского этнографического музея и музея Антропологии и Этнографии Петра Великого (г. Санкт-Петербург), Филиала Национального музея Финляндии (г. Хельсинки) [3, с. 72–74].

Источниковедческой базой для исследования и экспериментальной практики стали научные труды российских и зарубежных этнографов и исследователей Сибири, таких как Т. Вахтер, У. Т. Сирелиус, О. М. Рындина, С. В. Иванов, А. А. Богордаева, А. В. Бауло, Н. В. Полосьмак, С. И. Руденко и др.

В процессе изучения вышитой одежды были восстановлены пять декоративных приемов вышивки: 1) *керем-ханчь* (перевернутый узор); 2) *ханда-ханчь* (хантыйский узор); 3) *руть-ханчь* (русский узор); 4) *севем-ханчь* (плетеный узор); 5) *ектем-ханчь* (собранный узор).

Первый прием считался самым старинным видом вышивания – *керем-ханчь* – от хант. – *кередем* – перевернуть, повернуть. Вышивают мелкими параллельными стежками, вплотную соприкасающимися друг к другу. Таким образом, получается непрерывная красная или синяя черта, так как для вышивания использовались два цвета нити. Отличительная черта этого приема вышивки заключается в том, что на лицевой стороне рисунок не заполняется шитьем. Отсюда, вероятно, она получила свое название. Вышитые этим приемом полотна состоят из геометрических узоров, часто встречаются солярные знаки. В изделиях прием *керем-ханчь* совмещается с другими.

Второй прием *ханда-ханчь* – остяцкая вышивка, узор. Первоначально черной или коричневой шерстяной нитью наносят контур мелкими параллельными стежками в виде ступенчатой или зигзагообразной линии. Часто вершины полученных углов украшают стежками, отходящими в сторону, или завитками из нескольких стежков. На изнаночной стороне получается такой же рисунок, как на лицевой стороне. Затем крупными параллельными стежками заполняют контур с лицевой стороны сплошь цветной шерстью, используя синий и черный, зеленый, красный, желтый цвета.

Мастерицы говорили, что *керем-ханчь* шьется быстрее, чем *ханда-ханчь*. Чтобы полностью расшить рубаху техникой *ханда-ханчь*, нужно потратить на это « всю долгую зиму », а техникой *керем-ханчь* можно вышить за один месяц.

Третий прием *руть-ханчь* – русский узор, или вышивка квадратами. Он напоминает прием *ханда-ханчь*, узор вышивают мелкими стежками одинаковой длины. Рисунок состоит из ряда мелких квадратиков, соприкасающихся концами диагоналей. Вершины углов заполняют завитками из нескольких стежков в сторону. Используют шерстяные нити красного, синего, желтого и зеленого цветов. Данный прием вышивания встречается только на остяцкой одежде. Для декорирования используют орнаменты, состоящие из изображений деревьев и птиц.

Четвертый прием – *севем-ханчъ* – плетеная вышивка. Выполняется мелкими крестиками. Крестики соприкасаются одним концом, двумя или четырьмя. Особенностью данного вида вышивки является плотный узор, сплошь закрывающий фон. Для вышивания использовали все цвета шерстяных нитей. Орнаменты составляют изображения птиц и деревьев.

Пятый прием – *ектем-ханчъ* – собирать. Прием получил свое название от способа набора нитей: на иглу набирается сразу много нитей. Этот прием вышивки напоминает *керемь-ханчъ*, но отличается применением более крупных стежков, вроде тех, которые употребляют при заполнении контура вышивки *ханда-ханчъ*.

Еще одним открытием для нас стал женский головной убор Средних веков – убрис с вышитыми концами. В материалах финских и венгерских исследователей, опубликованных Т. Вахтер, представлены вышитые на тканом ручном крапивном полотне предметы, как полотенце. В культуре обских угров отсутствовало понятие «полотенце», так как для вытирания использовали стружку. По археологическим материалам В. И. Семеновой, Т. Н. Глушковой, коллективом Центра ремесел был воссоздан костюмный женский комплекс. В него вошли украшения из металла – височные трехбусинные кольца, подчелюстные пронизки и «пуговицы» для кафтана; соткан платок саржевым переплетением, сплетена на дощечках тесьма для декора платка, кафтана и пояса. В ходе исследования пришли к мнению, что подчелюстные украшения женщины надевали на головное полотенце – убрис. Так был восстановлен еще один вид ношения головного убора и украшения головы средневековой женщины, что подтверждает древнее происхождение головного полотенца с вышивкой.

По полевым материалам археолога А. Бауло и найденным материалам на святых местах северных хантов (Шурышкарский р-он, ЯНАО) и северных манси (д. Хулимсунт Березовского района) были восстановлены два ритуальных женских вышитых платка [1, с. 105].

Одежда, головной убор, украшения заключали в себе сложную знаковую систему, позволяющую различать людей по полу и возрасту, а также территориальной, этнической принадлежности. Так, у остяков «считалось неприличным задавать вопросы человеку. Общение было “немым”, то есть через определенные знаки, символы» [6, с. 3]. Эти символы содержались в конструкции костюмного комплекса, орнаменте, технологиях изготовления, стилистике декорирования украшений и т. д.

На основании исследования археологической керамики, берестяной утвари эпохи раннего металла можно говорить о древнем происхождении орнаментальной вышивки остяков и вогулов. Она была распространена не только на территории современной Югры, но и за её пределами – Ямальском полуострове, Алтайском крае, Южном Урале, Северном Казахстане. Но как феномен она сохранилась на территории Ханты-Мансийского автономного округа.

Формы и конструкция народного костюма находятся в прямой зависимости от вида материала, его пластических свойств, рисунка, фактуры, цвета. Принципы композиционного построения народного костюма – четкость форм, линий, продуманная конструкция, подчинение декора покрою, соответствие материала и формы назначению костюма – для современного специалиста являются примером дизайнерского подхода к созданию современных образцов. По конструкции народная одежда проста и экономична. Создавая одежду, народные мастера старались использовать материал полностью, цельными полотнищами, не резать его.

Коллектив Центра ремесел за многие годы создал коллекцию вышитых изделий одежды остяков и вогулов «Узоры Конды»: мужские и женские рубахи, халаты, платки, косынки, головные полотенца, праздничные рукавицы. Изделия вышиты ручными швами на тканом крапивном и льняном полотне по коллекциям российских и зарубежных музеев. Коллекция демонстрировалась на многих престижных российских и международных выставках и подиумах, была отмечена высокими наградами.

Собранный научно-исследовательский, практический, методический материал древней вышивки остяков, вогулов, крапивного ткачества открывает перспективу для новой жизни возрожденных технологий и локально выраженных стилевых особенностей в художественном текстиле, графическом и средовом дизайне. В этом отношении древний костюмный комплекс остяков, вогулов как совокупность художественно-образных представлений – это прекрасный материал формирования художественно-исторического мышления, развития образного опыта творчества не только в художественной, но и в интеллектуальной деятельности. Традиция влияет на такие стороны художественной практики, как профессиональное декоративное искусство Нового времени, область дизайна.

Уникальная вышивка остяков, вогулов Югры обладает всеми качествами, чтобы быть брендом территории. Структурный анализ позволяет

упростить, обобщить исследуемый объект, вычленить наиболее выразительные декоративные характеристики источника, выделить определённые признаки, которые могут служить элементами интерпретации. Художниками, дизайнерами Центра ремесел выявлены тенденции при определении подходов к творчеству в русле общих задач стилеобразования при создании не только вышитых изделий эксклюзивного текстиля и аксессуаров, но и сувенирной продукции, малотиражных изделий народного искусства, влияние опыта проектирования на творческую практику частного сектора и др. Орнаментальные композиции остяцкой вышивки перенесены в цифровые программы, на основе которых разработаны и изготавливаются столовый текстиль, современная одежда и аксессуары, полиграфическая продукция. По мнению экспертов Института развития креативных индустрий НИУ ВШЭ, бренды Югры – бренды «Сури» и «Морошка. Дизайн», гобелены «Птаха. Арт», коллекция керамики «Северный узор» – признаны лучшими российскими практиками по переосмыслению и продвижению промыслов, в частности узоров остяцкой вышивки [8, с. 18].

Проектирование искусствоведческими средствами художественного образа – это креативный сценарий, позволяющий наполнить пространство новыми культурными объектами и прогнозировать вариации визуально-эстетического облика в среднесрочной и долгосрочной перспективе.

Соединяя историко-культурное наследие, живую традицию и современное искусство, мы создаем свой неповторимый образ Югорской земли. Бережно храня богатства, доставшиеся от людей, живших задолго до нас, своими силами и средствами современных технологий мы стараемся воссоздать единую картину жизни Югры, где гармонично уживаются древние артефакты и современное искусство.

Литература

1. Бауло А. В. Священные места и атрибуты северных манси в начале XXI века: этнографический альбом. – Ханты-Мансийск; Екатеринбург, 2013. – 208 с.

2. Бубновене О. Д., Белова И. В. Искусство вышитых платков обских угров // Проблемы фундаментальных исследований народного искусства: материалы I Международного конгресса традиционной художе-

ственной культуры (27–29 ноября 2011 г., Ханты-Мансийск). – Ханты-Мансийск, 2013. – 657 с.

3. Бубновене О. Д. Возрождение южно-хантыйской вышивки // От ремесла к искусству: материалы научно-практической конференции (июнь 2008, июнь 2010). – Сургут; Ханты-Мансийск, 2011. – 144 с.

4. Дунин-Горкавич А. А. Тобольский Север: в 3 т. – М.: Либерия, 1995. – Т. 1: Общий обзор страны, её естественных богатств и промышленной деятельности населения. – 376 с.; 1996. – Т. 3: Этнографические очерки местных инородцев. – 208 с.

5. Иванов С. В. Орнамент народов России как исторический источник (по материалам XIX – начала XX века). Народы Севера и Дальнего Востока. – М.; Л.: АН СССР, 1963. – 494 с.

6. Крыласова Н. Б. Костюм средневекового населения Пермского Предуралья (VI–XI вв.): автореф. дис. ... канд. наук. – Уфа, 2000. – 23 с.

7. Крюкова Т. А. Мордовское народное изобразительное искусство. – Саранск, 1968. – 220 с.

8. Лучшие российские практики / Creativ.hse daigest. – 2023. – № 2. – 15 с.

9. Мифы, предания, сказки хантов и манси: пер. с хант., манс., нем. яз. / сост., предисл. и прим. Н. В. Лукиной, под общ. ред. Е. С. Новик. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 568 с. (Сказки и мифы народов Востока).

10. Потканов С. К. Сочинения: в 2 т. – Тюмень: Изд-во Ю. Мандрики, 1999. – Т. 1: Остяцкая молитва. – 400 с.

11. Прыткова Н. Ф. Одежда хантов // СМАЭ. – 1953. – Вып. XV. – 233 с.

12. Рындина О. М. Орнаментика обских угров / пер. с нем. Т. Вахтер. – Томск, 2019. – 216 с.

13. Рындина О. М. Очерки культурогенеза народов Западной Сибири. – Томск, 1995. – Т. 3: Орнамент. – 640 с.

14. Федорова Е. Г. Историко-этнографические очерки материальной культуры манси. – СПб.: Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого (Кунсткамера), 1994. – 283 с.

15. Шашкова В. Н. Вышитый платок в жизни вогульской женщины // XIV Конгресс антропологов и этнологов России: сб. мат-лов (Томск, 6–9 июля 2021 г.) – М.; Томск, 2021. – 739 с.

**ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ
СРЕДНЕВЕКОВОГО ЖЕНСКОГО УКРАШЕНИЯ – ЛУННИЦЫ
ИЗ ПОГРЕБЕНИЯ 19 МОГИЛЬНИКА КИНЯМИНСКИЙ II**

Сваткова Наталья Германовна, художник-конструктор, БУ Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел» (г. Ханты-Мансийск, Россия). E-mail: natalia_mega@mail.ru

Исследование направлено на изучение женского украшения лунницы и выполнение экспериментальной художественной реконструкции по его итогам. Рассматриваются генезис и распространение лунницы у разных народов в различное время, варианты применения и ношения лунницы, ее семантические значения. Восемь лунниц обнаружены в могильнике Киняминский II, погребение 19 (Сургутского района, Ханты-Мансийского автономного округа – Югры), датируются XIII–XIV веками. В ходе исследования изучены археологические данные и графические реконструкции В. И. Семеновой, проведен анализ музейных коллекций Государственного каталога Музейного фонда Российской Федерации, выполнены графическая и экспериментальная реконструкции украшений в материале. Описаны методы, этапы реконструкции, применяемые технологические приемы.

Ключевые слова: лунница, художественная реконструкция, графическая реконструкция, эксперимент, металл, могильник Киняминский II, погребение 19, Западная Сибирь.

**EXPERIMENTAL ARTISTIC RECONSTRUCTION
OF MEDIEVAL FEMALE JEWELRY LUNNITSA FROM BURIAL 19,
BURIAL GROUND KINYAMINSKY II**

Svatkova Nataliya Germanovna, Designer, Center of Folk Arts and Crafts (Khanty-Mansiysk, Russia). E-mail: natalia_mega@mail.ru

The research studies the female decoration lunnitsa and performing an experimental artistic reconstruction based on its results, the genesis and distri-

bution of lunnitsa among different people at different times, options of its using and wearing, its semantic meanings. Eight lunnits were found in the burial ground of Kinyaminsky II, burial 19 (Surgut region, Khanty-Mansi Autonomous Okrug-Yugra), dated back to XIII – XIVth centuries. In the course of the research, the archaeological data and graphic reconstructions of V.I. Semenova are studied. The author analyses museum collections of the State Catalog of the Museum Fund of the Russian Federation; and also the author implements graphic and experimental reconstruction of jewelry in the material. Moreover, the author describes the methods, stages of reconstruction and applied technological techniques.

Keywords: lunnitsa, artistic reconstruction, graphic reconstruction, experiment, metal, burial ground Kinyaminsky II, burial 19, Western Siberia.

Лунница – один из самых распространенных амулетов-оберегов, существовавших на протяжении многих эпох и составлявших часть женского ювелирного убора. При всем разнообразии форм и техники выполнения украшений неизменным остается их общее сходство с Луной, перевернутой рогами вниз или, наоборот, вверх. Лунница олицетворяла лунный культ, материнство, плодородие и женское начало [3].

Первые находки лунниц датируются поздним бронзовым веком и происходят с территорий Древнего Египта, Древнего Востока, Византии, в более позднее время – различных стран Азии и Римской империи. Предполагается, что на эти территории прообраз украшения пришел от кельтов. В Ирландии, на некоторых Британских островах и территориях Португалии обнаружено более 200 золотых лунул (буквально – маленькая луна) – гривен, в форме полумесяца, датируемых 2200–2000 годами до н. э. [7].

Известны факты применения лунницы не как украшения, а в качестве воинского символа чести. Подобное применение лунницы наблюдалось в Римских легионах I–II веков. В ходе археологических раскопок в 1998 году в Крыму обнаружена бронзовая лунница, являвшаяся частью сигнума – римского легионного штандарта центурии, размером 12 см в высоту и 18,5 см в ширину. Сигнум, украшенный несколькими крупными лунницами, солярными символами, увенчанный золотым венком и изображением открытой ладони, считался сердцем легиона, был символом военного культа, олицетворением родовых традиций и религиозных

представлений Древнего Рима, гордостью подразделения и славы Рима, перед ним войны приносили присягу. Утрата штандарта являлась позором и утратой чести легиона, приводила к его расформированию. В тот же период изображения лунниц широко используются на чеканках монет – динариев и ауреусов (золотая монета), в рельефах и сценах с изображением действий армии на колонне Траяна (101–113 гг.), в рельефах на надгробных стелах сигниферов (офицеров, хранителей сигнума) [9, с. 435–441]. Воины носили подвеску-лунницу в качестве оберега на шейной гривне и даже одевали на голову и сбрую своего коня [8].

К позднеримскому периоду, V–VI векам, относятся и традиции использования лунниц у народов Балтии и Германии. В этих странах лунницами, выполненными из золота и драгоценных камней, украшалась упряжь лошадей, что нашло свое подтверждение в многочисленных археологических памятниках той эпохи. В тот же период лунница видоизменилась в трехрогую, ей придавалась семантика образа канона «Один и вороны», где центральная часть лунницы, петля с орнаментом – это голова Бога Одина, а острые загнутые края – клювы и головы двух птиц. Постепенно, в процессе своего генезиса, образ остроклювых птичьих голов заменяется на лунный, женский, где лунницы уже используются в головном украшении и как привески к поясу [4, с. 5–17].

В культуре восточных славян лунницы появляются со второй половины IX века и существуют вплоть до XIV века, получив огромную популярность и распространение по всей территории проживания славянских племен. Лучшие образцы лунниц – серебряные, украшенные настоящей зернью и сканью, драгоценными камнями, которые известны покладам X–XI веков и являлись атрибутом древнерусской знати. Отдельные экземпляры таких лунниц достигали 7–15 см. В подражание им, для массового использования, из бронзы и оловянисто-свинцовых сплавов отливались лунницы меньшего размера с узором, копировавшим зернь (псевдозернь).

На оберегах присутствовали небесные символы. Так, косые линии означали связь неба и земли, благодатный дождь, который увлажнял землю; орнамент с несколькими умбонами означал разные положения светила на небосводе, подтверждающие версию о том, что в них действительно заключен глубокий многогранный смысл, касающийся влияния природы на человеческую жизнь. В эпоху распространения христианства в странах

Европы и на Руси в луннице появилось изображение креста, чтобы соединить две религии и максимально усилить обережные свойства амулета. Толкование этого символа связано с почитанием культа плодородия, а в христианстве знак нашел свое отражение в почитании Богородицы.

Чаще всего лунницы носили в качестве подвесок к богато украшенным шейным и нагрудным украшениям: ожерельям, монистам, бусам и гривнам. Чередуя со стеклянными и металлическими бусинами, лунницы закрепляли на головном уборе вместе с другими височными украшениями. Беременные женщины подвязывали лунницу на пояс, так как считалось, что такая подвеска оберегает мать и дитя, защищает женское лоно. Орнаментом в виде лунниц вышивали женскую одежду [5]. А если приглядеться к традиционным женским головным уборам – кокошнику и кичке, то можно увидеть тот самый символ Луны в их форме. У кокошника – рогами вниз, а у кички – вверх.

Считалось, что лунница сохраняет молодость и здоровье, дает своей владелице мудрость, усиливает природную красоту и обаяние, облегчает беременность и роды, помогает хозяйке сохранить мир и спокойствие в доме. Если лунница направлена рогами вверх, то она, как чаша грааля, будет способствовать накоплению силы, энергии и богатств. Если же рога смотрят вниз, то этот символ, подобно убывающей Луне, был призван избавить обладательницу от всего ненужного в ее жизни либо олицетворял дающее начало.

Булгарские лунницы XIII–XIV веков предположительно изготавливались уже по русским образцам. Материалом служили серебро и золото, реже – бронзовые сплавы. Они обильно украшались сканью и зернью, часто имели форму перевернутого вверх концами полумесяца, что позволяло их преобразовать в другие виды украшений – калачевидные подвески, височные подвески, серьги. Они же являлись прототипами традиционных казачьих серег и серег казанских татарок в виде полумесяца, широко бытовавших в XIX–XX веках [10, с. 63–64]. Такие украшения получили широкое распространение у финно-угорских племен Прикамья и Приуралья, Западной Сибири.

В настоящее время ювелирное украшение – лунница широко используется в традиционном национальном костюмном комплексе некоторых народов Кавказа, Индии и народа мяо в Китае.

Исследуя комплексы украшений, обнаруженные в археологических памятниках Западной Сибири, можно отметить, что лунницы имеют широкое распространение на этих территориях. В музейных коллекциях Югры обнаружено более 100 экземпляров лунниц различного вида, как в виде острых лунниц, лунниц с замкнутыми концами, так и с рогами вверх, в виде калачевидных и височных подвесок. Большинство аналогов выполнены в технике литья, меньшее количество – с использованием пайки, зерни и скани.

Рассмотрим погребение 19 могильника Киньяминский II, в котором находился уникальный комплект украшений, атрибутированный В. И. Семеновой как украшения накошника.

Накошник украшен четырьмя видами подвесок – колбочек, четырьмя различными трубчатыми пронизьями со вздутиями, одной крупной бусиной и одной арочной шумящей подвеской, подчеркивающей левую, женскую, жизнедательную сторону комплекса. «Изюминкой» комплекса украшений является наличие восьми лунниц, а также их необычное расположение в погребении.

Лунницы имеют форму в виде круглых плоских пятак с ушком для подвеса, отверстием в нижней части. Над отверстием, по центру – орнамент в виде креста из пяти крупных умбонов (псевдозерни); по боковым сторонам от него – пара пирамидок из мелкой псевдозерни; вдоль края лунницы, в один ряд – орнамент из мелкой псевдозерни. По бокам от отверстия – по одному крупному умбону, под отверстием, в месте смыкания «рогов», – три умбона в ряд. Вероятнее всего, лунницы изготавливались из бронзы, меди или разновидностей свинцово-оловянистых сплавов, в технике плоскостного литья в каменную или глиняную форму. Настоящее местоположение оригиналов из погребения не известно. По результатам изучения Государственного каталога музейного фонда РФ и системы КАМИСС, обнаружено, что схожих по форме и орнаментации аналогов известно всего 14 единиц [6]. Все они найдены на территории Западной Сибири и находятся в музеях городов Сургут, Советский, Покачи, Радужный и Омск, что дает нам возможность предположить о их производстве в местных ремесленных центрах Западной Сибири или Приуралья, в пермских ремесленных центрах. В классификации лунниц из Императорского Российского исторического музея от 1913 года В. В. Гольмстен описывает лунницу из Тобольской губернии, относя ее к типу замкнутых больших,

литых, группе бронзовых. Она классифицировала лунницы, исходя из внешних признаков, материалов и техники изготовления [2, с. 13].

У изученных аналогов из музейных коллекций внешний вид достаточно груб, в наличии большое количество облоя и наплывов металла по краям изделий, что говорит об отсутствии обработки после литья или о том, что она была сведена к минимуму. Можно предположить, что украшения изготавливались не в профессиональной мастерской, а в бытовых условиях или кузне, не профессионалом-ювелиром, в отсутствии необходимого набора инструментов.

В погребении лунницы располагаются необычно, на трех уровнях. Первая пара – на уровне груди, вероятнее всего, они были закреплены в верхней части кос, являясь накосным украшением. Вторая пара расположена на уровне бедер, в каждой луннице пробито по два отверстия в нижней части, к которым подвешивались парные подвески-колбочки, создавая необычное шумящее украшение, закрывающее и оберегающее женское лоно. Четыре лунницы расположены в ряд на уровне колен, что является нехарактерным способом ношения для этого вида украшений.

По мнению В. И. Семеновой, все лунницы входят в состав одного накосного украшения (см. Прил., рис. 1), а нижняя часть комплекса, образованная четырьмя лунницами, является обоймой-перемычкой, которая могла быть перекинута вперед, согласно традициям обряда погребения [11, с. 81–86].

В погребении отсутствуют элементы косоплеток и текстиля, что дает нам возможность предположить, что второй и третий ряды лунниц могли быть также и частью поясного украшения (подвешивались к поясу) или же нашивались на подол. Как известно, украшения не могли располагаться произвольно, поскольку они традиционно маркируют наиболее уязвимые части тела. Представления об иерархии уровней в человеческом теле во многом повторяют представления о мировом древе и уровнях иерархии Вселенной. Смысл каждого ювелирного украшения заключен уже в самой его форме, то есть форма украшения и его орнаментация определяют его магическую силу. Так же происходит в погребении 19, где лунницы «закрывают» все уязвимые места на теле: волосы – косы, грудь, пояс, нижнюю часть тела, бедра. Подобный вид украшений и такое же расположение встречается в погребении 31 могильника Сайгатинский III (угорской девочки-княжны), которое датируется XIII–XIV веками и рас-

положено территориально, где и могильник Киняминский, в Сургутском районе Ханты-Мансийского автономного округа – Югры.

Для воссоздания полноценного художественного образа молодой женщины той эпохи нами предпринята попытка выполнения экспериментальной художественной реконструкции комплекса украшений. Мастер-реконструктор проводит масштабную предварительную работу, изучает различные информационные источники о каждом украшении, работы историков и археологов, аналоги из Музейных фондов Российской Федерации, исторические корни и процессы возникновения украшения на данной территории, его генезис, развитие и преобразование, а также технико-технологические процессы его изготовления. Реконструктор превращается в исследователя, итогами работы которого является выполненное украшение.

На первом этапе практической работы выполняется графическая реконструкция украшения и художественного образа хозяйки комплекса (см. Прил., рис. 2).

В практической работе использован материал мельхиор (нем., франц.), другое название – белая медь, пакфонг или китайское серебро. Реконструкция производилась с применением следующих ювелирных и кузнечных техник: проковка (изготовление основы для лунницы); работа по лекало (изготовление основы из листового металла); зернь (мелкие и крупные шарики металла различного диаметра, из которых в дальнейшем изготавливается мелкая и крупная псевдозернь); вырубка (изготовление крупных и мелких отверстий в основе украшения) (см. Прил., рис. 3); пайка (процесс горячего соединения деталей при высоких температурах) (см. Прил., рис. 3); декоративные приемы обработки – отбеливание, чернение (нанесение патины на металл для защиты от коррозии и придания состаренного вида украшению), полирование поверхности (придание блеска готовому изделию) [1].

Параллельно с лунницами шло изготовление и других украшений комплекса (одной арочной шумящей подвески, четырех трубчатых пронизей различной конфигурации, крупной бусины-пронизки, четырех шумящих привесок различного вида) (см. Прил., рис. 4).

Итоги работы представлены в выставочном пространстве Центра ремесел г. Ханты-Мансийска «Звон священного металла» (см. Прил., рис. 5).

Процессы изучения архетипов музейных коллекций, их семантических смыслов и образов, а также проведения экспериментальной художественной реконструкции показали, что трансляция культурных объектов Средних веков способствует возрождению и становлению культурных ценностей в современном мире, поддерживает традиции и ремесла славянских и финно-угорских народов, способствует возрождению и переосмыслению древних технологий в ювелирном и кузнечном искусстве, помогает познать историю прошлого, открыть тайны и секреты древних мастеров.

Украшения актуальны для репрезентации и представления традиционного национального костюма в выставочном пространстве. Подобные формы трансляции культурных кодов получают распространение и широкую популярность в современном реконструкторском движении и способствуют внедрению культурного кода в современные коллекции.

Литература

1. Бреполь Э. Теория и практика ювелирного дела / пер. с нем. В. П. Кузнецова; под ред. Л. А. Гутова и Г. Т. Оболдуева. – Л., 1977. – 384 с.

2. Гольмстен В. В. Лунницы Императорского Российского исторического музея имени императора Александра III [Электронный ресурс]. – М.: Синод. тип., 1914. – 20 с. – URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01003815071> (дата обращения: 16.03.2023).

3. Древние амулеты-лунницы – классификация и типология оберегов. Культурология. РФ [Электронный ресурс]. – URL: <https://kulturologia.ru/blogs/021214/22391/> (дата обращения: 20.03.2023).

4. Кулаков В. И. Лунницы и подвески особых форм в древностях Юго-Восточной Балтии [Электронный ресурс] // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2019. – № 4 (66). – М.; Магнитогорск; Новосибирск: Институт археологии РАН. – С. 5–17. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lunnitsy-i-podveski-osobyh-form-v-drevnostyah-yugo-vostochnoy-baltii> (дата обращения: 14.04.2023).

5. Дука Д. С. Лунница [Электронный ресурс]. – URL: <https://museum86.ru/news/podveska-kalachevidnaja> (дата обращения: 20.04.2023).

6. Лунница. Госкаталог.РФ [Электронный ресурс]. – URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections> (дата обращения: 15.03.2023).

7. Лунницы. Лунулы неолита и торквесы кельтов [Электронный ресурс]. – URL: <https://world-jewellery.livejournal.com/40162.html> (дата обращения: 26.04.2023).

8. Макаров П. Лунные артефакты и лунницы [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.mdregion.ru/o-kladoiskatelstve/27-nowosti-poiska/4032-lunnye-artefakty-i-lunnitsy-chast-1.html> (дата обращения: 26.04.2023).

9. Новиченкова М. В. Деталь римского военного штандарта из святилища у перевала Гурзуфское седло [Электронный ресурс] // Боспорские исследования. – 2014. – Т. 30. – С. 435–441. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/detal-rimskogo-voennogo-shtandarta-iz-svyatilischa-u-perevala-gurzufskoe-sedlo> (дата обращения: 25.04.2023).

10. Семенова В. И. Средневековые могильники Юганского Приобья. – Новосибирск: Наука, 2001. – 296 с.

11. Семенова В. И. Накосные украшения из погребений Киньяминских могильников // Вестник археологии, антропологии и этнографии. – 2008. – № 8. – С. 81–86.

УДК 391.4

ЖЕНСКИЕ БИСЕРНЫЕ УКРАШЕНИЯ ОСТЯКОВ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКА

Корнева Елена Александровна, художник-конструктор, БУ Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел», филиал «Школа-мастерская народных промыслов» (г. Урай, Россия). E-mail: super.shkola-remesel@yandex.ru

В статье рассматриваются проблемы изучения и экспериментирования с художественной реконструкцией женских повязок, венцов и бисерных воротников на остяцких женских вышитых рубахах конца XVIII – начала XX века. Дано подробное описание типов повязок, венцов и бисерных воротников для женских вышитых рубах южной и восточной групп остяков из фондов музеев Российской Федерации, украшенных бисером, бусинами и металлическим литьем, нашивками, отливками, подвесками из олова, свинца, меди. На примере воротников описана эволюция способов украшения одежды остяков, переход от преобладания

металла к бисеру в украшении предметов гардероба. Дано подробное описание техники изготовления украшений, используемых материалов и инструментов, рассмотрены значения орнаментальных мотивов. Семантика бисерных украшений раскрывается на примере бисерных изделий из собраний музеев Российской Федерации.

Ключевые слова: остяки, вогулы, головная повязка, налобная повязка, венец, бисерный воротник, бисер, оловянная отливка-нашивка, отливка-подвеска.

OSTYAK WOMEN'S BEADS JEWELRY OF LATE XVIIIth – EARLY XXth CENTURIES

Korneva Elena Aleksandrovna, Designer, Center of Folk Arts and Crafts, branch of School-Workshop of Folk Crafts (Uray, Russia). E-mail: super.shkola-remesel@yandex.ru

The article considers the issues of studying and experimenting with the artistic reconstruction of women's headbands, crowns and beads collars on Ostyak women's embroidered shirts of late XVIIIth – early XXth centuries. The article contains a detailed description of the types of headbands, crowns and beads collars for women's embroidered shirts of the southern and eastern groups of Ostyaks from the funds of the museums of the Russian Federation, decorated with beads, beads and metal castings, stripes, castings, pendants made of tin, lead, copper. The author describes the transition from the predominance of metal to beads in decorating clothes on the example of collars, the evolution of the methods of decorating Ostyak clothes. Also the author gives a detailed description of the technique for making jewelry, used materials and tools, the meaning of ornamental motifs. The semantics of beads ornaments is revealed on the example of jewelry from the collections of the museums of the Russian Federation.

Keywords: Ostyaks, Voguls, headband, forehead bandage, crown, beads collar, beads, tin casting patch, pendant.

Традиционный костюм благодаря своей художественно-образной функции является частью поликультурного пространства и одной из отличительных черт этноса. Костюм отображает виденье окружающего мира, взаимосвязь человека и природы, а также образное фольклорно-

мифологическое мышление народа. Ханты, или остяки, как их называли в старину, – один из тех коренных малочисленных народов мира, которые по сей день используют традиционный костюм и его элементы в обычной повседневной жизни.

Неотъемлемая часть любого женского национального костюма – это украшения. Исторически украшения не только демонстрировали статус и благосостояние женщины, но и несли обереговую функцию.

Бисерные украшения с орнаментом чаще встречаются там, где распространена вышивка, то есть в южных районах. Узоры на бисере очень сходны с узорами вышивки. Самые распространенные орнаменты – это простые геометрические фигуры, такие как квадраты, треугольники, зигзаги, уголки и кресты. Но существуют и более сложные мотивы, состоящие из комбинаций простых фигур [4, с. 70].

Художниками-конструкторами Бюджетного учреждения Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел» (далее – «Центр ремесел») на протяжении 20 лет ведется работа по изучению и реконструкции бисерных украшений остяков. По каждому рассмотренному в статье украшению в течении 2022 года художниками-конструкторами центра была проведена экспериментальная работа по изготовлению реплик.

Остяцкие женщины украшали свою голову венцами и налобными повязками, расшитыми бисером, металлом, бусинами, пуговицами, раковинами [4, с. 63; 15, с. 81]. Одним из самых распространенных головных украшений у южных остяков является женская и девичья налобная повязка «саравать» [11, с. 13]. Она служила дополнением к платку, который носили, как покрывало, с не завязанными концами, откинутыми за спину, из-под которого виднелась налобная повязка. Такая повязка состоит из полоски ткани, декорированной одной или двумя низаными бисерными лентами, и тканевых завязок на затылке. Одна бисерная лента пришивалась к нижнему краю основы и спускалась на лоб. Вторая же, если такая имелась, нашивалась выше первой и отличалась от нее орнаментом и меньшей шириной [2, с. 196; 12, с. 32–33]. В некоторых случаях концы повязки украшали плетеными бисерными лентами, которые свисали на спину [1, с. 146].

Примером таких повязок могут служить повязки, хранящиеся в фондах структурного подразделения «Тобольский историко-архитектурный музей-заповедник» Государственного автономного учреждения куль-

туры Тюменской области «Тюменское музейно-просветительское объединение» (далее – ТГИАМЗ) и представленные в фотоархиве государственного каталога музейных ценностей (далее – гос. каталог) за № 3547791 и № 3547758.

Точного названия основного орнамента налобной повязки под № 3547758 гос. каталога музейных ценностей (см. Прил., рис. 1) в литературных источниках не представлено. Т. А. Молданова считает данный мотив образованным от непрерывного бордюра из квадратов, поставленных на угол. По ее мнению, в ходе эволюции орнамента произошел процесс отделения друг от друга «крючкообразных элементов» и вкрапление между ними каких-либо элементов. А позднее на вершинах данного «крючкообразного» элемента, в ходе усложнения орнамента, добавились «ушки» [9, с. 75–84]. В промежутках между прерывистым бордюром располагается крест из ромбов. С. В. Иванов считает такой крест более поздним вариантом развития решётчатых ромбов [5, рис. 298], причисляет его к прототипам многих современных орнаментов [5, рис. 95], отводя тем самым ему особую роль. О. М. Рындина, наоборот, воспринимает этот элемент орнамента как результат саморазвития бисерных узоров, опираясь на такие предпосылки, как элементы и композиционная структура [12, с. 209]. Этой версии придерживается и Т. А. Молданова, отмечая, что крест из ромбов появляется на начальных этапах развития бисерных узоров, в дальнейшем часто фигурирует в местах сцепления более сложных элементов прерывистых бордюров. В подтверждение этой версии может служить отсутствие названия данного орнамента. Т. А. Молданова приводит единственный пример названия «*сак ханши*» (бисера узор), что еще раз подтверждает его «попутное» возникновение [9, с. 75].

Квадратно-прямоугольная композиция на налобной повязке № 3547791 гос. каталога музейных ценностей считается для Западной Сибири одной из древнейших [9, с. 85]. Т. А. Молданова и С. В. Иванов связывают появление квадратов в бисерных орнаментах с исчезновением оловянных отливок-нашивок [9, с. 85; 5, с. 82]. По нижнему краю повязки пришита орнаментированная низаная бисерная лента размером 30 x 4 см. На данной ленте белого цвета располагается орнамент, состоящий из чередования желтых ромбов и зеленых уголков. Ромб или квадрат, поставленный на угол, имеет устойчивое название «*ух нэшах*» (обские и казымские остяки), «*на йох*» (троемганские), что переводится как «голова».

Т. А. Молданова приводит еще одно значение отдельно взятого ромба или рядов из ромбов на вязанных изделиях или бисере – «сам лот» – сердце, углубление. Таким образом, ромб может обозначать «голову» или «сердце» в зависимости от своего местоположения или восприниматься как «вместилище души» [9, с. 72]. Уголок – это один из простейших геометрических элементов, лежащий в основе более сложных по своей конфигурации мотивов [12, с. 395]. В данном орнаменте уголки сохраняют в своей основе зигзаг, так как располагаются в верхней и нижней части параллельно друг другу, но уже существуют отдельно. Таким образом, данный мотив можно соотнести с зигзагами с вложенными в них углами, встречающимися в археологических культурах [6, с. 12–21]. Такой узор носит название «*кат пела ай шовр пал*» (обские ханты) – на две стороны уши маленького зайца [9, с. 86]. Если же расшифровывать данный орнамент с точки зрения обозначения фигур в вышивке, то ромб будет означать землю или поле, а уголки символизируют древо жизни.

Налобные повязки с дополнительным украшением в височной части у остяков встречаются редко. В фотоматериалах гос. каталога представлена единственная такая повязка конца XIX века за № 24226880 из фондов Федерального государственного бюджетного учреждения культуры «Российский этнографический музей» (далее – РЭМ). У данной налобной повязки имеется украшение в виде ушной подвески, расположенной с правой стороны. Правая сторона у остяков считается мужской, левая – женской [7, с. 91; 8, с. 79]. Поскольку налобная повязка – это женское украшение, а на фото видны остатки ниток с левой стороны повязки, мы предполагаем, что ушные подвески располагались симметрично с двух сторон, но со временем одна была утрачена. Поэтому при изготовлении реплики данной налобной повязки художники-конструкторы «Центра ремесел» повторили ушные подвески с обеих сторон симметрично (см. Прил., рис. 2).

На лентах для ушных подвесок прерывистый бордюрный орнамент состоит из чередования ромбов и разновидности креста под названием «*перна ханши*» (с крестом узор) зеленого и серого цветов [9, с. 94–95].

Реплика венца остяков с оловянными отливками-нашивками (см. Прил., рис. 3) конца XIX – начала XX века из фондов ТГИАМЗ за № 3547904 гос. каталога отличается своей конструкцией и способом

декорирования. Венец не имеет завязок. Центральная часть венца изготовлена из полосы сукна. В центральной части венца в одну линию расположены 17 оловянных отливок-нашивок круглой формы с четырьмя вытянутыми сегментами, образующими в центральной части фигуру в виде кентерберийского креста с расширяющимися оконечностями лучей. Вокруг образовавшейся полосы из отливок нашиты линии бисера. Первая бисерная линия белого цвета – прерывистая (по 3 бисеринки с промежутком в 1 бисеринку). Второй, третий и четвертый ряды идут сплошной линией бисера – светлого по краям и темного в центре (белая, черная, белая линии соответственно). По верхнему краю центральной части также нашита прерывистая линия белого бисера (по 3 бисеринки). Нижний край венца декорирован при помощи низанного бисера белого цвета и 12 цельнолитых плоских, дисковидных оловянных подвесок. Подвески отлиты в виде диска с круглым ушком вверху и вырезом прямоугольной формы в нижней части. Подвески, благодаря своей форме, имеют антропоморфные черты, напоминающие человеческую фигуру в одежде с широко расставленными ногами. Центр композиции подвески представляет собой крестообразную фигуру, заполненную рельефными полосами-рубчиками.

Среди музейных фотоматериалов налобные повязки северных остяков не представлены. Однако О. М. Рындина отмечает головные украшения северной группы остяков, вышедшие из употребления в конце XIX–XX веке, в виде длинной полосы из кожи налива, орнаментированной раскраской, обвивающей голову и спускающейся на спину [12, с. 115]. О. М. Рындина предполагает, что налобные повязки произошли именно от таких лент. Южные и восточные остяки, а также восточные вогулы заменили рыбью кожу на ткань, а раскраски – на бисерные нити и металлические отливки-нашивки. По мнению исследовательницы, причиной тому послужило внедрение в предметную сферу культуры этих народов больших платков. Поскольку длинные концы платков носили откинутыми за спину, надобность в длинных лентах за спиной отпала. Однако необходимость в «защите» лобной части осталась. Таким образом, лента трансформировалась в налобную повязку [12, с. 279].

Сравнивая налобные повязки остяков с подобными украшениями других этносов, можно найти схожие черты. У тоболо-иртышской группы татар существовали повязки под названием «*сарауц*», «*сараоч*», которые надевали невесты в день свадьбы, покрывая голову шелковым платком [14, с. 179–180]. У южных таджиков в XIX–XX веках девушки и молодые

женщины носили *сарбандак* – шёлковую вышитую налобную повязку с двумя длинными лентами на концах, спускающимися на спину [17, с. 184]. Т. Вахтер рассматривает два варианта заимствования обскими уграми данного вида украшения: у северных и восточных арктических соседей (якутов, самоедов), а также у южных и западных (татар, русских). Помимо этого Т. Вахтер находит общие черты налобных повязок и украшений из свисающих бисерных сеток у волжских финнов, в особенности отмечает сходство с повязками мордвинов [4, с. 69–70].

Также среди рукоделий остяков (ханты) и вогулов (манси) XVIII–XIX веков значимое место занимала счетная вышивка шерстяными нитями по крапивному и льняному холсту. Вышитые женские рубахи, платки южно-западных остяков, вогулов являются шедеврами орнаментального искусства Западной Сибири. На женских туникообразных рубахах делали округлую горловину с нагрудным разрезом по середине [3, с. 146]. Неотъемлемой составной частью таких рубах являлись пришитые воротники, выполняющие роль шейного украшения [12, с. 253]. При изучении архивных фотоматериалов У. Т. Сирелиуса, сделанных во время экспедиции по поселениям у реки Конда в начале XX века, на которых запечатлены остяки в традиционной одежде, мы отметили следующее: костюмный комплекс остячек был многослойным – в комплекс входило несколько (две-три) рубах; нижняя рубаха не имела декора, а на второй и третьей присутствовали декорированные воротники.

При детальном изучении коллекций вещевого материала, фотоархивов ТГИАМЗ отмечено, что воротники к женским рубахам мастерицы пришивали в некоторых местах очень крупными стежками, делая по несколько закрепительных стежков по окружности горловины – по окончании бокового края воротника, в районе спины и плеч. Такая фиксация воротников была отмечена и на вышитых рубахах в коллекции Этнографического Национального музея в Будапеште (Венгрия).

Исследователи этнографии северных народов, такие как Е. Г. Федорова, О. М. Рындина, называют воротник для женской вышитой рубахи – «*рох*». Причем данные авторы говорят о воротнике «*рох*» именно как о плотном воротнике-стойке. Е. Г. Федорова дает его полное название – «*сукинъ-рох*» (салымские остяки) [16, с. 176]. В гос. каталоге представлены три воротника (№ в гос каталоге: 6281085, 6281079, 6281052) из ГАУК Свердловской области «Свердловский областной краеведческий музей имени О. Е. Клера» носят название «*кэвынь-рох*». Они более мягкие, так

как при их изготовлении не была использована прокладка из бересты для придания жесткости. Пришивной воротник-стойка у различных групп остяков был одинаков по форме, но отличался по технологии исполнения и декорированию.

Рох – воротник для женской рубахи, но называли его по-разному. Очевидно, это связано с различными диалектами локальных групп этносов остяков и вогулов, использованием разных материалов, приемов и декора.

Воротники шили из сукна и домотканины (тканое полотно из крапивы или льна) в виде прямоугольной полосы шириной от 4 до 6 см. Лицевую сторону изготавливали из сукна, а тыльную – из ткани домашнего производства. С лицевой стороны воротник декорировали металлическими отливками-нашивками и бисером.

Чаще всего в изготовлении воротников остяки использовали сукно темно-синего цвета. Также среди музейных экспонатов встречаются варианты воротников с красной основой, темно-зеленого и светло-коричневого цвета. Бисер остяки использовали матовый, не прозрачный, одного размера, крупный. Самым популярным цветом у всех групп остяков был белый, далее шли все природные цвета: зеленый, синий, красный, желтый, черный, оранжевый и голубой. Следует помнить, что у разных локальных групп остяков имелись свои вкусовые предпочтения по сочетанию цветов и их количества в одном изделии [3, с. 57–76]. Бусины разных цветов и размеров чаще всего встречаются по нижним краям пришивных воротников. Металлические отливки, изготовленные женщинами, нашивали на лицевую сторону – основную деталь воротника [3, с. 76–80], использовали шерстяные нити.

В работе мастериц применялись костяные иглы из оленьих и беличьих косточек, а позднее – покупные металлические [13, с. 28–29]. Традиционными нитками считаются нити, изготовленные из сухожилий. Их получали путем расщепления высушенных спинных и ножных сухожилий лося или оленя. Так же могли использовать шерстяные нити [3, с. 91–93].

Орнаментальные композиции, выступающие как декор на поверхности воротников, претерпевали изменения на протяжении долгого времени. Считается, что изначально применялся способ декорирования с использованием металлических отливок-нашивок из мягкоплавких металлов – олова, свинца. В этом случае три бисерные низки делили воротник

на квадраты, в центр которого пришивали оловянные отливки-нашивки [9, с. 130]. Примером такого воротника может служить воротник под № 3547968 гос. каталога музейных ценностей остяков конца XIX века из фондов ТГИАМЗ (см. Прил., рис. 4).

Позднее отливки стали заменять медными пуговицами. Постепенно бисер вытеснил металл, и оловянные отливки-нашивки были заменены на лучистую фигуру из бисера [9, с. 130], как на воротнике остяков конца XIX века, выполненного по фотоматериалам каталога «ORNAMENTIK DER OB-UGRIER» исследовательницы Т. Вахтер. В данном случае в центре лучистой фигуры располагается бисерный элемент *лул* (квадрат из четырех бисеринок по углам и одной в центре). Слово «*лул*» (хантыйский) переводится как «*отливка*» [9, с. 85–95].

Со временем бисер становился все доступнее. Так сформировался еще один из способов орнаментальных композиций воротника с применением бисерного бордюрного орнамента [9, с. 130], как на воротнике остяков второй половины XIX – начала XX века под № 3547962 гос. каталога музейных ценностей (см. Прил., рис. 5).

Орнамент «*перна*» (хантыйский) – крест в данном воротнике встречается как в прямом отображении, так и в косом (центральная часть воротника, расположенная в районе шеи, прикрываемая волосами). Со слов Т. А. Молдановой, косой крест – ограждение мира людей от враждебных существ иного мира; прямой крест – как христианский символ. Считалось, что «*пернапос*» (знак креста) защищает женщин от болезни, а также креста боятся лесные духи [9, с. 93–95]. Исследователи орнаментальной культуры угорских народов относят происхождение креста к эпохам неолита и бронзы. Особых видоизменений относительно форм и приемов исполнения орнамент не претерпевал, за счет чего ему удалось сохранить в своем составе различные разновременные мотивы.

При реконструкции воротников художники-конструкторы Центра ремесел столкнулись с вопросами, на которые в этнографических источниках сложно найти ответы. Например, вопросы возрастно-полового характера. Размеры пришивных воротников варьируются с большой разницей по длине от 36 до 48 см. Возможно ли, что пришивные воротники носили и девочки? Либо это связано с тем, что замуж девушек отдавали рано – в подростковом возрасте. Вообще, вышитую рубаху готовили для свадьбы и носили только в особо праздничные дни.

Следует отметить, что коренные остяки имели невысокий рост и маленький размер одежды и обуви в соотношении с современными стандартами. Для дальнейшей демонстрации изделий на модели во время показов коллекций или на манекене в рамках выставки художникам-конструкторам приходилось вносить некие изменения в размер реплики и даже изменять ее конструкцию. К примеру, женское налобное украшение в форме венца на обхват головы 52 см по современным меркам соответствует возрасту 6-летнего ребенка. Чтобы сохранить пропорции бисерных лент и ткани, следует избежать увеличения тканной основы по окружности. Целесообразнее превратить венец в налобную повязку, добавив к тканой основе длиной 52 см завязки по краям.

Кроме этого в практической работе невозможно точно передать цветовой решение бисера, так как в музейных коллекциях воротники хранятся около двухсот лет, соответственно, возможно выгорание цвета от времени. Немаловажным фактором является цветопередача полиграфической продукции и оцифровки экспонатов. Из-за отдаленности музеев представляется возможность работать только с фотоматериалами. Учитывая, что пиксельное разрешение фотоматериалов может быть разным, не всегда даже при максимальном увеличении можно разглядеть самые мелкие детали экспоната. Помимо этого, трудно добиться стопроцентного попадания в цвет каждого элемента декора или самого воротника из-за разной цветопередачи экранов.

Коллекции воротников и налобных повязок остяков, вогулов собраны в музеях России (Тобольск), Венгрии (Будапешт), Финляндии (Хельсинки).

Исследования по данной теме продолжаются. Анализируя весь собранный материал, можно сделать следующие выводы по женским налобным украшениям. Во-первых, налобные повязки наблюдаются только в традиционном костюме южных и восточных остяков и полностью отсутствуют у северных остяков. Во-вторых, локальные особенности разных групп этносов получили отображение по мере исторического развития самих художественных канонов и их создателей.

Таким образом, декор воротников не только имеет эстетическую функцию, но и несет символическую смысловую нагрузку, оберегая и защищая женщину от недоброжелательных взглядов, духов.

Воротники, как и налобные украшения, – это целый пласт культурного наследия в декоре и орнаментах, в которых воплощено мировоззре-

ние древних этносов Югры, их представления о небесном божестве и его защите.

Итоги исследований и экспериментальных работ вошли в коллекцию выставки «Звон священного металла», представленной в 2022 году в стенах филиала Центра ремесел «Школа-мастерская народных промыслов» в городе Урае, ХМАО – Югра. Данный проект был реализован в рамках гранта при поддержке Президентского фонда культурных инициатив. А также украшения, созданные в ходе практической части экспериментальной работы, дополнили коллекцию костюмных комплексов всех локальных групп остяков под названием «Голос Небо».

Литература

1. Алквист А. Среди хантов и манси. Путевые записки и этнографические заметки / пер. с нем. и публ. д-ра ист. наук Н. В. Лукиной. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1999. – 179 с.

2. Богордаева А. А. О локальных особенностях в традиционной одежде обских угров // Вестник археологии, антропологии и этнографии. – 2001. – Вып. 3. – С. 187–198.

3. Богордаева А. А. Традиционный костюм обских угров. – Новосибирск: Наука, 2006. – 239 с.

4. Вахтер Т. Орнамента обских угров / пер. с нем. О. М. Рындиной. – Хельсинки, 1953. – 200 с.

5. Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник (по мат-лам XIX – начала XX века) // ТИЭ. Новая серия. – М.; Л., 1963. – Т. 81. – 500 с.

6. Кокшаров С. Ф., Ермакова Н. Н. Меандровые узоры на керамике лозьвинского и атлымского типов // Орнамент народов Западной Сибири. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1992. – С. 12–21.

7. Косарев М. Ф. Жилище в свете языческих представлений древнего населения Сибири о структуре мироздания // Вопросы археологии Урала. – Вып. 26. – С. 90–93.

8. Крыласова Н. Б. История прикамского костюма: костюм средневекового населения Пермского Предуралья: монография. – Пермь: Перм. гос. пед. ун-т, 2001. – 220 с.

9. Молданова Т. А. Орнамент хантов казымского Приобья: семантика, мифология, генезис. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1999. – 260 с.

10. Орнаментика обских угров / материал собран А. Алквистом, У. Т. Сирелиусом, А. Каннисто и др.; обраб. и изд. Т. Вахтер; пер. с нем. О. М. Рындиной; отв. ред. Н. В. Лукина; Томский гос. ун-т. – Томск: Изд. Дом Томского гос. ун-та, 2019. – 503 с.: ил.

11. Пигнатти В. Краткое сообщение о поездке на р. Конду [М. Кондинская волость, Тобольского уезда летом 1910] // ЕТГМ. – 1912. – Вып. 20. – С. 1–15.

12. Рындина О. М. Очерки культурогенеза народов Западной Сибири. – Томск, 2006. – Т. 3. – 640 с.

13. Сирелиус У. Т. Домашние ремесла остяков и вогулов // ЕТГМ. – 1906. – Вып. 15.

14. Томилов Н. А. К истории головных уборов сибирских татар // Этнография народов Алтая и Западной Сибири. – Новосибирск: Наука, 1978. – С. 176–198.

15. Украшения народов Сибири // Сборник Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН. – СПб.: Лема, 2005. – 344 с.

16. Федорова Е. Г. Салымский край. – Екатеринбург, 2000. – С. 175–176.

17. Широкова З. А. Традиционные женские головные уборы таджиков (юг и север Таджикистана) // Традиционная одежда народов Средней Азии и Казахстана. – М.: Наука, 1989. – С. 182–203.

УДК 67.05

МУЖСКИЕ И ЖЕНСКИЕ РЕМЕСЛА ОБСКИХ УГРОВ. ПЛЕТЕНИЕ

Шестакова Лариса Владимировна, художник-конструктор, БУ «Центр народных художественных промыслов и ремесел», филиал «Школа-мастерская народных промыслов» (г. Урай, Россия). E-mail: shestakovalv81@mail.ru

В традиционной культуре обских угров, как и в культуре других народов, наблюдается разделение ремесел на мужские и женские.

В статье рассмотрены виды мужского и женского ремесла с применением разнообразных техник плетения из материалов растительного и животного происхождения.

Ключевые слова: обские угры, традиционные ремесла, плетение.

MALE AND FEMALE CRAFTS OF OBSKIE UGRY. WEAVING

Shestakova Larisa Vladimirovna, Designer, Center of Folk Arts and Crafts, branch “School-workshop of folk crafts” (Urai, Russia) E-mail: shestakovalv81@mail.ru

The author considers the issues of traditional culture of Obskie Ugry. Moreover, the author states that there is a division of crafts into male and female in the culture of Obskie Ugry as well as in the culture of othe people. The article discusses the types of male and female crafts which use various techniques of weaving from materials of plant and animal origin.

Keywords: Obskie Ugry, traditional crafts, weaving.

В традиционной культуре обских угров так же, как и в культуре других народов, наблюдается разделение ремесел на мужские и женские. Мужские ремесла требуют большей силы и выносливости, женские – кропотливого труда и терпения. Описание мужских и женских видов плетения обских угров нашло свое отражение в этнографических и литературных источниках. К их числу относятся работы российских и зарубежных ученых и этнографов А. Каннисто, У. Д. Сирелиус, М. Б. Шатилов, А. А. Попов, Н. В. Лукина, С. В. Иванов и др., занимавшихся изучением традиционной культуры и быта народов Севера, проживавших на территории Ханты-Мансийского автономного округа – Югры и сопредельных с ним.

Мужчины обско-угорского населения были охотниками и рыбаками. Для разных видов промысла они изготавливали необходимые вещи, что требовало применения грубой мужской силы. Мужчины плели веревки из древесного лыка. Ивовую кору снимали в виде длинных полос, счищали верхний слой и оставляли лыко. Для плетения веревок использовали 2–3 лыковые ленты, которые туго скручивали между собой. Такие веревки использовали в быту для рыболовных снастей и перевязочных средств. Ханты, проживавшие на р. Аган, плели веревки из черемухового

прута. Расщепленные на тонкие части прутья связывали в пучки и запасали впрок. Такой прут называли саргой. Веревки изготавливали не только из прутьев, но и из корней деревьев. Ханты и манси использовали для этих целей кедровый корень [3, с. 43–44]. Исследователь М. Б. Шатилов, занимавшийся изучением коренного населения Сибири, собрал этнографическую коллекцию предметов быта восточных ханты, среди которых присутствуют веревки из растительных материалов [5]. Также мужчины ханты плели кожаные веревки, которые изготавливали из шкур животных (олень). Такие веревки плели из трех нарезанных ремней, иногда их окрашивали суриком в красноватый цвет.

Помимо веревок мужчины плели арканы и оленью упряжь. Шкуру животного нарезали продольными ремнями по всей длине шириной не более 5 мм. Для получения длинных ремней концы нарезанных лент сшивали между собой. Для придания им мягкости обрабатывали жировой смазкой и разминали.

В процессе изготовления арканов ремни кожи переплетали между собой в определенном порядке, создавая косое круговое плетение [3, с. 60]. В плетении использовали 3 и более ремней. Для удобства плетения нарезные ремни сматывали в клубки или наматывали на деревянные челноки. Количество ремней соответствовало количеству челноков. Арканы плели из сухих или мокрых кожаных ремней. Плетение из мокрых ремней кожи считалось более прочным, так как после высыхания плетение становилось более плотным, нежели при сухом способе плетения. Готовый аркан смазывали жиром. Длина аркана доходила до 30 м. У северных народов наличие арканов являлось обязательным и незаменимым предметом. Обские угры применяли арканы для ловли оленей и защиты от хищников.

Плетение корзин и корневатиков являлось очень трудоёмким процессом и требовало определенных физических усилий, поэтому считалось исключительно мужским занятием. Большую работу по изучению разнообразных способов плетения народов Сибири провел А. А. Попов, подробно описывая в своих работах способы плетения. Корзины плели из ивовых или черемуховых прутьев. Корневатики изготавливали путём оплетения черемухового прута лентами из кедрового корня. В процессе изготовления применяли спиральную технику плетения. Толстый прут (основу изделия) укладывали спиральными витками и последовательно оплетали тонким корнем. Традиционно корневатики изготавливали круглой, овальной и прямоугольной формы, что определялось формой основы

из прута. Самым важным в процессе плетения являлось тугое затягивание корня, чтобы изделие оставалось плотным и прочным после высыхания. Корневатики использовали для хранения продуктов и мелких бытовых предметов: боеприпасов, наконечников стрел, швейных принадлежностей, инструментов. Большие корневатики применяли как сундуки, в них хранили выделанные шкуры животных, камус, посуду. Также их использовали для хранения ритуальных предметов.

Для ловли рыбы мужчины плели сети, ловушки и запоры. Сети изготавливали из крапивных, кендырных или конопляных нитей. Их плели деревянной иглой, которая выглядела в виде палочки с прорезью по середине, длина иглы – 45 см. Размер ячейки в сетях определяли деревянной палочкой 12,5 см x 5 см, закругленной с обеих концов. Ловушки для рыб плели из кедровых корней и тонких прутьев черемухи или ивы длиной до 2 м. Их называли «морда» или «камка». Ловушки вставляли в отверстия квадратной рамы и стягивали на другом конце в хвосте морды. Эта конструкция переплеталась в нескольких местах расщепленным и выпрямленным кедровым корнем. Запоры плели из длинных прутьев, устанавливали в виде щитов, отсюда возник термин «запорное рыболовство». Устройство запора зависело и от того, где он ставился – на озере или на берегу большой реки, и от того, какая в данный момент шла рыба и т. д.

Женские ремесла обских угров были так же трудоемки, требовали терпения, усидчивости и внимания. Из оленьих и лосиных сухожилий женщины ханты и манси изготавливали сухожильные веревки и нити. Из них делали тетиву для луков и самострелов, использовали в качестве перевязочных материалов. Сухожильные нити использовали при пошиве обуви, сумок (тутчан). Высушенные сухожилия размягчали специальными деревянными колотушками, расщепляли на волокна и ссучивали. Волокна смачивали губами, а затем свивали их между собой на бедре, при этом каждый раз дополняя ссученую нить новыми волокнами. Такой способ ссучивания нитей описан финским исследователем Сибири У. Т. Сирелиусом [4]. Обработкой волокон травянистых растений (крапива, кендырь, лен), прядением и ткачеством занимались женщины. Основным материалом для ткачества служила крапива. В своих работах исследователь, археолог Т. Н. Глушкова подробно описывает способы обработки крапивного волокна и изготовления крапивной нити [1]. Женщины обско-угорского населения умело владели техникой обработки крапивы. Ее собирали, разделяли на волокна, удаляя кострику, чесали, пряли, а из полу-

ченных нитей ткали полотна. В зависимости от качества обработки крапивных волокон нити получались трех сортов: низкого, среднего и высокого. Низкий и частично средний шел на изготовление сетей. Нити высоких и средних сортов использовали для ткачества полотен, из которых шили одежду: рубахи, порты, платки и др. Изготавливали полотна на ткацких станках, которые были практически в каждом доме. Шитую из крапивного полотна одежду украшали вышивкой.

Женщины занимались не только ткачеством, но и плели пояса и тесьму. Узоры на поясах выделялись косыми диагональными полосами разных цветов, в виде горизонтально-симметричных уголков «птички» или цветных ромбов. Такие пояса плели на деревянной основе «вилочке», применяя способ диагонального плетения. Пояса не только плели, но и ткали, применяя для этого традиционное бердо. Оно представляло собой прямоугольную дощечку и имело два ряда отверстий в верхней и нижней части. Каждое отверстие соответствовало одной нити, их количество в бердо доходило до 60 шт. Такой вид берда среди северных народов встречался только у обских угров и айонов и являлся их самостоятельным изобретением. Для перебора нитей при ткачестве пояса использовали деревянную иглу, в которую была вдета уточная нить. Переборная игла также служила и для плотного подбивания утка. Орнамент при ткачестве на таких бердах получался двух видов: квадратики или полосы. Все зависело от того, какого цвета и в каком количестве были заправлены нити. Кисти поясов оформляли шерстяными нитями, бисерными пронизками и металлическими подвесками.

Важным предметом быта в культуре обских угров были циновки. Традиционно циновки плели женщины. Их изготавливали из прутьев деревьев, болотных и озерных трав: рогоз, камыш, осока и др. Плести циновки умели не все локальные группы хантов. Особенно развито изготовление циновок было в селениях, где подходящего для плетения материала было в изобилии. Связано это было с природными условиями и разнообразием растительных материалов на той или иной территории проживания хантов. Только у настоящих мастериц приобретали циновки жители других деревень. В своих работах по изучению ремесел народов севера исследователь Н. В. Лукина описывает разнообразные способы и материалы для плетения травяных полос, изготовления сухожильных нитей, плетение из корней кедра и др. [2]. Циновки плели разными способами:

сшивные, плетеные на станке и ручным способом, с орнаментом и без, прямоугольной, круглой и квадратной формы. Чаще всего их использовали для утепления спальных мест, ими покрывали стены летних шалашей. Плетеные циновки из прутьев стелили прямо на землю, а сверху укладывали оленьи шкуры. Такая циновка являлась дополнительной защитой от влаги и холода. Размер циновок соответствовал росту человека. Особым мастерством в плетении циновок владели ханты восточной группы, сочетая в одном изделии две разные техники плетения. Особенность плетения заключалась в том, что края изделия были выполнены в технике диагонального плетения, а центральная ее часть – наборным плетением на станке. Исключительную редкость составляли орнаментированные циновки с разнообразным геометрическим или ромбическим рисунком. В светлую циновку нередко вплетали темные полосы. Причем специфика узоров определялась технологией плетения, поэтому они имели прямоугольные очертания и состояли из геометрических фигур. На циновках мотивами служили ромбы и треугольники в самых разных сочетаниях, на коврах – квадратики [6, с. 87].

В процессе исторического развития менялся традиционный уклад жизни обских угров. Многие виды женских и мужских ремесел под влиянием разного рода факторов утратили свою актуальность, а некоторые и вовсе исчезли.

Литература

1. Глушкова Т. Н. История изучения плетения и ткачества в отечественной археологии. – Сургут: СурГПИ, 2006. – 96 с.
2. Лукина Н. В. Исторические формы орнамента восточных ханты // Вестник угроведения. – 2017. – № 1 (28). – С. 107.
3. Попов А. А. Плетение и ткачество у народов Сибири в XIX и первой четверти XX столетия // Сборник антропологии и этнографии. – 1955. – Т. XVI. – С. 146.
4. Сирелиус У. Т. Путешествие к хантам. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2001. – 344 с.
5. Шатилов М. Б. Ваховские остяки. – Томск: Томский краевой музей, 2000. – 288 с.
6. Иванов С. В. Орнамент народов Сибири как исторический источник. – М.; Л., 1963. – Т. 81. – 500 с.

ВЫШИТЫЕ ОБРЯДОВЫЕ ПЛАТКИ ОСТЯКОВ, ВОГУЛОВ

Шашкова Виктория Николаевна, художник-конструктор, БУ «Центр ремесел», филиал «Школа-мастерская народных промыслов» (г. Урай, Россия). E-mail: angelon101@yandex.ru

Платки, шали, покрывала, накидки носят все народы мира. Это один из самых распространенных и самых магических предметов костюма любой традиции. Принадлежность вышитых платков в культуре остяков и вогулов отчетливо проявляется в обрядах и ритуалах, в которых они выполняют особые функции, являясь жертвенными дарами и важной частью костюмов духов-покровителей.

Ключевые слова: вышивка, обрядовые платки, остяки, вогулы.

EMBROIDERED CEREMONIAL SHAWLS OF OSTYAKS, VOGULS

Shashkova Victoriya Nikolaevna, Designer, Center of crafts, Branch “School-workshop of folk crafts” (Urai, Russia). E-mail: angelon101@yandex.ru

The article considers the role of embroidered ceremonial shawls in culture of Ostyaks and Voguls. The author notes that shawl, headscarf, covering, capes are worn by all peoples of the world. This is one of the most common and most magical costume items of any tradition. The ownership of embroidered shawls in the culture of Ostyaks and Voguls is clearly appeared in ceremonies and rituals in which they perform special functions, being sacrificial gifts and an important part of the costumes of patron spirits.

Keywords: embroidery, ceremonial shawls, Ostyaks, Voguls.

Вышивка шерстяными нитями как вид традиционного ремесла остяков, вогулов исследовалась многими этнографами из России, Венгрии, Финляндии. По этнографическим источникам, данный вид рукоделия бытовал на территории Югры в XVIII–XIX веках. В начале XX века вышитая одежда остяков, вогулов вышла из обихода из-за появления промыш-

ленных тканей, и по настоящее время вышивка шерстяными нитями является утраченным ремеслом.

Привлечение архивных материалов фондов музейных коллекций, а также публикации с этнографическими описаниями одежды российских и зарубежных ученых и этнографов позволяют изучить особенности локальных групп этносов, получить сведения о конструкции костюмных комплексов, способах вышивки, декоративного оформления одежды.

Вышивкой покрывали женские платки и косынки, женские рубахи, в меньшей степени расшивалась мужская одежда – рубахи, порты. Исключительную редкость составляли орнаментированные рукавицы. Что касается платка, то он выступает в качестве основного головного убора женщин у всех локальных групп остяков и вогулов.

Исходя из изученных материалов, основываясь на литературных и музейных источниках, можно выявить несколько типов вышитых головных уборов у остяков и вогулов.

Вышитые платки вогулов близки квадратным, основой ткани служит холст из льна или крапивного полотна. Такие платки были сплошь орнаментированы. Все поле платка, за исключением узкой полосы по краям, заполняла сетчатая вышивка с подчеркнутой ромбической структурой. В ячейках сетки находились сложные мотивы, значительную часть которых составляли учетверенные изображения птиц и деревьев. Считается, что они появились в орнаменте остяков и вогулов под влиянием старинных восточных тканей. Помимо ведущего орнитоморфного сюжета, мотивами вышивки служили звездчатые фигуры, ступенчатые ромбы, крестообразные фигуры из «елей», розетки из декоративно оформленных 6-угольников. Цветовая палитра включает в себя два основных цвета: красный и синий. Завершающим аккордом в декоре этого головного убора служила бахрома из шерстяных нитей.

У остяков в прошлом имели большое распространение треугольные косынки из холста, носившие название «татарская косынка». Вышивка на таком платке занимала вершину прямого угла и состояла из пяти-шести параллельных полос. Верхний конец треугольника был декорирован бисерными пронизками, нашивками, заканчивающимися монетками, бубенчиками.

Остяки также шили четырехугольные платки, вероятно, предшествующие треугольной косынке. Сшивали платок в виде квадрата из двух

полотнищ холста. Вышивка на них была небольших размеров, украшала четыре угла и шла вдоль соединительных швов.

Принадлежность вышитых платков в культуре остяков и вогулов отчетливо проявлялась в обрядах, ритуалах и праздниках. На святилищах жертвенные платки выполняли ряд утилитарных функций, являясь жертвенными дарами. Они входили в состав костюма изображений духов-покровителей в качестве головных уборов, поясов, накидок, покрывал, перевязей и пр. [2, с. 100]. Иногда они полностью заменяли одежду или составляли основу фигуры, изображающей духа-покровителя.

В каталоге Финского Национального музея вышитые платки кондинских вогулов атрибутированы как жертвенные платки, так как они в большом числе были развешаны в жертвенных амбарах, но, очевидно, использовались и как головной убор женщин. Возможно, что это было их первоначальным предназначением [5, с. 53].

Предположительно с появлением промышленных мануфактур вышитые платки устарели как предметы одежды. Кропотливо изготовленные, ценные предметы не были забыты – они служили в качестве жертвенных даров.

Исследования показывают, что и в настоящее время на святилищах манси в большом количестве имеются платки, принесенные в дар духам-покровителям. Как правило, это новые, покупные, изредка самошитые платки из хлопчатобумажных, шелковых и шерстяных тканей разных цветов [2, с. 101].

Но встречаются и старинные вышитые платки. Так, в 1997 году в посёлке Хулимсунт Березовского района Ханты-Мансийского автономного округа – Югры, на семейном святилище семьи Пуксиковых был обнаружен платок, центральная часть которого сделана из лоскута холста, расшитого традиционной остяцкой вышивкой, по периметру вышитый лоскут обшит широкими полосами хлопчатобумажной ткани. Платок находился в домашнем святилище, связанном с почитанием Калтась-эквы – верховной богини-матери у обских угров [1, с. 164].

Выполняя художественную реконструкцию данного платка, мы опирались на фотографию из этнографического альбома А. В. Бауло «Священные места и атрибуты северных манси в начале XXI века» [1].

Изучив источник, мы выявили, что платок вышит двумя способами – основное полотно платка выполнено приемом «двухигольной вышивки», а две противоположные стороны платка окаймляют орнаментальные полосы, вышитые «продернутым» способом. Нити для вышивки предположительно шерстяные.

Узор вышитого платка состоит из большого квадрата, поставленного на угол, в котором находится многоветвистый узор креста, имеющего общий корень в форме квадрата, серединой которого является крест.

По фотографии видно, что присутствуют утраты нитей. Можно предположить, что они появились со временем, пока платок находился на святом месте.

Есть еще одно предположение, что платок изначально был другим. В собрании Финского Национального музея хранится вышитый платок с похожим рисунком, узор платка состоит из пяти больших квадратов, в каждом квадрате находится сложная фигура креста. Предположительно платок, найденный А. В. Бауло, изначально был таким, с сетчатомромбической структурой узора.

По фотографии платка видно, что он не очень большого размера (вышитый квадрат составляет примерно 40–45 см), а в собраниях музеев средний размер платков 85–95 см по длине и ширине, причем большую площадь платка занимает вышивка, ситцевая кайма, обрамляющая платок, составляет в среднем 5–10 см. На найденном платке мы видим, что ситцевая кайма достаточно широкая, что не свойственно для вышитых платков, а вышивка занимает меньшую площадь платка.

Вышитые вещи хранили и передавали из поколения в поколение. Возможно, найденный платок ввиду своего давнего происхождения перенес утраты холста и вышитых узоров. Мастерница реставрировала уцелевшую часть платка, обшив его широкой каймой из хлопчатобумажной ткани.

В процессе практического эксперимента нами были проведены следующие действия:

- поиск, определение и идентификация признаков вышитого платка, раскрывающих характер различных орнаментальных композиций, технологических приемов вышивки, семантику узоров вышитого платка;

- аналитическое сопоставление коллекции вышитых платков остяков, вогулов в Национальном музее Финляндии и найденного платка А. В. Бауло в поселке Хулимсунт, моделирование технологической специфики вышитого платка, создание эскиза, схемы для дальнейшей вышивки;

- проверка гипотез визуальным методом, создание реплики вышитого платка.

Следующий этап эксперимента – вышивка «полного» платка, состоящего из пяти ромбов. В ходе эксперимента были выполнены: платок с искусственно созданными утратами по платку, найденному А. В. Бауло; другой вариант платка – каким бы он был – заполненный вышивкой квадрат полотна.

Практическая значимость исследования состоит в том, что коллекция реплик вышитых платков может применяться не только для сопоставления синхронных вышитых изделий, но и для изучения генезиса культур и их контактов – орнаментального искусства, отраженного в вышитых изделиях остяков, вогулов, а также в керамике эпохи бронзы (андроновской, андроновидной, атлымской археологических культур) [6].

Литература

1. Бауло А. В. Священные места и атрибуты северных манси в начале XXI века: этнографический альбом. – Ханты-Мансийск; Екатеринбург, 2013. – 208 с.

2. Богордаева А. А. Этнология. Жертвенные платки манси (типология и функции) // Вестник археологии, антропологии и этнографии. – 2017. – № 3 (38). – С. 100–110.

3. Прыткова Н. Ф. Одежда хантов // СМАЭ. – 1953. – Вып. XV. – 233 с.

4. Рындина О. М. Очерки культурогенеза народов Западной Сибири. – Томск, 1995. – Т. 3: Орнамент. – 640 с.

5. Рындина О. М. Орнаментика обских угров / пер. с нем. Т. Вахтер. – Томск, 2019. – 216 с.

6. Шашкова В. Н. Вышитый платок в жизни вогульской женщины // XIV Конгресс антропологов и этнологов России (Томск, 6–9 июля 2021 г.): сб. мат-лов. – М.; Томск, 2021. – 739 с.

КАФТАНЫ ОСТЯКОВ И ВОГУЛОВ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКА

Толстогузова Лина Салаватбатыровна, художник-конструктор, филиал «Школа-мастерская народных промыслов» г. Урай БУ «Центр народных художественных промыслов и ремесел» (г. Ханты-Мансийск, Россия). E-mail: lina_tolstoguzova@mail.ru

В данной статье рассматриваются особенности двух типов кафтанов, являющихся традиционной одеждой остяков и вогулов в период с конца XVIII по начало XX века.

Ключевые слова: остяки, вогулы, кафтан, оловянные бляшки.

CAFTANS OF OSTYAKS AND VOGULS OF LATE XVIIIth – EARLY XXth CENTURIES

Tolstoguzova Lina Salavatbatyrovna, Designer, Center of Folk Arts and Crafts, Branch “School-Workshop of folk crafts”, Urai (Khanty-Mansiysk, Russia). E-mail: lina_tolstoguzova@mail.ru

The article examines the features of two types of kaftans, which were the traditional clothing of Ostyaks and Voguls in the period from late XVIIIth to early XX centuries.

Keywords: Osyaks, Voguls, kaftan, tin plaques.

Кафтан – женская верхняя распашная одежда остяков и вогулов, бытовавшая на севере западной Сибири с конца XVIII по начало XX века. Изготавливали кафтаны преимущественно из однотонного сукна, которое в XVIII веке было доступно ещё не всем и служило материалом для одежды лишь привилегированных лиц [4, с. 177]. Сукно приобретали различных цветов, больше предпочитали красный, синий, черный, зеленый цвета и охристые оттенки. В выборе цвета сукна учитывались половозрастные признаки. Например, южные остяки и восточные вогулы предпочитали синий цвет для девушек и молодых женщин, а черный цвет – для пожилых. Верхняя плечевая одежда была изучена и описана в трудах Н. Ф. Прытковой, Т. Т. Лукиной, А. А. Богордаевой.

Кафтаны богато украшали тесьмой, бисером, бусами, оловянными бляшками, подвесками, пуговицами, аппликацией. Украшения составляют неотъемлемую часть традиционного костюма, отражая его знаковую функцию [1, с. 45]. Стремление к оформлению имело несколько причин: во-первых, украшения выполняли обереговую, охранительную функцию (для защиты от проникновения злых духов); во-вторых, знаковую (демонстрация достатка, сословия и статуса владельца); в-третьих, эстетическую функцию (удовлетворение потребности «украшать себя»).

Бисер и бусы были привозными, их находят в раскопках ещё раннего железного века и эпохи Средневековья, что свидетельствует о торгово-обменных связях со славянами и импорте из Средиземноморья, Средней Азии, Востока. Из бисера изготавливали ленты одного или нескольких цветов, с различными орнаментами и схемами плетения, затем нашивали их на кафтаны.

Оловянные бляшки делятся на нашивки и подвески, относятся к самодельным украшениям остяков. Изготавливались с начала XVII века из оловянно-свинцовых сплавов, слитки которых приобретались у русских. Изготовлением украшений занимались женщины, они отливали разогретый металл в односторонние формы из коры, дерева, камня, плотно накрывая отливку куском бересты. Отливки-нашивки имели одну гладкую сторону, вторую – выпуклую, орнаментированную различными насечками, пуансонами, желобчатыми линиями, «оттисками гребенчатого штампа». Нашивки были двух форм: круга и квадрата. Круглые нашивки были плоские, ажурные, колесовидные с вписанным крестом, ромбом или кругом в центре, специальных отверстий для крепления к одежде не имели. Квадратные нашивки представлены из соединенных между собой четырех, девяти кругов или ромбов, а также вписанными в рамку крестом или восьмилучевой звездой.

Подвески имели отверстие для прикрепления и могли использоваться как нашивки. Изготавливались плоско-округлой и орнито-зооморфной формы с профильным изображением птиц и зверей.

Пуговицы, бубенцы, монеты являются привозными предметами, производимыми ремесленниками других регионов из таких металлов, как медь, бронза, серебро, латунь [6, с. 201–233].

Аппликация. С появлением покупных хлопчатобумажных тканей женщины остяков и вогулов стали нашивать узкие полоски ткани, вшивать канты в швы, выполнять окантовки воротников, подолов и обшлагов. Ткань подбиралась контрастных цветов, любимыми были красный,

белый, синий [2, с. 72]. Наиболее ранним украшением является меховая мозаика, схожесть с её орнаментами отмечается исследователями в берестяных, бисерных узорах и тканевой аппликации. Так, был заимствован способ изготовления аппликации по берестяным трафаретам, были перенесены и орнаменты из кожаной и меховой мозаики. В конце XIX – начале XX века аппликация заменила оловянные нашивки и бисер в отделке одежды остяков и вогулов [3, с. 201; 7, с. 88].

Исследователи выделяют два типа кафтанов.

Первый тип кафтанов относится к женской одежде южных и восточных (салымских) остяков, а также восточных вогулов, бытовал до начала XX века. Особенностью его конструкции являются цельные полочки и средняя часть спины, которая состоит из одной детали, отрезная нижняя трапециевидная вставка вшивается в спинку со сборкой по линии талии, даёт расширение подола по низу, создавая приталенный силуэт. Этот тип кафтана мог быть с воротником-стойкой или без него, с округлым или V-образным вырезом горловины. Рукава прямые, сужались к краю за счёт пришивного клина. Застегивали кафтан встык на воздушные петли и пуговицы. Украшали кафтан плетеными бисерными лентами, нашитыми по плечам, швам втачивания рукавов, боковых вставок, вдоль борта и швов соединения деталей спинки до талии, по низу изделия. Вдоль края борта, на нижних углах полочек, по воротнику и обшлагам, помимо бисерных лент, пришивали оловянные нашивки квадратной и круглой формы различных размеров, с изнанки подшивали хлопчатобумажной или другой тканью.

Второй тип кафтанов бытовал у северной группы остяков до второй половины XX века в качестве летней одежды. Отличительной особенностью конструкции считается широкий воротник типа пелерины, закрывающий плечи, или трапециевидная вставка от плеча на спинке. Кафтан застегивался на завязки, был отделан домотканой тесьмой, медными пуговицами, бусами. Подол, воротник и низ рукавов расшивались оловянными отливками и бусами. Из бус и отливок делали подвески по краю воротника-пелерины [1, с. 160–161].

Первый тип кафтана больше соответствовал определению слова «кафтан» – как однобортной, распашной, приталенной одежды. Такой крой близок к мужскому русскому кафтану, на который оказали влияние татары и монголы. В деталях конструкции просматривается составная спинка, к которой пришивали боковые части, рукав, по окату переходящий в детали спинки и полочки. Сборный подол состоит из трапециевид-

ных вставок, притачанных к деталям полочки и центральной части спинки, что дает увеличение ширины по линии низа. Это подтверждает тот факт, что южные группы остяков и вогулов теснее контактировали с русскими и татарами, нежели северные.

Второй тип кафтанов более архаичный для угров, по конструкции близок к халатам, возможно, был основой для их развития. Общим для обоих типов кафтанов является материал – сукно и декорирование бисерными лентами, бусами и металлическими отливками-нашивками.

Более десяти лет «Центр народных художественных промыслов и ремесел» ведет работу по реконструкции кафтанов и халатов остяков, вогулов. На данный момент реконструировано 8 кафтанов и халатов, которые входят в коллекцию «Голос Неба», представленную на подиумах Казани и Москвы.

По гравюре «Девушка в красном» был восстановлен кафтан из красного сукна с воротником-пелериной из черного сукна. По материалам коллекций Музея Природы и Человека (г. Ханты-Мансийск) выполнена реконструкция кафтана из сукна болотного цвета. Оба кафтана отнесены к одежде северной группы остяков.

В 2022 году выполнена реконструкция двух кафтанов южной группы остяков. Конструктивные решения выполнены по материалам исследований А. А. Богордаевой [1, с. 71, 160–161] по первому типу кафтанов.

Первый кафтан изготовлен по фотоматериалам А. Щукина «Обские Угры: фотоальбом». Кафтан из синего сукна, для отделки были использованы низанные бисерные ленты, общая длина которых составляет более 15 метров; оловянные отливки-нашивки в количестве 120 пуговиц и 150 колесовидных нашивок.

Второй кафтан реконструировался по фотографиям из Британского музея (г. Лондон), данные фотографии были представлены в статье М. Лаунойнен (г. Хельсинки, Финляндия). Кафтан из черного сукна, конструктивно выполнен по образцу кафтана первого типа. Отличительная особенность – подшитые тесьмой воротник и подол кафтана. При реконструкции кафтана тесьма была соткана на бердо из шерстяных нитей. По плечам, вдоль борта, швов спины, низу рукава и подола крепятся низанные бисерные ленты (белого цвета) и литые нашивки.

Реконструированные кафтаны расширяют представление об одежде остяков, вогулов периода XVIII–XX веков. Оловянные отливки были феноменальной традицией остяков и вогулов, проживавших на территории Западной Сибири. Благодаря невероятной красоте и самобытности кафта-

ны остяков и вогулов привлекали внимание коллекционеров и исследователей и сейчас хранятся в музеях России, Финляндии, Венгрии, Великобритании.

Литература

1. Богордаева А. А. Традиционный костюм обских угров / Ин-т проблем освоения Севера СО РАН. – Новосибирск: Наука, 2006. – 239 с.
2. Кулемзин В. М., Лукина Н. В. Васюгано-ваховские ханты в конце XIX – начале XX века: этнографические очерки. – Тюмень: Манд и Ка, 2006. – 208 с.
3. Лукина Н. В. Формирование материальной культуры хантов (восточная группа). – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1985. – 365 с.
4. Прыткова Н. Ф. Одежда хантов // СМАЭ. – 1953. – Вып. 15. – С. 123–233.
5. Прыткова Н. Ф. Верхняя одежда // ИЭАС. – М.; Л.: АН СССР, 1961. – С. 227–328.
6. Рындина О. М., Боброва А. И., Ожередов Ю. И. Ханты Салымского края: культура в археолого-этнографической ретроспективе: монография. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2008. – С. 410.
7. Федорова Е. Г. Украшения верхней плечевой одежды народов Сибири. – Л.: Наука: Ленинградское отделение, 1988. – 104 с.

УДК 746.021

УНИКАЛЬНОСТЬ НАРОДНЫХ ПРОМЫСЛОВ: ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ ПО ИХ СОХРАНЕНИЮ И ПРОДВИЖЕНИЮ В РЕГИОНАХ

Христич Людмила Степановна, преподаватель станкового искусства, МКУДО «Калачеевская детская школа искусств» (г. Калач, Россия).
E-mail: liudmila.hrist@yandex.ru

Современная ситуация возрождает интерес к традиционной культуре разных регионов нашей Родины. В статье рассматривается традиционный сувенир, корни которого идут из прошлого Калачеевского района Воронежской области.

Ключевые слова: традиционная кукла, народные промыслы, кукла-колыбель.

UNIQUENESS OF FOLK CRAFTS: PRESERVATION AND PROMOTION ACTIVITY IN THE REGIONS

Hristich Lyudmila Stepanovna, Teacher of Easel Art, Kalacheyevskaya Children's Art School (Kalach, Russia). E-mail: liudmila.hrist@yandex.ru

The article considers the issues of revival of interest in traditional culture of different regions in the Russian Federation. The author presents a piece of a traditional souvenir, the roots of which come from the past district of the Voronezh region.

Keywords: traditional doll, folk crafts, cradle doll.

*Славилась Русь чудо-мастерами,
Глину, древо, лоскут в сказку превращали,
Красками и кистью красоту творили;
Своему искусству стар и млад учили.
Получи в подарок чудо-сувенир.
Он красив и дорог, покорил весь мир.*

Э. Чурилова

Народная игрушка – это народное прикладное искусство. Всегда ли мы задумываемся над смыслом понятий «игрушка», «народная игрушка»? Конечно, нет. Да и зачем думать над тем, что вполне очевидно, понятно и не требует особого осмысления?

Раскрывая смысл названного понятия, мы должны посмотреть на игрушку, в том числе народную, с разных сторон, выявить в ней как вполне очевидные, так и скрытые стороны, невыявленные возможности. В бесконечном мире игрушек нас привлекает прежде всего русская народная. Сохранилось предание о том, что сам Сергей Радонежский резал игрушки из дерева и одаривал ими детей. Особенно большой интерес к ней проявляли в конце XIX – начале XX века. Она была предметом внимания историков, археологов, этнографов, художников, искусствоведов и педагогов. А. В. Бакушинский, Н. Д. Бартрам, И. Я. Богуславская, В. М. Василенко, В. С. Воронов, Г. Л. Дайн, Л. А. Динцес, М. А. Некрасова и другие в своих исследованиях раскрыли значение творений мастеров-игрушечников в жизни русского человека. Благодаря им мы имеем представление об историко-культурной роли народной игрушки, ее происхож-

дении и бытовании в народной среде, понимаем ее художественно-образную природу, обладаем знаниями о центрах изготовления игрушки и, конечно, о творчестве мастеров-игрушечников.

Но проходит время, и возникает необходимость вновь и вновь обращаться к русской народной игрушке. Интерес к ней заметно возрос в последнее время. Он обусловлен усилившимся вниманием к национальной культуре и народным традициям.

Диапазон педагогических возможностей русской народной игрушки огромен. Но данная работа не претендует на полноту их освещения. Автором ставится цель – показать свое видение возможностей игрушки в формировании представлений ребенка о взаимодействии человека с окружающим миром.

В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля понятие «игрушка» толкуется как «вещь, сделанная для забавы, для игры или потехи, особенно детям» (М., 2014. – Т. 2). В «Педагогической энциклопедии» это же понятие истолковывается как «условное изображение реальных предметов; вещь, специально созданная для развлечения детей и обучения их в живой, увлеченной форме...» (М., 1965. – Т. 2). При рассмотрении этих определений возникает вопрос, отражают ли они возможности игрушки в создании условий для саморазвития личности ребенка? Но не станем оспаривать степень полноты определения понятия в двух авторитетных источниках. Попытаемся выявить принципиальное отличие возможностей народной игрушки от возможностей обычной детской потешки в формировании представлений ребенка о взаимодействии человека с окружающим миром.

Настоящая народная игрушка – это не только предмет детской забавы, но и подлинное, своеобразное искусство, обладающее своей спецификой. Постичь ее во всей полноте и глубине можно только при многократном соприкосновении с творениями народных мастеров. Это объясняется тем, что народная игрушка обладает качествами не изобразительного, а декоративно-прикладного искусства – искусства в большой степени условного, не копирующего действительность, а отражающего образы окружающего мира обобщенно, символично, аллегорично, с невероятно смелой фантазией.

Чудесные народные игрушки относятся не к сфере профессионального, а к особой сфере народного искусства. Из этого следует, что такая игрушка носит характер коллективного творчества, в котором традиция

становится неперенным условием его существования. Основные приемы обработки материала, устоявшийся круг образов, представление о прекрасном в окружающем мире отбираются и сохраняются веками, усилиями многих безымянных мастеров-игрушечников. Навыки и секреты художественного ремесла у мастеров народной игрушки передаются из поколения в поколение. Художественно-образное восприятие и отражение в игрушке окружающего мира шлифуются в коллективном творческом опыте. Отдельный игрушечник обычно становится носителем общей сложившейся традиции. Отсюда и вытекают особенности художественного языка народной игрушки. В отличие от произведений изобразительного искусства народная игрушка содержит четко выраженную практическую, утилитарную функцию – игровую.

Народная игрушка является пространственным искусством. Она говорит на языке объемных форм и в силу этого может восприниматься с разных точек зрения. Но она существенно отличается от монументальной скульптуры: не требует особого освещения и удаления на значительное расстояние от других предметов и зрителя. Народная игрушка лирична, задушевна. Она имеет камерный характер, в силу чего прекрасно воспринимается в мастерской игрушечника, торговом помещении, квартире, комнатах детского сада и школы. Но наиболее великолепна она в руках ребенка.

Образы народной игрушки взяты из окружающего мира. Но их круг является устоявшимся. Да и в трактовке художественного образа народной игрушки всегда прослеживается стремление мастера следовать сложившейся традиции. Творческая индивидуальность игрушечника проявляется в его собственной интерпретации традиционного образа, характерного для данного региона. Например, конь – традиционный, часто повторяющийся образ народной игрушки – у каждого мастера свой. Каждый игрушечник вкладывает в своего конкретного коня особое настроение и позволяет ему по-своему выражать отношение к окружающему миру. Характер материала и способы его обработки, конструкция и сюжет определяют лишь самые общие черты внешнего облика народной игрушки. Главную роль в создании ее образа играет отношение мастера к тому, что он хочет изобразить. Это сложная система мыслей и чувств автора. Образ игрушки не исчерпывается ее сюжетом.

Народная культура играет значимую роль в развитии общества и является основой его развития. Сегодня происходит осмысление культу-

ры не только как системы конкретных ценностей, но и признание ее в качестве инструмента, способного оказывать направленное и прогнозируемое влияние на все сферы жизнедеятельности населения. Культурно-массовые мероприятия, творческие объединения в РДК и школах искусств, кружки по интересам в СОШ и гимназиях дают возможность раскрывать творческие способности каждой семье, грамотно овладевать различными видами искусства, что является фактором развития человеческого потенциала, общества в целом. Постоянный поиск новых форм, перспективных для многонациональной культуры, стал одним из основных факторов того, что именно в Воронежской области проводится значительная часть масштабных творческих акций общероссийского значения. Районная администрация Калачеевского района ежегодно проводит праздник города и юбилеи района, на которых мастера декоративно-прикладного искусства делятся своим творчеством. На Калачеевской земле проходят Межрегиональный фестиваль «Русь песенная – Русь мастеровая», областной фестиваль «Хлеб-всему голова» и др. Важно поддерживать уже сложившиеся традиции, но очень хорошо, когда рождаются новые творческие инициативы. Благодаря информационным технологиям идет формирование современного культурного пространства, которое становится все более насыщенным, динамичным и интересным. С помощью администрации города, района, области активно поддерживаются творческие традиции всех мастеров и конкретно – изготовление традиционных сувениров (кукол).

Традиция изготовления кукол имеет глубокие корни. Несколько лет назад в Воронеже проходил мастер-класс по созданию народных кукол Воронежской области. С тех пор в школе искусств на уроках декоративно-прикладной композиции дети изготавливают таких кукол, как «Воронежская красавица», «Колыбелька», «Зернушка», а также другие традиционные сувенирные куклы.

В прошлом году проходил мастер-класс по изготовлению «Рождественского ангела». В этом году, кроме традиционной куклы «Колыбелька», выполнили куклы «Рванка», «Жованка» и «Ангелочек». Все они связаны с традиционными праздниками Воронежской области.

Существует множество видов кукол, но куклу «Колыбельку» можно считать калачеевской (см. Прил., рис. 1). Традиционно она дарилась на свадьбах и при крещении ребёнка. В неё клали подарок, который считался символом удачи и счастья. Например, если новорожденному дарили пё-

рышко, то верили, что он будет грамотным писарем, колосок – мельником и хлебобобом, золотую ложечку дарили крестнику на причастие, серебряную – крестнице. Для изготовления сувенира брали платок или полотенце с традиционным орнаментом-оберегом (см. Прил., рис. 2). Если куклу выполняли новобрачные, то можно было определить, сколько молодожёны желают детей. Если куклу дарили крёстные – то сувенир смотрели перед причастием.

Проведение мастер-классов по изготовлению народных кукол Воронежской области послужит возрождению калачеевских традиций, так как такие мастер-классы позволяют не только передать участникам исторические сведения о появлении таких кукол, но и вовлечь их в процесс создания куклы-сувенира. А это и есть передача родовой памяти из поколения в поколение, которая связывает семью. Мастер-классы с данной тематикой выполняют важные задачи по духовно-нравственному воспитанию молодого поколения, способствуют пониманию особенностей традиционной культуры.

Литература

1. Афанасьев А. Н. Живая вода и вещее слово / сост., вступит. ст., коммент. А. И. Баландина. – М.: Сов. Россия, 1988. – 512 с.

2. Блинов Г. М. Чудо-кони, чудо-птицы. – М.: Детская литература, 1977. – 187 с.

3. Блинов Г. М. Эхо языческих времен [Электронный ресурс] // Семья, дом, лайфстайл: сайт. – URL: <http://portalus.ru> (дата обращения: 26.11.2014).

4. Воронова И. В. Методика формирования идеи графического продукта и вариации ее визуального воплощения [Электронный ресурс]: методические рекомендации для обучающихся курсов повышения квалификации «Брендинг учреждений культуры», разработанных в рамках Национального проекта «Культура», Федеральный проект «Творческие люди». – URL: <https://sdo.kemgik.ru/mod/lesson/view.php?id=19102> (дата обращения: 24.07.2023).

5. Воронова И. В. Проектные методы и технологии в развитии творческого потенциала обучающегося в области декоративно-прикладного творчества [Электронный ресурс]: интерактивная лекция для обучающихся курсов повышения квалификации «Современные педагогические

приемы и методы развития творческого потенциала обучающихся по программам декоративно-прикладного творчества», разработанных в рамках Национального проекта «Культура», Федеральный проект «Творческие люди». – URL: <https://sdo.kemgik.ru/mod/lesson/view.php?id=19450> (дата обращения: 24.07.2023).

6. Гарибова Т. Л. Волшебный мир народной скульптуры. – Воронеж, 1977. – 80 с.

7. Забылин М. Русский народ, его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия. – М., 1880. – 622 с.

8. Пономарев П. Воронежские пряники // Декоративное искусство СССР. – 1976. – № 12. – С. 46–47.

9. Русская деревянная игрушка: альбом. – М., 1968. – 140 с.

10. Чекалов А. К. Основы понимания декоративно-прикладного искусства. – М., 1962. – 67 с.

УДК 7.02

**КОЛЛЕКЦИЯ КЕРАМИКИ ЦЕНТРА НАРОДНЫХ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ И РЕМЕСЕЛ
КАК ИСТОЧНИК ИССЛЕДОВАНИЯ,
ТРАНСЛЯЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ
И РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСТВА**

Стремилова Юлия Пятро, заведующий экспозиционно-выставочным отделом, БУ «Центр ремесел» (г. Ханты-Мансийск, Россия). E-mail: s-r_332396@mail.ru

В статье представлен опыт формирования коллекции керамики бюджетного учреждения Ханты-Мансийского автономного округа – Югры «Центр народных художественных промыслов и ремесел», которая формируется на основе полевых экспедиций, исследований и художественной реконструкции по материалам археологии и этнографии, конкурсов профессионального мастерства. Художниками-конструкторами учреждения ведется многолетняя исследовательская деятельность по изучению и художественной реконструкции керамики от неолита до середи-

ны XX века. Например, исследования керамики андроновской археологической культуры позволяют наглядно изучать орнаментальную древнюю культуру и сравнивать с узорами остяцкой вышивки, сохранившейся в Югре до первой половины XIX века. Керамические сосуды разных разделов коллекции экспонируются на тематических выставках, являются методическим материалом для проведения семинаров, творческих лабораторий, мастер-классов.

Ключевые слова: керамика, археологические культуры, художественная реконструкция, лепная и гончарная посуда.

CERAMICS COLLECTION OF THE CENTER OF FOLK ARTS AND CRAFTS AS A SOURCE OF RESEARCHING, TRANSFERING CULTURAL HERITAGE AND DEVELOPING CREATIVITY

Stremilova Yuliya Pyatro, Head of the Exposition and exhibition Department, “Center of Crafts” (Khanty-Mansiysk, Russia). E-mail: c-r_332396@mail.ru

The article presents the experience of forming a collection of ceramics of the budgetary institution of the Khanty-Mansiysk Autonomous Okrug – Ugra “Center of Folk Arts and Crafts”, which is formed on the basis of field expeditions, research and artistic reconstruction based on materials of archeology and ethnography, professional skill competitions. The institution’s design artists have been conducting long-term research activities on studying and artistic reconstructing ceramics from the Neolithic to the mid-twentieth century. For example, studies of ceramics of the Andronovo archaeological culture allow visually studying the ornamental ancient culture and compare it with the patterns of Ostyak embroidery preserved in Ugra until the first half of the XIXth century. Ceramic vessels of different sections of the collection are exhibited at thematic exhibitions and they are a methodological material for seminars, creative laboratories, and master classes.

Keywords: ceramics, archaeological cultures, artistic reconstruction, stucco and pottery.

Комплектование коллекции керамики Центра народных художественных промыслов и ремесел (далее – Центр ремесел) началось с 2003 го-

да и продолжается по настоящее время. В рамках государственного задания ежегодно ведется научно-исследовательская деятельность по выявлению, сохранению, развитию и популяризации нематериального и материального культурного наследия по направлению «Керамика», целью которой является сбор, обобщение и анализ источниковедческой базы о керамике археологических культур начиная от эпохи неолита до начала XX века. С этой целью проводятся экспедиционные исследования по сбору глиняных масс, лепных и гончарных изделий; изучение музейных коллекций; экспериментальные практики по реконструкции технологий и декора керамических изделий; описание и составление технологических, методических карт.

Комплектование коллекции «Керамика» непосредственно связано с разноплановой деятельностью Центра ремесел: проведением научно-исследовательских и методических, культурно-образовательных и экспозиционно-выставочных мероприятий. В Коллекцию, помимо разделов «Экспедиционные поступления», «Экспериментальная археологическая керамика», входят разделы «Традиционная керамика регионов России и зарубежья», «Авторская керамика».

В 2003 году из экспедиции по Ханты-Мансийскому району в Центр ремесел поступили керамические изделия – гончарная и формовочная посуда (горшки, крынки, корчага, кувшины), формы и игрушки из пос. Кирпичный, изготовленные на кирпичном заводе в начале XX века.

В 1930 году на территорию пос. Кирпичный были привезены ссыльные (спецпереселенцы) из южных районов Тюменской области – Гольшмановского, Омутинского и Ишимского. Ими был выстроен кирпичный завод, работавший на качественных глинах, на которых стоит поселок. Все население поселка работало на заводе, выпускали кирпич, необходимый для строительства. Кроме производства кирпича, в гончарном цехе завода изготавливали посуду – крынки, корчаги, ладки, горшки, миски, кувшины, сковородки, «бражники». Для изготовления посуды использовали более пластичную рыжую глину с красноватым оттенком, с меньшим содержанием песка. Основателем гончарного дела был мастер Василий Александрович Пеганов (1907–1993), сосланный в поселок в 1930 году.

Художниками-конструкторами проведен сравнительный анализ коллекции п. Кирпичный с керамической посудой в фондах Тобольского государственного историко-архитектурного музея-заповедника (ТГИАМЗ)

и Тюменского музея изобразительных искусств, а также с археологическими коллекциями Мангазеи (XVI–XVII века). Гончарная посуда по формообразованию и декорированию относится к круглой крестьянской керамике и сохраняет традиции изготовления, характерные для русского населения Западной Сибири.

Современный народный мастер является не только носителем родового опыта и памяти своей семьи и своего народа. Его отличает владение общими знаниями из областей археологии, этнографии, искусствоведения, педагогики, и поэтому новый общественный статус ремесла, основанный на исторических выводах о закономерностях культуры, является результатом соединения конкретного опыта и законов научной реконструкции. В Центре ремесел каждый мастер ведет исследование по своему направлению работы (например, вышивка южных остяков (хантов) и восточных вогулов (манси), русских, коми-зырян; работа с бисером; реконструкция одежды русских, обских угров; традиционное вязание обских угров, русских, коми-зырян и т. д.). Народная керамика сравнительно недавно стала предметом изучения, поэтому многие вопросы, возникающие перед исследователями, остаются неразрешенными. В то же время находки средневековой и неолитической керамики создают возможность изучения культуры народа, степени его развития и особенностей быта, свидетельствуют о богатой истории ремесла. Археологами разработаны критерии оценки особенностей древней керамики и ее классификации. Для изделий народных мастеров все это еще предстоит сделать.

Самый большой раздел коллекции «Керамика» – «Экспериментальная археологическая керамика» формируется изделиями художников-конструкторов Центра ремесел. Они занимаются изучением состава материала, технологическими способами и методами формообразования сосудов, приемами декорирования, обжига и т. д.

Л. П. Пастернак на протяжении десяти лет занималась исследованием археологической керамики – эпохи неолита, энеолита, андроновской археологической культуры. Репликация сосудов разных исторических эпох выполнялась по материалам археологов и музейных коллекций. Мы предполагаем, что декор на сосудах археологической керамики неолита, периода бронзы Обь-Иртышья отражал: технологические приемы изготовления, способы крепления изделий из кожи, меха; фактуры текстиля (вязание, плетение, ткачество). Созданная художниками на основе экспе-

риментальной практики коллекция является богатым материалом для исследования орнаментов ковровой (андроновской) керамики с древней культуры и узоров остяцкой вышитой одежды, сохранившейся в Югре до первой половины XIX века.

Е. М. Лебедев выполнена коллекция лепных сосудов археологической керамики Кондинской низменности эпохи бронзы – атлымской археологической культуры, орнаментальная композиция которых состоит из рядов крестового орнамента, разделенного поясами из ямок.

Н. В. Поповой проведены исследования и экспериментальная практика по археологической керамике эпохи бронзы (лозьвинская культура Кондинской низменности); эпохи раннего металла (кулайской, белоярской и калинкинской археологических культур).

Экспериментальная практика позволяет восстановить технологические приемы лепки, способы декорирования, провести ямный обжиг. Полученный результат демонстрируется в художественных проектах, а также сопоставляется с другими видами ремесел, например, орнаментами остяцкой вышивки, плетением циновок, декором на берестяных изделиях и др.

На выставках, мастер-классах, фестивалях важным является представление опыта реконструкции в области археологической керамики, археологического и этнографического текстиля, раскрытие сохранившихся традиций народного искусства. Технология и поныне сохраняет свое значение как устойчивая структура производственных потребностей, воспроизводящая в технологии и структуре изделий представления о природосообразном бытии, его священном значении.

С точки зрения определенных *пространственно-временных координат* керамика не просто уникальна. Она как археологический источник содержит богатый материал по древнейшей истории края: сведения не только о гончарстве как социально-экономическом институте первобытности, но и о семейно-брачных отношениях, этнокультурных контактах, идеологических представлениях, уровне развития техники. Перед специалистами стоят и другие вопросы, на которые сегодня не найдено ответов: использование сосудов во время проведения ритуалов, для приготовления пищи в быту, в праздники, расшифровка узоров на сосудах и т. д. Археологи, мастера, художники, чтобы извлечь эту информацию из керамических источников и восстановить древнюю гончарную систему или ее эле-

менты, должны иметь знания, необходимые в технологическом процессе работы с глиной, художественные, культурологические и др. [1, с. 7].

В разделе коллекции «Традиционная керамика регионов России и зарубежья» собраны изделия мастеров – участников международных конкурсов, мастер-классов из Удмуртии, Пермского края, Тюменской, Рязанской областей, Узбекистана, Казахстана, Венгрии. В составе коллекции – традиционная посуда, игрушки, куклы.

В разделе «Авторская керамика» комплектуются работы художников-конструкторов Центра ремесел, художников и мастеров Ханты-Мансийского автономного округа, регионов России и зарубежья: скульптура, декоративная посуда, панно, игрушки, куклы. Особое место занимает авторская керамика минималистичных форм по мотивам древней остяцкой вышивки и археологических символов – подсвечники, вазы, декоративные тарелки и блюда [2, с. 10].

Изучение археологической керамики и воссозданные коллекции по историческим эпохам являются ценным материалом для перепрочтения в декоре современных керамических форм, интерьерных работ, декоративных композиций, полиграфического дизайна.

Керамика разных разделов экспонируется на выставках в залах Центра ремесел. Например, выставка «Керамика – источник открытий» была организована в рамках Международного конгресса «Традиционная художественная культура: фундаментальные исследования народного искусства», на которой были представлены результаты многолетней работы художников-конструкторов Центра ремесел по художественной реконструкции археологической керамики различных исторических эпох. Художественный проект «О чем молчит Марьино гора?», реализованный на средства гранта президента – результат исследования и экспериментальной практики керамики нескольких эпох в Кондинском районе возле д. Половинка. Отдельные изделия из керамики (пряслени, сосуды) входят в художественные проекты по плетению и ткачеству – «Нить. Символ. Человек», «Сказ о ткацком стане». С историей о керамическом производстве начала XX века в Югре можно познакомиться на выставке «Русская история» и др.

Исследования и экспериментальная практика художников-конструкторов, коллекции по керамике представляются на научных площадках в регионе, Российской Федерации и за рубежом.

Керамические сосуды и другие изделия из керамики разных разделов коллекции являются бесценным методическим материалом для проведения научно-практических семинаров, творческих лабораторий, мастер-классов.

Литература

1. Бубновене О. Д. Народные художественные промыслы Югры // Мастера народных художественных промыслов Югры. – Ханты-Мансийск, 2011. – 55 с.

2. Лучшие российские практики / Creativ.hse daigest. – 2023. – № 2. – 15 с.

УДК 7.036:7.021.42

ВОЗМОЖНОСТИ ВНЕДРЕНИЯ ГОРОДЕЦКИХ МОТИВОВ В ИЗДЕЛИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКИ

Киселева Наталья Михайловна, преподаватель, МБУ ДО «Детская школа искусств № 51» (пгт Яя, Кемеровская область – Кузбасс, Россия).
E-mail: natali8342@mail.ru

Воронова Ирина Витальевна, кандидат культурологии, доцент, заведующий кафедрой декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, Россия). E-mail: IRINAnika1005@rambler.ru

В данной статье рассматривается возможность внедрения мотивов городецкой росписи в изделия из художественной керамики на примере их декорирования традиционной кистевой росписью. Сделано описание проведенного эксперимента по работе с керамической поверхностью – ее обработке красящими веществами (ангобами), но в отличной от имеющихся технологий технике свободной кистевой росписи. Она предполагает не повторение элементов или мотивов городецкой росписи на керамической поверхности, а их интерпретацию с учетом существующих в практике возможностей нанесения мазков.

Ключевые слова: керамика, городецкая роспись, кистевая роспись, современное искусство, композиция.

THE POSSIBILITIES OF INTRODUCING GORODETSKY MOTIVES INTO ARTISTIC CERAMICS

Kiseleva Natalia Mikhailovna, Teacher, “Children’s Art School № 51” (Yaya, Kemerovo region – Kuzbass, Russia). E-mail: natali8342@mail.ru

Voronova Irina Vitalievna, Candidate of Culturology, Docent, Head of Chair of Decorative Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: IRINAnika1005@rambler.ru

The article discusses the possibility of introducing the motives of gorodetsky painting into products made with artistic ceramics by the example of their decoration with traditional brush painting. Therefore, the study focuses on the description of the conducted experiment on working with a ceramic surface. The authors describe its processing with coloring substances (angobes), but in a technique different from the available technologies of free brush painting. It involves not just the repetition of elements or the motives of urban painting on a ceramic surface, but their interpretation, taking into account the possibilities of applying smears existing in practice.

Keywords: ceramics, gorodetsky painting, brush painting, modern art, composition.

Изделия декоративно-прикладного искусства не теряют актуальности на протяжении многих веков. Они могут быть богато декорированы за счет фактуры или текстуры. В современных изделиях из керамики часто можно наблюдать традиционные мотивы, иногда в трансформированном виде или совсем новом и причудливом. Это могут быть промысловые техники кистевой росписи, например, с внедрением мотивов, свойственных декору по деревянной поверхности. В рамках исследования акцентируем внимание на городецкой росписи, отличающейся стилистикой и многообразием образных решений. В этой связи изучение технических приемов этой красочной росписи и выявление возможностей ее применения на поверхности керамического изделия является задачей данного исследования, а также практическим экспериментом.

С целью решения задачи исследования важно обратиться к характеристике существующих в практике технологий нанесения росписи на керамическую поверхность. Для этого более подробно рассмотрим основные из них: ангобы и глазури.

Начнем с характеристики ангобов. На основании исследований коллег, занимающихся гончарным промыслом или художественной керамикой как видом профессионального искусства, можно констатировать, что «ангоб – это покрытие из жидкой глины, которое наносят на поверхность изделия до его обжига в виде сплошного или частичного покрытия для получения более гладкой поверхности» [1, с. 52]. Иногда с помощью ангобов маскируют нежелательную окраску изделий или создают рельефный рисунок. При необходимости придать поверхности сосуда определенный цвет или создать градиент в ангоб важно добавить пигмент с кристаллической структурой металла. При взаимодействии с высокой температурой, достигаемой во время обжига, произойдет ожидаемая реакция обновления цветовой палитры. Поэтому на практике принято дифференцировать ангобы на белые, изготовленные из беложгущихся глин, и цветные, созданные из глин с цветообразующими добавками [1, с. 52].

Например, цветными ангобами можно расписывать утилитарные изделия, а также художественные произведения. Это могут быть броши, кулоны, кувшины, квасники или тарелки как декоративного плана в виде панно, так и используемые в быту. Варианты декора можно увидеть в репродукциях фотоальбомов или экспозициях музеев, посвященных тому или иному керамическому промыслу [5]. В этом случае художник изначально продумывает приоритетность определенного мазка для декорирования целостной декоративной композиции. Если цель – выделить форму керамического изделия, то с помощью мазков, вступивших в композиционную игру с ее силуэтом, можно добиться эстетической выразительности декорируемого объекта.

С точки зрения технологического процесса ангобы различных цветов можно получить двумя способами. Во-первых, подобрать природные глины, приобретающие после обжига разнообразные оттенки. Также есть возможность смешивания натуральных ангобов между собой, что гарантирует воссоздание тончайших переходов, но только после добавления беложгущейся глины [1, с. 52]. Во-вторых, с учетом отсутствия холодных цветов в палитре, гончары часто окрашивают белую глину в нужный цвет солями металлов [1, с. 52]. На практике, например, наиболее распространены такие методы декорированной отделки ангобами, как пастилаж, фляндровка и мраморизация.

Рассмотрим характерные особенности техники пастилаж. Ее применение в керамике предполагает набор в грушу или пластмассовый флакон

ангоба. Ориентируясь на линии вспомогательного рисунка, мастера наносят его на поверхность изделия. Там, где требуется провести тонкую линию, важен четкий технологический подход, на грушу нажимают слегка и аккуратно. Если в рисунке требуется утолщение линии, то важно усилить нажим. При этом самые тонкие линии узора выполняются пипеткой [1, с. 53]. Такой метод декорирования наиболее оптимален для бытовых предметов из керамики, например, тарелочек, чашек, кашпо или ваз. В статье А. В. Болбеко, А. И. Бровиковой и Н. А. Арвентьевой доказывается, что пастилаж лучше применять при нанесении более сложных рисунков, не имеющих повторов [1].

Также в технике пастилаж можно выполнять имитации различных видов росписей, например, городецкой, поскольку ее основа – цветочные узоры. По мнению Ю. М. Лотмана, символы и мотивы, являясь важным механизмом памяти культуры, «...способны переносить нас из одного пласта культуры в другой» [14, с. 12]. Хотелось бы отметить, что народное искусство, как правило, содержательно не привязано к символическому началу, поскольку его сложно представить в декоративно-прикладном творчестве. Его образы создаются в соответствии с визуальным и художественным мышлением, активно развитым у мастеров, а также традициями региона, области, местности, двора и пр.

Перейдем к старинной технике росписи «фляндровка», имеющей украинские корни. Исполнение данной техники осуществляется в несколько этапов. Во-первых, на изделие, установленное на турнетке, с помощью рожка или груши ангобами отводятся пояса различного цвета. Они соприкасаются друг с другом. Во-вторых, «...мастер быстрым движением при круговом вращении турнетки рассекает эти полосы специально заточенной палочкой или толстой иглой, проводя ряд вертикальных, ритмично чередующихся линий. При этом вязкая ангобная масса сдвигается острием иглы, образуя зигзагообразные волнистые линии, расположенные симметрично по окружности изделия [1, с. 53; 9]. Фляндровкой можно декорировать посуду любых габаритов и пропорций, например, тарелки. Особенности применения техники фляндровки на блюде идентичны описанному приему. Однако нанесение ангобов осуществляется по кругу. Все начинается с капель небольшой массы, которые с помощью острой палочки сдвигаются к середине блюда [1, с. 53]. При таком способе нанесения ангобов их слои смещаются, образуя характерный узор, имеющий распространенное в практике название «гребенцы» [8].

Далее рассмотрим технику мраморизации. И. Р. Гусач считает, что эта техника является определенным типом подглазурного декора [7]. Как отмечают в своем исследовании А. В. Болбеко, А. И. Бровикова и Н. А. Арвентьева: «Этот способ декоративной отделки применялся на Руси в X–XII века и сохранился до наших дней» [1, с. 53]. Данная техника декорирования основана на свободном растекании цветных ангобов по поверхности керамического изделия. В пособии Г. М. Иманова, В. С. Косова и Г. В. Смирнова приведены сведения, что при мраморизации на поверхность изделия толстым слоем наносят разнообразные полосы, капли, кляксы ангобов одного или нескольких цветов. Они под собственной тяжестью стекают вниз по влажному фону керамической поверхности [12]. Далее мастер резким рывком приводит в движение гончарный круг с декорируемым сосудом. Периодически он меняет направление его вращения. В результате красители в виде цветных ангобов произвольно растекаются или скользят по поверхности изделия, образуя причудливые «разводы». Такие текстуры внешне напоминают «прожилки», имеющиеся на мраморе [2; 7]. Поэтому такая техника получила название «мраморовидный декор» или «мраморовидная роспись».

Согласно другой, менее популярной версии, декор мраморизации имитирует расцветку полудрагоценных камней, например, агата, оникса, малахита [8, с. 456]. Также техника мраморизации наиболее ярко продемонстрирована в произведениях декоративно-прикладного искусства М. А. Врубеля. Этот подход к декорированию формы позволил ему добиться новой выразительности через цвет и блики обожженных ангобов, придающие объектам живую трепетность и мерцание.

Применение рассмотренных выше методов декорированной отделки ангобами важно для планируемого эксперимента с росписью ангобами. Это обстоятельство связано с тем, что создание собственного изделия и выбор техники декорирования на примере свободной кистевой росписи можно считать наиболее оптимальным вариантом в совершенствовании навыков работы с керамикой и дальнейшего развития творческих способностей в сфере декоративно-прикладного искусства в целом и народных промыслов в частности.

Помимо ангобов в керамике применяются глазури, которых существует большой арсенал. Их можно сочетать друг с другом, находя интересные эффекты, применяя широкий спектр цветовой палитры. Глазурь – это

тонкое стекловидное покрытие, придающее изделию гладкость и водостойкость. Ее остекление происходит в печи при высокой температуре. Чтобы глазурь не потрескалась, изделия должны остывать медленно, вместе с печью [13].

С большой долей вероятности в предполагаемом эксперименте с росписью керамической поверхности элементами городца возможно будет использовать готовые глазури, пигменты и оксиды металлов, но в меньших пропорциях, чем ангобы. Так, нанесение глазури и последующий обжиг – финальный и самый ответственный этап изготовления изделия. Если в этот период допустить ошибки, то исправить их будет уже невозможно, придется переделывать заново.

Таким образом, для обозначенного в задаче исследования эксперимента целесообразно использовать декоративную отделку в технике пастилаж. Этот выбор связан со схожестью исполнения пастилажа и мотивов городецкой росписи в плане нанесения точек, скобок, кругов, дуг, капель, спиралей и штрихов.

Вышеперечисленные доводы позволяют сделать вывод о том, что в декоративно-прикладном искусстве и творчестве существуют специфические моменты, проявление которых в полной мере связано с художественной практикой и способностями мастера. На современном этапе развития нашего общества резко возросли требования к профессионализму и нравственному потенциалу личности, усилилось внимание к развитию ее активности и проявлению инициативы с целью совершенствования собственных способностей. Поиск нового связан с возможностями моделировки эстетически выразительных форм изделий, изготавливаемых из различных материалов. Их оформление обусловлено появлением новых технических приемов декорирования, основанных на синтезе формы, текстуры, фактуры, пространства и цвета. Ссылаясь на данные, полученные в исследовании с Д. Д. Моргушко, необходимо согласиться, что «объекты керамики становятся не просто результатом решения изобретательских задач, свойственных миру, а представляют собой сложные композиции и произведения монументального плана. <...> В их визуально-образных решениях начинает преобладать философский контекст, определяющей становится позиция мастера, его творческое осмысление действительности» [3, с. 393]. Поэтому метод эксперимента по внедрению городецких мотивов в изделия художественной керамики через выбор подходяще-

го способа его декорирования вызывает интерес, что позволит усилить творческую составляющую работы и требует детального рассмотрения. От правильности выбранного способа и соблюдения технологии нанесения ангоба зависит успешность исполнения изделия.

Для описания полного хода эксперимента по внедрению городецких мотивов в виде росписи по керамической поверхности обратимся к характеристике уже существующих схожих промыслов в практике.

Развитие декоративной живописи в России формировалось на основе народного творчества, поскольку мастерами становились люди, не имевшие художественного образования. Они видели мир просто и были очарованы красотой природы и бытом. Художники-мастера учились друг у друга, передавая приемы росписи из поколения в поколения. Они заимствовали понравившиеся мотивы и сюжеты у конкурентов. Это можно наблюдать, сравнивая росписи керамических промыслов Гжели, Дулева, Сысерти и росписи по дереву – Городца. Концептуальная составляющая их образов целиком и полностью заимствована из народного фольклора и окружающей действительности (например, изящно стилизованные растительные формы в виде роз, ромашек, колокольчиков). Однако стоит отметить, что если дулевские и гжельские цветы во многом схожи по манере письма и образа, то городецкие – нарочито декоративны и плоские, подобно истинно народному наивному творчеству. В отличие от них сысертские мотивы более реалистичны и живописны.

При изображении элементов всех вышеперечисленных промыслов художники используют классические композиционные схемы. Часто цветочные мотивы собраны в букет, расположены в центре предмета или в полосе. Есть и асимметричное расположение узора, но он становится полузамкнутым – в виде дуги или венка. Если в городецкой росписи используется много бордюрных узоров, состоящих из линий, мелких узоров, шахматной полосы или сетки, то в Дулево и Сысерти они упрощены до золотой полосы или причудливой ажурной каймы черного или золотого цвета. При этом деревенская тема присуща всем промыслам. Она является неиссякаемым источником романтической связи с природой, сельскими наивными видами и сюжетами из быта честных тружеников, красотой и глубиной народного костюма. Использование в росписи животных мотивов дополняет общую тему крестьянской жизни. Это лесные звери и непосредственно деревенские животные. Но если все описанные животные

являются образными вариациями Гжели, то для Сысерти и Дулева они неожиданно редки. В росписи Городца, напротив, животные – это часть сюжета. При этом живописные и декоративные сюжеты Сысерти несут много заимствований от других промыслов. Здесь можно заметить элементы и Гжели, и Городца.

Городецкая роспись легко узнаваема. Мотивами росписи для сундуков, шкатулок, прялок становились крестьянский и городской быт, жанровые сцены. Для этой живописи характерна лубочность сюжетов, но с передачей настроения и мысли, смысла изображенной ситуации. По тематике, конечно, они схожи с сюжетами Гжели. Однако живописное письмо очень различно. В Гжели это широкий живописный мазок с тенями и перспективой, в городецкой росписи все плоско, ярко и декоративно, сюжет композиционно «доигран» стилизованным орнаментом из цветочных гирлянд, колонн деревянного архитектурного ансамбля или незамысловатым задним фоном, часто с нарушением перспективы. Тематика городской жизни в сюжетах присутствует в росписи Городца и Гжели. При этом в городецкой росписи это сюжеты с присутствием людей, а в гжельской – чаще всего пейзажи или узнаваемые облики городов.

Что касается скульптуры в городецкой росписи – это чаще утилитарная детская игрушка, с которой можно и нужно играть. Это каталки, лошадки, фигурки барышень и кавалеров, матрешки, звери, театральные фигурки. Все в игрушке привлекательно для детей: яркие краски, живые образы, подвижные детали, легкий и прочный материал дерева. И если сравнивать скульптуры Гжели, Дулево и Сысерти, они выполнены из фарфора и служат для декора помещения, иногда имеют утилитарную цель. Например, являются частью масленки, перечницы и солонки, подсвечника, подставки под зубочистки или салфетницы.

При сравнении различных видов промыслов можно наблюдать преимущественно один путь художественных поисков, а также его некоторые вариации. Так, зародившись из Гжели, Дулево постепенно обрело свои черты и неповторимый живописный стиль. Городец, который почерпнул идеи в книжной графике, нашел свое воплощение в деревянной скульптуре и бытовых предметах. Искусство Гжели, вдохновленное западной культурой, увековечило русскую зимнюю природу в своих творениях. Сысерть при этом вобрала в себя все грани народной декоративной росписи. Она находит все больше ценителей сибирского колорита среди своих покупателей и хранителей.

Таким образом, ссылаясь на данные, полученные Д. Д. Моргушко, можно заключить, что мотивы росписи по керамической поверхности имеют некоторые особенности:

- керамическое искусство, возникшее в древности, не потеряло своей актуальности в современном мире. Оно существует не только в первоизданном виде с сохранением традиций, но и допускает вариации благодаря наличию особых свойств обожженной глины и возможностей ее декорирования;

- сочетание мотивов для создания целостной композиции на керамических изделиях обусловлено формированием неповторимых сюжетов, выполняемых росписью. Согласимся, что «этот момент является основополагающим для включения новых технологий и творческих решений в искусство новой эпохи» [3, с. 393];

- соединение мотивов росписи на керамическом изделии позволяет художнику или мастеру разрабатывать крупномасштабные работы в соответствии с всевозможными стилевыми направлениями. Также «...это могут быть разнообразные тенденции, возникшие на основе поп-арта, гиперреализма, концептуализма и пр.» [3, с. 393].

Охарактеризовав отечественные керамические промыслы и сопоставив их особенности, отметим имеющиеся в них уникальные традиции, которые сегодня успешно развиваются в виде народных промыслов. Керамика в этом отношении прошла путь от изготовления утилитарных предметов к созданию самостоятельного тематического произведения. Художники успешно экспериментируют и разрабатывают новые технологии, внедряют новые сюжетные линии. Важно понимать, что керамика оказала значительное влияние на традиционные сферы декоративно-прикладного искусства. В развитии ее формы обозначился новый «декоративный жанр», существующий на грани станковой скульптуры и прикладного творчества.

Новая эпоха открыла перед керамикой более современные технологии и формы, позволила художникам и мастерам расширить диапазон пластических, конструктивных и цветовых возможностей этого древнего искусства, например, в монументально-декоративном направлении с внедрением в архитектурную среду. Формируется обновленное понимание искусства по декорированию интерьера. Так, в керамике последних лет осуществляется интенсивный поиск по сочетанию средств художественной выразительности в росписи, что отразилось в предельном выявлении

свойств материала, возможностей цветовой палитры, разработке новых сюжетов и тем. Важно понимать, что преобразование технологий и трансформация видов росписи обязывают художника-керамиста охватывать широкий спектр материалов, возможных для применения в декоративной керамике [4]. Так, например, А. А. Гилодо отмечает: «Вещь, изготовленная вручную из природного материала и эстетизированная до предмета искусства, является той знаковой, культурной величиной, которая психологически воспринимается человеком как стабилизирующий фактор в потоке жизни» [6, с. 5–6]. Такой подход к творческой реализации настраивает художников и мастеров не только на поиск интересных форм, но и апробацию новых технологий, основанных на синтезе существующих.

Вернемся к эксперименту по внедрению мотивов городецкой росписи на поверхности керамических изделий, рассмотрим его более последовательно и подробно. Вспомним, что для декорирования керамической поверхности решено применять ангобы в качестве росписи способом пастилаж. Для образной интерпретации выбраны городецкие мотивы: сюжетно-бытовые и растительные. Объектом декорирования определено блюдо.

Технология внедрения городецких мотивов как вида художественной росписи в керамику в целом, учитывая сформировавшуюся традиционную форму, до нашего эксперимента была недоступна. Однако городецкая роспись многим нравится. Она очень яркая, красивая, самобытная и привлекательная, в этом и заключается ее оригинальность. В осуществляемом эксперименте используем ее частично в виде определенных мотивов, иллюстрируя деревенскую тему с помощью росписи цветными ангобами. Это решение принято в ходе проведенного анализа и самоопределения, поскольку невозможно использовать всю технологию и художественно-технические приемы росписи, только определенные элементы. При этом важно заменить отсутствующий материал, выполнив ее не на дереве, а на керамической поверхности. Далее – продолжать эксперименты по объединению приемов росписи ангобами способом пастилаж с мотивами городецкой росписи в одном изделии.

Технический этап работы с керамической поверхностью начинается с процесса набивки формы маленькими кусочками глины, изнутри она выравнивается циклиной. После этого блюдо в форме подвергается сушке. Далее начинается процесс росписи ангобами выбранной техникой пас-

тилаж [10; 11; 12]. По завершении работы «...изделие просушивается полностью и отправляется в печь для обжига при температуре 1200 °С. После этого изделие покрывается прозрачной глазурью и еще раз обжигается» [1, с. 54].

Опишем подробно композиционные решения, предложенные для декорирования блюд в количестве трех штук, образующих серию.

Эскиз к росписи тарелки «Чаепитие». Композиция в круге выполнена по принципу росписи в полосе с оформлением оставшихся полукругов сверху и снизу. Эскиз представляет собой бытовую сцену из купеческой деревенской жизни. Изображена дородная молодая женщина, которая сидит у открытого окна и пьет чай из широкой чашки. Это минорный поэтический образ чаепития. Молодой богатой купеческой даме приходится довольствоваться чаем в одиночестве, развлекая себя только созерцанием чужой жизни в открытом окне. Дама изображена в традиционной для городецкой росписи одежде: платье с орнаментальными полосами по верху, талии и рукавам. Верх композиции представлен в виде занавески, а низ является частью стола со скатертью, на котором стоит самовар. Цветовая гамма – в теплых тонах с использованием белил. Композицию обрамляет простая рамка темно-коричневого цвета.

Тарелка «Дождался». Композиция в круге выполнена по принципу свободной росписи и представляет собой бытовую сцену купеческого деревенского дома. Это двухфигурная композиция романтической пары с ироническим подтекстом. Поджидающий молодой мужчина в требовательной позе сидит в дорогом мягком кресле, а входящая молодая женщина с лирическим настроением и букетом цветов застыла в открытом дверном проеме. Дополняет композицию фигурка черной собаки, расположенная между мужчиной и женщиной. Также в изображении присутствует фигурка рыжего кота, спокойно лежащего в правой части композиции тарелки. Фигурки животных олицетворяют возникшее недопонимание молодой пары («как кошка с собакой»). Персонажи выполнены в традиционной стилевой манере городецких сюжетов. Цветовая гамма в основном выполнена в теплых тонах с добавлением темно-синего цвета. Композиция росписи составлена из традиционных элементов городца. Это волнистая линия, сетка, спираль, капля, штрихи с использованием черного контура и белой «оживки». Композицию обрамляет простая рамка темно-коричневого цвета.

Композиция росписи тарелки «Угощенья» представляет собой бытовую сцену семейного мероприятия. Фигуры симметричной композиции изображены на фоне купеческого деревенского дома. Фигура молодой женщины (мамы) представлена крупно и в центре. Две фигуры разнополых детей меньше по размеру, изображены нарядно одетыми в стиле городецкого купечества. Одежда детей подчеркивает большое внимание к их потребностям. Их позы в незамысловатой беспечности контрастируют с фигурой мамы-труженицы. Сюжет дополняют декоративная посуда, затейливый занавес и простая по декору поверхность стола с несложным орнаментом края скатерти. Цветовая гамма в основном выполнена в теплых тонах с добавлением темно-синего цвета. Композицию обрамляет простая рамка темно-коричневого цвета.

Разумеется, изделия, выполненные в результате поставленного эксперимента, ошибочно считать майоликой в чистом виде. Его основная цель заключалась в поиске новых способов и приемов внедрения городецких мотивов в художественную керамику. Результатом практического выхода можно оформить стенды в учебных мастерских, разместить полученные данные в наглядных пособиях и прочей учебной литературе. Стоит отметить и еще одну инновацию, которой удалось добиться в ходе эксперимента. Это создание новых художественных керамических изделий, отличающихся от стандартных и синтезирующих оригинальность, качество и эстетику. Несмотря на то, что работа выполнена и решена поставленная задача исследования, важно не останавливаться на достигнутом. Ее результаты – это демонстрация дальнейших направлений эксперимента.

Таким образом, можно заключить, что творческие эксперименты в изготовлении изделий из художественной керамики не единичны и имеют широчайшее распространение в мировой практике. Особенно это наблюдается в создании крупномасштабных работ и проявляется в следующих моментах, с учетом описанного эксперимента:

1. Искусство керамики продолжает развиваться за счет внедрения новых форм и технологий декорирования. Можно с уверенностью сказать, что использование городецких мотивов для росписи в керамике – это новый взгляд на реализацию знакомых мотивов промысла с учетом существующих технологических приемов ее нанесения на поверхность.

2. Городецкая роспись богата на глубокие философские сюжеты, выполненные простыми узнаваемыми узорами. Новый материал для рос-

писи, такой как керамика, может дать мастеру новые эмоциональные переживания и подтолкнуть к переосмыслению знакомых сюжетов. При этом блеск керамического изделия более мягкий и молочный, приглушенный, что придает некоторую таинственность сюжетам Городца, поскольку имитирует загадку.

3. Керамика переживает новую трансформацию декорирования за счет использования привычных для нее ангобов, но в обновленном звучании кистевой росписи. Керамика может дать широкое применение городецкой росписи через декоративные композиции, например, в дизайне интерьера. Это может быть синтез керамической плитки и разнообразных крупномасштабных объектов или создание новых форм для декора, воплощения творческих идей.

Литература

1. Болбеко А. В., Бровикова А. И., Арвентьева Н. А. Применение ангобов в керамике [Электронный ресурс] // *Gaudeamus Igitur*. – 2015. – № 1. – С. 52–54. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=24165874> (дата обращения: 21.03.2023).

2. Буббико Дж., Круз Х. Керамика. Техники. Материалы. Изделия. – М.: Ниола Пресс, 2009. – 128 с.

3. Воронова И. В., Моргушко Д. Д. Историческая взаимообусловленность материалов в изделиях декоративно-прикладного искусства на примере синтеза металла и керамики [Электронный ресурс] // *Научная молодежь – современной России: сб. трудов конф.* – Петрозаводск, 2022. – С. 387–394. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=48330522> (дата обращения: 25.03.2023).

4. Гаврицков С. А., Вандышева О. В., Кочеткова И. П. Синтез материалов в декоративно-прикладном искусстве: металл и керамика. История и современные тенденции [Электронный ресурс] // *Культура и искусство: журнал*. – 2019. – № 3. – С. 65–73. – URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=29151 (дата обращения: 20.03.2023).

5. Гжель. Керамика XVIII–XIX веков. Керамика XX века: фотоальбом / авт. текста и науч. консультанты Т. И. Дулькина и др.; сост. В. М. Логинов; фотокор. Р. З. Озерский и др. – 2-е изд., с изм. и доп. – М.: Планета, 1989. – 184 с.: ил.

6. Гилодо А. А. Прикладное завтра, декоративное вчера // *Декоративное искусство*. – 1999. – № 1–3. – С. 5–6.

7. Гусач И. Р. Глазурованная посуда с мраморовидным декором из османских крепостей Северо-Восточного Приазовья // МАИАСП. – 2020. – № 12. – С. 453–510.

8. Даниленко В. Н., Романчук А. И. Глазурованная посуда с мраморовидным декором из османских крепостей Северо-Восточного Приазовья // Moore Valeri. – 2012. – № 11. – С. 453–510.

9. Долорс Р. Керамика. Техника. Приемы. Изделия / пер. с нем. Ю. О. Бем. – М.: АСТ Пресс книга, 2003. – 144 с.

10. Захаров А. И. Формообразование керамических изделий: принцип Кюри и тенденция развития // Труды Академии технической эстетики и дизайна. – 2014. – № 1. – С. 9–16.

11. Захаров А. И., Кухта М. С. Форма керамических изделий: философия, дизайн, технология. – Томск: СТТ, 2015. – 224 с.

12. Иманов Г. М., Косов В. С., Смирнов Г. В. Производство художественной керамики: учеб. пособие. – М.: Высш. шк., 1985. – 223 с.

13. Кухта М. С., Захаров А. И. Особенности формообразования предметно-функциональных структур в дизайне // Известия Томского политехнического университета. – 2012. – Т. 321. – № 6. – С. 204–210.

14. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1987. – Вып. 21. – С. 12.

УДК 738.1

РУССКИЙ ФАРФОР: ИСТОРИЯ И ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ

Казарина Татьяна Юрьевна, доцент, декан факультета визуальных искусств, доцент кафедры дизайна, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, Россия). E-mail: tatkazarina@gmail.com

Спекторова Надежда Анатольевна, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства, народный мастер России, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, Россия). E-mail: dpi@kemguki.ru

Статья посвящена истории и этапам становления производства русского фарфора на примере первых фарфоровых заводов России (Императорский фарфоровый завод, Дмитровский фарфоровый завод, Дулёвский

фарфоровый завод). Актуальность темы связана с возрастающим интересом к истории и производству русского фарфора, традициям технологии и росписи фарфоровых изделий. Авторы статьи анализируют особенности формообразования и росписи на фарфоровых изделиях первых российских фарфоровых заводов, обращают внимание на тематику и элементы росписи, орнаментальные мотивы, выявляют отличительные черты.

Ключевые слова: русский фарфор, декоративно-прикладное искусство, Императорский фарфоровый завод, Дмитровский фарфоровый завод, Дулёвский фарфоровый завод.

RUSSIAN PORCELAIN: HISTORY AND STAGES OF DEVELOPMENT

Kazarina Tatyana Yurievna, Associate Professor, Dean of Faculty of Visual Arts, Associate Professor, Department of Design, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: tatkazarina@gmail.com

Spektorova Nadejda Anatolyevna, Associate Professor, Department of Decorative and Applied Arts, People's Master of Russia, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: dpi@kemguki.ru

The article studies the history and stages of developing Russian porcelain production using the example of the first porcelain factories in Russia (Imperial Porcelain Factory, Dmitrov Porcelain Factory, Dulevo Porcelain Factory). The relevance of the theme is associated with the growing interest in the history and production of Russian porcelain, the traditions of technology and painting of porcelain products. The authors analyze the features of shaping and painting on porcelain products of the first Russian porcelain factories, pay attention to the theme and elements of painting, ornamental motifs, and identify distinctive features.

Keywords: Russian porcelain, decorative and applied arts, Imperial Porcelain Factory, Dmitrov Porcelain Factory, Dulevo Porcelain Factory.

Русский фарфор – это одна из ярких страниц в истории российского декоративно-прикладного искусства. Несмотря на то, что первый рецепт фарфоровой массы изобрели в VI–VII веках в Китае, а в Европе производство фарфора началось в 1710 году, в России в 1746 году производство

отечественного фарфора стало возможным благодаря трудам русского ученого Дмитрия Ивановича Виноградова, и основан его рецепт на трех главных компонентах отечественного сырья: каолин (белая глина из Гжели), кварц и полевой шпат. Этот рецепт со временем претерпел незначительные изменения, но до сих пор используется при производстве твердого фарфора. Хрупкий, ослепительно белый, прозрачный материал является основой для создания выразительных композиций росписи сервизов, мелкой пластики, табакерок, шкатулок, подсвечников, предметов интерьера.

В России фарфор всегда был связан с деятельностью предприятий, фабрик и заводов, со становлением и развитием художественной промышленности – промышленным производством серийных и массовых художественных изделий, сочетающих в себе утилитарные и художественные качества. Художественные свойства изделий из фарфора связаны с особенностями формы, композиции рисунка, стилистикой росписи.

Самыми крупными заводами по производству и сохранению традиций производства изделий из фарфора в России являются: Императорский фарфоровый завод, г. Санкт-Петербург, основан в 1744 году (бывшая «Невская порцелиновая мануфактура», «Ленинградский фарфоровый завод имени М. В. Ломоносова»); Дмитровский фарфоровый завод, р. п. Вербилки, Московская область, основан в 1754 году (бывший «Фарфоровый завод Гарднера»); Дулёвский фарфоровый завод, г. Ликино-Дулёво, Московская область, основан в 1832 году (бывшая Дулёвская фарфоровая фабрика «Товарищества М. С. Кузнецова»). Именно эти производства представляют собой самобытные школы, имеющие свой стиль в форме изделий и их росписи.

Первая попытка организовать собственное производство фарфора в России была предпринята при Петре I, но она не увенчалась успехом. Лишь при Елизавете Петровне в 1744 году под руководством управляющего кабинетом барона И. А. Черкасова осуществлялся надзор за организацией порцелиновой мануфактуры, которую начали строить на берегу Невы в 10 км от Санкт-Петербурга. В конце 1750-х годов был выполнен первый сервиз «Собственный», созданный для императрицы Елизаветы Петровны (см. Прил., рис. 1). С 1765 года мануфактура стала называться Императорским фарфоровым заводом. Уже в первом сервизе формируются знаменитые для Императорского фарфорового завода декоративные элементы – сетка (в дальнейшем «кобальтовая сетка»).

Последняя четверть XVIII века становится периодом высокого расцвета искусства русского фарфора. На протяжении XVIII и XIX веков Императорский фарфоровый завод делал специальные заказы по проектам русских скульпторов и архитекторов. Так, в первой трети XIX века на Императорском фарфоровом заводе был изготовлен знаменитый «Гурьевский» сервиз – отечественный ансамбль предназначался для торжественных парадных приемов сначала в Зимнем, а с 1848 года – в Петергофском дворце (см. Прил., рис. 2). Существует предположение, что общая разработка «Гурьевского» сервиза принадлежала выдающемуся архитектору Жану Тома де Томону. «Гурьевский» сервиз прославлял русский народ и Россию. Его скульптурная часть была выполнена по проекту модельера, адъюнкт-профессора Академии художеств С. С. Пименова. Сервиз был заказан управляющим графом Гурьевым для Александра I в 1809 году, закончен в 1817 году. На протяжении XIX столетия и вплоть до 1917 года состав сервиза постоянно пополнялся новыми предметами взамен утраченных в ходе использования. В общей сложности их в сервизе было около тысячи.

Во многих музеях России хранятся изделия из этого сервиза – в Государственном Русском музее, Государственном музее-заповеднике «Петергоф», Ростово-Ярославском музее. На них представлены изображения фигур народов России, ремесленников и торговцев, а также пейзажи, выполненные в реалистической манере по гравюрам Х. Г. Гейслера, Е. М. Корнеева, Д. А. Аткинсона и других художников. Их темно-вишневые борта украшены антикизированным золотым орнаментом, индивидуальным для каждого изделия. На тарелке, находящейся в фондах Ростово-Ярославского музея, изображены разносчик с корзинами и оброчник, о чем свидетельствует соответствующая надпись на оборотной стороне изделия. Гурьевский сервиз – уникальное произведение русского классицизма в искусстве фарфора [1] (см. Прил., рис. 3).

Уже к концу XVIII века фарфор начинает ориентироваться на частный быт, что было связано с расширением и удешевлением его производства, а также со сменой стилевых направлений: в конце XVIII века зарождается сентиментализм, а с ним – эстетизация частной жизни человека, культ семьи, любви, дружбы. Отсюда происходит изменение масштаба сервизов и отдельных предметов из фарфора. Появляются сервизы на 16, 6, 4 персоны, но особенно модными становятся сервизы «тет-а-тет» на две

персоны и «солитер» – для чаепития в одиночестве [2]. Императорский фарфоровый завод не мог полностью обеспечить возрастающие потребности внутреннего рынка. Значительных успехов фарфоровое производство в России достигло благодаря деятельности частных фарфоровых предприятий.

В 1766 году в селе Вербилки Московской губернии открылся первый частный фарфоровый завод Ф. Я. Гарднера (ныне Государственный Дмитровский фарфоровый завод), который выпускал продукцию, отличающуюся изяществом формы и высокой техникой рисунка. Завод, основанный английским купцом Францем Гарднером, быстро наладил работу своего фарфорового производства благодаря Иоганну Миллеру, работавшему в начале 1760-х годов на Императорском фарфоровом заводе и знакомому с рецептурой фарфоровой массы Д. И. Виноградова.

Тема идеализации жизни и быта русского крестьянства была свойственна изделиям этого завода. В 1810–1820-е годы завод выпустил серию фигурок разносчиков, ремесленников, дворников, простолюдинов по гравюрам журнала «Волшебный фонарь» (см. Прил., рис. 4). Многочисленные варианты этих фигурок распространялись в большом количестве и во многом определили развитие фарфоровой пластики других заводов.

Следует отметить, что фарфоровая жанровая пластика – яркое явление в российском декоративно-прикладном искусстве. Именно через нее можно проследить жизнь крестьянства и горожан в России, разнообразие сюжетов раскрывает особенности быта разных эпох.

На заводе Гарднера по заказу императорского двора было выполнено четыре «орденских» сервиза, которые предназначались награжденным орденами св. Георгия, Владимира, Александра Невского и Андрея Первозванного.

Следует отметить, что в листовидной форме лотков просматривается влияние на «орденские» сервизы знаменитого Берлинского десертного сервиза, преподнесенного Екатерине II в дар в 1772 году от имени короля Пруссии Фридриха II. Но при этом все сервизы имеют отличительные черты, связанные с оформлением знаками соответствующего ордена: крестами, звездами, лентами, а для ордена Андрея Первозванного и орденой цепью, присутствующей на глубоких тарелках (см. Прил., рис. 5, 6, 7, 8). Хорошо читаются девизы орденов на их знаках: «За веру и верность» (в сервизе святого Андрея Первозванного), «За труд и Отечество»

(в сервизе святого Александра Невского), «За службу и храбрость» (в сервизе святого Георгия) [1].

Еще один крупнейший фарфоровый завод в России – Дулёвский фарфоровый завод – был основан в 1832 году выходцем из Гжели Терентием Кузнецовым, задумавшим наладить массовое производство фарфора. Фарфор завода отличался пестрым праздничным убранством в народном стиле и благородной простотой – ослепительная белизна сочеталась с великолепной позолотой и равномерным, насыщенным блеском глазури. Особой популярностью такая посуда пользовалась среди купцов и мещан. Также часто ее можно было встретить в сервизах трактиров. Прочная ассоциация с чаепитиями подарила посуде прозвище «трактирной».

В декоративной росписи изделий акцент был сделан на самобытность, национальные особенности и традиции, в результате чего родился неповторимый «дулёвский стиль», в котором главным декоративным элементом становится «агашка» (см. Прил., рис. 9). Яркие агашки и розы берут свое начало в элементах народного декоративного письма и становятся основой традиции росписи Дулёвского фарфорового завода. Своеобразное название «агашка» представляет собой популярный узор, часто встречающийся на керамических изделиях, в виде розы с округлыми крупными лепестками. Создается такой узор специальной кистью, позволяющей сделать крупный мазок, при этом подробные детали не прорисовываются.

Таким образом, фарфор является одним из самых совершенных художественных материалов декоративно-прикладного искусства. Производство фарфоровых изделий представляет собой синтез искусства и художественной промышленности, в нем сохраняются секреты технологии и традиции декорирования. И это позволяет отличать изделия российских фарфоровых заводов друг от друга.

В росписи фарфоровых изделий на первых крупнейших российских фарфоровых заводах постепенно формировались устойчивые традиции и характерные черты, среди которых можно выделить основные:

- интерес к жизни и быту русского общества (крестьян, городских жителей) в фарфоровой жанровой пластике и декоративной росписи фарфоровых изделий (Императорский фарфоровый завод, Фарфоровый завод Гарднера);

- патриотическая тематика в декоративной росписи фарфоровых сервизов (Императорский фарфоровый завод, Фарфоровый завод Гарднера);

- интерес к народной стилистике в декоративной росписи фарфоровых изделий (Дулёвский фарфоровый завод).

Литература

1. Русский фарфор XVIII – начала XX века. Государственный Ростов-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник. – М.: Изобразительное искусство, 1989.

2. Фарфор в русской усадьбе XVIII века. Из собрания Останкинского дворца-музея. – М., 1990.

УДК 730:73.01

ЦЕРЕМОНИАЛЬНАЯ (РИТУАЛЬНАЯ) КЕРАМИКА В ИСКУССТВЕ ДРЕВНЕЙ ЯПОНИИ

Пономаренко Анастасия Васильевна, студент 4-го курса кафедры декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, Россия).

Воронова Ирина Витальевна, кандидат культурологии, доцент, заведующий кафедрой декоративно-прикладного искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, Россия). E-mail: IRINAnika1005@rambler.ru

Данная статья посвящена обзору церемониальной (ритуальной) керамики в искусстве Древней Японии. В статье описываются этапы формирования религии *синто*. Также выявляется роль синто в формировании керамики и развитии японского искусства. Исследуется его пластическое выражение в форме изделий, имеющих связь с природой. В заключении сделаны выводы о причинах культурного феномена церемониальной (ритуальной) керамики Древней Японии.

Ключевые слова: синто, ками, кофун, ханива, догу.

CEREMONIAL (RITUAL) CERAMICS IN THE ART OF ANCIENT JAPAN

Ponomarenko Anastasiya Vasilyevna, the 4nd Year Student, Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia).

Voronova Irina Vitalyevna, Candidate of Culturology, Docent, Head of Department of Decorative and Applied Arts, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russia). E-mail: IRINAnika1005@rambler.ru

The article is devoted to the review of ceremonial (ritual) ceramics in the art of Ancient Japan. The article describes the stages of forming Shinto religion. The authors reveal the role of Shinto in forming ceramics and developing Japanese art. Moreover, the authors investigate the issues of its plastic expression in the form of products having a connection with nature. Also, the authors state the causes of the cultural phenomenon of ceremonial (ritual) ceramics of ancient Japan.

Keywords: Shinto, kami, kofun, haniwa, dogu.

История японской керамики напрямую взаимосвязана с различными аспектами культуры Японии, такими как искусство, религия и быт. Японские мастера создавали изделия, наполненные символическим значением, связанные с традициями и обычаями этой уникальной культуры. Поэтому задача статьи заключается в выявлении основополагающих факторов во взглядах исследователей на религиозную керамику Древней Японии, ее роль с точки зрения ритуальности (синтоизма), преобладающей в искусстве. Актуальность исследования определена нарастающим интересом к искусству Японии в целом и предметам керамики в частности, например, в научной работе А. А. Егоровой, которая пишет о японской культуре и отдельных культурно-художественных и религиозно-философских традициях Японии [4].

Для решения задачи данного исследования необходимо остановиться на предпосылках развития ритуальной керамики, мере ее описания и изученности. Это обстоятельство связано с тем, что, несмотря на многовековую историю развития японской ритуальной керамики, некоторые

вопросы керамического производства искомого периода, отдельных мастерских и их связей остается малоизученными [4]. Поэтому начнем исследование с характеристики духовной жизни в культуре Японии.

Духовная жизнь в Японии еще с древних времен сложилась под сильным влиянием мощной и развитой китайской культуры. Китайскую литературу, философию и искусство можно считать адаптируемыми к местным условиям жизни. По мнению Н. А. Виноградовой, эта возможность быстрого усваивания и переработки новых идей, поиска их своеобразного художественного воплощения является определяющей в японском художественном сознании [3, с. 218]. Так, мнение исследователей едино в том, что японское искусство формировалось в особой природной и исторической обстановке. Рассмотрим ее основные моменты.

Япония является самой восточной страной из всех азиатских стран. Она располагается на четырех больших островах. Это Хонсю, Хоккайдо, Кюсю и Сикокку. Также ее территория включает множество маленьких островов, омываемых Тихим океаном, расположенных в акватории нескольких морей. Изолированное географическое положение Японии явилось причиной формирования особых условий для жизни целого государства. Долгое время Япония была свободной от иностранного вторжения. Кроме того, близость к Азиатскому континенту можно трактовать как то, что страна поддерживала контакты только с Китаем и Корейским полуостровом. Эти характерные моменты способствовали и ускоряли развитие уникальной культуры Японии [3, с. 217].

Основополагающая роль в становлении японского общества связана с изоляцией. Япония в середине XVII века не имела внешнего воздействия. Это был сознательный ход, принятый для защиты страны от вторжения иностранных держав, независимости ее культуры и искусства от чуждого влияния, за исключением Китая. Из этой страны монахами доставлялись образцы чайной посуды. Под влиянием импортной керамики местные производители смогли улучшить качество глазури, изобрести различные методы обжига и создать новые стили. Так японские гончары оттачивали свое тонкое ремесло [5]. Данный период в истории развития культуры Японии и укрепления ее экономики называется «сакоку».

Япония вышла на историческую арену к началу I тыс. н. э. Этому событию предшествовал важный этап в формировании духовной жизни

японского народа. В своей работе Н. А. Виноградова описывает, что на разных стадиях древности происходило формирование психического склада японцев, их мифологических и религиозных представлений [3, с. 217]. Выросшие на этой основе мастера обладали пространственным и пластическим видами мышления, а также особым пантеистическим мировосприятием.

Художественное наследие этого времени нашло отражение в формах архитектуры, узорах, применяемых в изделиях, использовавшихся в быту или при магических обрядах. Оно также включало всю совокупность сложившихся представлений о мире и природе, окружающей японцев [3, с. 219]. При этом наиболее ярко особенности художественного мышления исследуемой эпохи японской культуры проявились в изделиях из керамики, найденных в различных частях страны. Поэтому рассмотрим керамическое производство Японии в соответствии с существовавшими периодами.

Производство керамики в Японии достигло особого расцвета в конце периода Хэйан (794–1192) до периода Муромати (1336–1568). К этому временному промежутку насчитывалось шесть районов с известными гончарными печами. Это Бидзэн (префектура Окаяма), Тамба (префектура Хего), Сигараки (префектура Сага), Токонама и Сэто (префектура Айти), Тидзэн (префектура Фукуи). По мере того, как гончары осваивали новые технологии, они получали покровительство знати, ценившей чайную церемонию. Поэтому многие стили в японской керамике, например Ига, Сигараки, Бидзэн, Сино и Орибэ, были определены императорами и придворной знатью. При этом благородные покровители могли выбирать и продвигать стили, наиболее соответствующие их личным чайным церемониям [5].

Развитие керамики в Японии напрямую связано с распространенными на ее территории религиозными верованиями. Это синтоизм и буддизм. Для традиционных жителей Японии быть синтоистом и японцем – это равнозначные понятия [7]. В настоящее время за синтоизмом крепко закрепилась ассоциация с исконно японской религией, основанной на почитании природы и духов. Синто не является государственной религией, но имеет вес среди тех граждан, кто проживает в сельской местности. Это верование основано на обрядах, ритуалах, церемониях и других традици-

онных практиках. Также в синтоизме сильна вера в камни, то есть духов природы, считающихся покровителями и защитниками людей.

В синтоизме отсутствует понятие греха. При этом совершение определенных действий может привести к ритуальному загрязнению, которое называется *кэгарэ*. Для очищения подобной скверны, или *охараэ*, важно проводить ритуалы и совершать подношения божествам [7]. Поэтому одним из определяющих синтоистских ритуалов является *синсэн*, то есть подношение, символизирующее пожелание счастья и благополучия. Оно обычно выполняется перед Новым годом или другими важными событиями (см. Прил., рис. 1). Этот ритуал обычно складывается из подношения ритуальной пищи, например, чашки сакэ, воды, соли, фруктов, сладостей, рыбьей икры, морской рыбы и пр. *божествам-ками*. Также на специальных столбиках *тохэй*, расположенных в храмах перед алтарем, развешиваются бумажные подвески, символизирующие пожертвованные им ткани.

Для религиозного верования *синто* нехарактерно разделение божеств на добрых и злых, благих и вредоносных. Все божества могут принести верующему пользу при проведении правильных обрядов. Нарушение правил общения с божествами *ками* способно разгневать божество и привести к *татарэ* – мести с его стороны. Даже на эти случаи в синто предусмотрены ритуальные действия по его умиротворению. Почитание *ками* при этом осуществляется синтоистскими священниками в святилищах, именуемых *ясиро* или *дзиндзя* [7].

Все формы синтоистского искусства формировались вокруг образов божеств *ками* и святилищ *дзиндзя*. На становление синтоистской пластики повлияло проникновение буддизма в Японию. До этого момента синто не нуждалось в образах и аксессуарах. В первые годы своего существования оно развивалось в подражании буддийским формам и образам. Поэтому синто во многом обязано буддизму, особенно благодаря придворной культуре периода Хэйан. Этот момент связан с тем, что аристократы и императоры в культуре Японии происходили от божеств. Поэтому было важно систематизировать элементы дворцовой культуры и имперского ритуала в убранстве святилищ [1; 3, с. 282].

В синто образ божества, как и в древности, не получил антропоморфного воплощения. Вместо изображения Богов, приближенных

к человеку, использовался культ природных явлений. Это проявилось в обожествлении гор и камней, морей и водопадов. В исследовании А. А. Егоровой этот вопрос рассмотрен очень детально [4]. Божествами в Японии становилось все, что было выдающимся в самой природе и мироздании. Верховным божеством можно считать Солнце. Также обожествляются все созвездия Солнечной системы. Это древнее устройство и обожествление природных стихий является началом первой религиозной системы Японии [4, с. 232–233]. При этом в синтоизме, не имевшем своей иконографии, создан грандиозный пантеон Богов, а также множество мифов и легенд, в которых Солнце, Луна и горы заняли центральное место. Считалось, что невидимые божества не только обитают в камнях, скалах и прибрежных волнах, но и населяют большие долины между ними [4, с. 232–233]. Подобный пантеизм породил оригинальную идею обожествления самого пространства. Так, большие, засыпанные прибрежной галькой площади или сики, окруженные лесами и скалами, стали первыми символами Вселенной японской религии.

Рассмотрим подробнее термин «искусство синто», наполненный разнообразием форм. Это древние объекты прикладного искусства, проявляющиеся, например, в убранстве погребальных курганов *кофун* (глиняные фигурки *ханива*, охраняющие покой умерших), ритуальных объектах (зеркала, мечи, драгоценные яшмы, шкатулки, лаковые изделия, веера и пр.). Синтоистское искусство – это всеобъемлющее понятие, включающее в себя весь спектр видов и жанров скульптурных форм, изображений и архитектурных сооружений (синтоистские камни, свитки *эмакимоно*, мандалы, ритуальные таблички *эма*). Также сюда можно отнести мелкую пластику, нэцкэ, аксессуары для праздников *мацури* и пр. Также понятие синтоистского искусства наполняют музыка, танцы, песни, исполняемые для божеств, театрализованные представления в императорском дворце и святилищах *кагура*, *сайбара* и *фудзоку* [2, с. 280].

Древние японцы впервые выразили свое отношение к миру и человеку в пластике, связанной с ранними магическими обрядами и погребальными культами. Пластика с самого начала была самостоятельной, но всегда исполнялась как мелкая или составная часть более крупного архитектурного пространства [2, с. 305]. Поэтому живая связь между архитектурой и природой обрела новую форму в центральной части острова Хон-

сю в период формирования Ямато (рубеж IV–VI веков). Это период наибольшего расцвета могущества Японского государства. Так, с утверждением власти правителя и возвышением культа предков и даосско-конфуцианских идей о дуальных силах Вселенной связано рождение нового типа сооружений. Это грандиозные курганы – *кофун* или древний холм, давшие название целому периоду в истории [4, с. 217].

Термин «*кофун*» дословно переводится как «древняя могила» или «курган» (см. Прил., рис. 2). В японском обществе на раннем этапе его развития было принято хоронить знатного воина (*годзоку*) в погребальной камере. Там, помимо умершего, размещали определенные предметы, необходимые для перехода в загробный мир, например, оружие, украшения, предметы веры, культовые вещи и пр. Над камерой насыпали холм полукруглой или иногда прямоугольной формы. Постепенно он приобретал очертания «отверстия для ключа». В круглой части такой замочной скважины размещали гробницу с саркофагом [8].

Курганные захоронения периода Кофун свидетельствуют о социальном расслоении общества. Такого плана захоронениям отводилась сакральная функция. Они предназначались для перехода из мира живых в мир мертвых [9, с. 19]. Таких кофун на территории Японии можно насчитать несколько десятков. Они сохранились несмотря на многовековые влияния природных стихий. Облик этих гробниц во многом связан с идеей единства рационалистических и стихийных форм. Поскольку курганы могли обноситься рвом с водой, то в этой конструкции затрагивалась идея о вечной связи человека и природы [6]. В целом, спустя столетия, курганы можно приравнять к искусственным островам, заросшим деревьями и кустарниками (см. Прил., рис. 3).

Синтоистская пластика в основном состоит из изображений богов, также среди них можно встретить зооморфные или антропоморфные формы охранителей святилищ. Такие изображения связаны с развитием синтоистской скульптуры в рамках архитектурных ансамблей. Поэтому можно сказать, что пластическое мышление у японцев формировалось на заре цивилизации и раньше живописи. Впоследствии синтоистская пластика начала играть подчинительную роль [2, с. 305]. В качестве примера приведем терракотовые фигуры «ханива» или в дословном переводе – глиняное кольцо. Это фигурки в виде цилиндров, в основании кото-

рых размещено кольцо из глины. Их расставляли по склонам кургана для проведения определенного обрядового действия погребального плана [6; 9, с. 20]. В целом такие фигурки являются имитацией символической защиты и путеводителем правителя в его загробной жизни (см. Прил., рис. 4) [1].

Рассмотрим фигурки *ханива* более подробно. Исходя из искусствоведческих описаний, можно заключить, что данные фигурки испытали на себе влияние ханьской пластики. При этом они отличаются наличием самобытности в используемых художественных чертах и способом расположения. В отличие от китайской погребальной пластики, скрытой под землей, как правило, они размещались на поверхности холма. Правила их расстановки в отношении фигур воинов, жрецов, придворных дам, слуг, боевых коней, птиц и животных строго зафиксированы и соответствуют принятой канонической ориентации погребения, располагались в направлении четырех сторон света. Фигуры солнечной птицы (петуха) и боевого коня (см. Прил., рис. 4) обращались к востоку [1; 3, с. 226–227]. Иногда количество таких фигурок могло достигать нескольких тысяч.

Фигурки *ханива* имеют форму цилиндра. В его верхней части визуальнo моделировали изображение животного или человека [6]. Данная пластика внутри полая, а вместо рта и глаз – отверстия. Эти фигурки разрисовывали красной и белой краской, остатки которой сохранились до сих пор поверх керамического черепка. Часто такие скульптуры изображают человека в различных позах, например, танцующим или поющим. Благодаря *ханива* можно получить представление о роде деятельности и внешнем виде жителей Японии периода Кофун. Так, например, в изображении воина можно наблюдать детализированные элементы одежды. Это завязочки на штанах и пр. (см. Прил., рис. 6) [8]. Также на этих фигурках можно увидеть пояса, накидки, плащи и украшения [9, с. 21–22]. Разнообразие декора в *ханива* свидетельствует о местном образе жизни. Исходя из имеющейся информации, очевидно, что в Японии существовало целое ремесленное направление, связанное с разработкой и созданием погребальной керамики.

Хочется отметить, что выразительность полных динамики фигурок *ханива* свидетельствует о высоком уровне развития пластического мышления в Японии данного периода. Мастера тонко ощущали возможности

мягкого керамического материала, умело моделировали форму изделия, воспроизводя динамику в работе, передавая характер персонажей и окружающую обстановку. Используя простую технологию вырезания в сырой глине отверстий для рта и глаз, художники придавали лицам *ханива* различные эмоции – от печали до радости [8]. Развитие различных ремесел в этот временной период связано с доминированием культа предков. Поэтому в курганах обнаружены образцы серо-голубой ритуальной керамики типа *суэ* [1]. Она имела вытянутую форму, очень похожую по пластике на изделия с корейского полуострова [3, с. 227].

В формах ритуальных фигур можно встретить возможность обобщения законов мироздания. Это статуэтки *догу* (см. Прил., рис. 6). Догу являются плодом развитого мифологического мировоззрения. Форма этой фигурки и используемые для декорирования узоры символизируют такие абстрактные понятия, как могущество, сила и плодородие [1]. Важно понимать, что данные фигурки не повлияли на каноны в моделях скульптуры последующих эпох. При этом в них заложено понятие синтоизма как первой японской религии, одушевлявшей живую и мертвую природу [3, с. 249–250].

В заключение исследования важно отметить, что восприятие японской пластики требует от зрителя определенной подготовки, включающей не только понимание ее образов и основополагающих характеристик, но и знания исторического контекста. Это выражается в следовании правилам и канонам, определяющим иконографию скульптуры.

Таким образом, основываясь на истории развития японской церемониальной (ритуальной) керамики, можно сделать следующие выводы:

1. В древней японской керамике большое внимание уделено факту поклонения силам природы и божествам *ками*. На этой стадии развития пластических возможностей осуществляется формирование пространственного и художественного мышлений. Она является отражением процесса познания человеком его возможности восприятия живой и неживой природы.

2. Традиция убранства погребальных курганов *кофун* и установка на погребальных комплексах глиняных скульптур *ханива* заняли особое место в культуре Японии. В этой скульптурной пластике воплощен первый опыт обобщения законов вселенной в единый контекст. Глиняные сосуды,

созданные людьми, населявшими в древности японские острова, по их структуре и пластической выразительности можно приравнять к зачаткам скульптуры.

3. Образы и художественный язык, применяемые для японской пластики, отличаются лаконичностью, замкнутостью, емкостью и многослойностью символики. При этом японская пластика призвана выявлять душевную сосредоточенность и просветленность не только творца, но и владельца.

Литература

1. Аристократическая культура эпохи Хэйан в Японии: эстетические и этические принципы [Электронный ресурс]: сайт. – URL: <https://www.bibliofond.ru/view.aspx?id=660516#3> (дата обращения: 05.07.2023).

2. Боги, святилища, обряды Японии: Энциклопедия синто / под ред. И. С. Смирнова. – М.: Издательский центр РГГУ, 2010. – 310 с.

3. Виноградова Н. А. Китай. Корея. Япония: образ мира в искусстве: сб. науч. ст. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 288 с.

4. Егорова А. А. Японская керамика эпохи Эдо (1603–1868): культурный контекст и атрибуция. – СПб., 2020. – 284 с.

5. История японской керамики [Электронный ресурс]: [greatceramics \[веб-сайт\]](https://greatceramics.ru/2020/05/03/история-японской-керамики/?ysclid=lj3104lbsj222193275). – URL: <https://greatceramics.ru/2020/05/03/история-японской-керамики/?ysclid=lj3104lbsj222193275> (дата обращения: 23.06.2023).

6. История японской культуры [Электронный ресурс]: сайт. – URL: <https://yablor.ru/blogs/istoriya-yaponskoj-kulturi/1591935> (дата обращения: 05.07.2023).

7. Во что верят японцы [Электронный ресурс]: [arzamas.academy \[веб-сайт\]](https://arzamas.academy/materials/726?ysclid=lj2a88my5m582807391). – URL: <https://arzamas.academy/materials/726?ysclid=lj2a88my5m582807391> (дата обращения: 23.06.2023).

8. Что скрывают древние японские курганы и почему стоит заглянуть в замочную скважину [Электронный ресурс]: [Kulturologia.ru \[веб-сайт\]](https://Kulturologia.ru/blogs/080219/42187/?ysclid=lj33gibfac870533783). – URL: <https://Kulturologia.ru/blogs/080219/42187/?ysclid=lj33gibfac870533783> (дата обращения: 23.06.2023).

9. Пушакова А. Э. Япония. Введение в культуру и искусство. – М.: Эксмо, 2021. – 128 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

К статье Горбуновой В. А.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ НАТЮРМОРТА В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ЧЕРНОВА

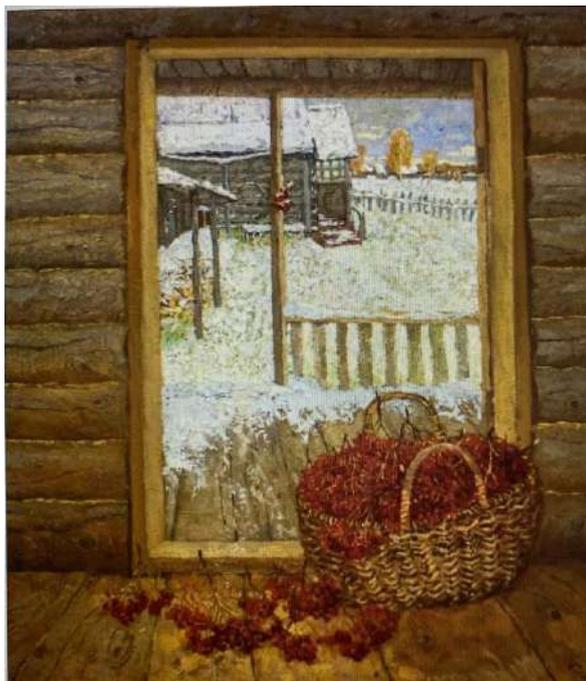


Рисунок 1. А. С. Чернов. Год большой калины. Х. м., 2000



Рисунок 2. А. С. Чернов. Дождь и калина. Х. м., 2010

К статье Бугровой Н. Ю., Носовой Е. А.
ПРИКЛАДНАЯ ОСНОВА В ТВОРЧЕСТВЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЪЕДИНЕНИЯ «МИР ИСКУССТВА»



Рисунок 1. Иллюстрации И. Билибина к «Сказке об Иване-царевиче, Жар-птице и сером волке», 1899

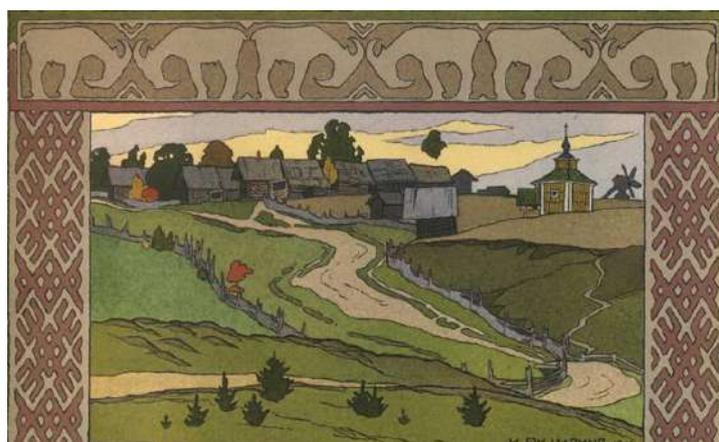


Рисунок 2. Иллюстрация И. Билибина к сказке «Сестрица Алёнушка и братец Иванушка», 1901



Рисунок 3. Иллюстрация И. Билибина к журналу «Народное образование», 1906

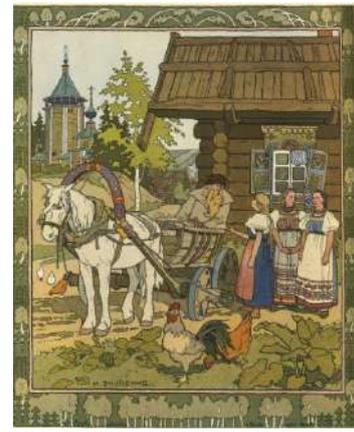


Рисунок 4. Иллюстрации И. Билибина к сказкам «Марья Моревна», «Василиса Прекрасная», «Пёрышко Финиста – Ясна сокола»

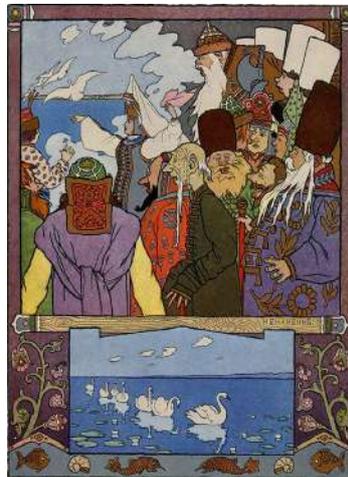


Рисунок 5. Иллюстрации И. Билибина к сказке «Царевна-лягушка»



Рисунок 6. У. Хиросигэ. Окицу

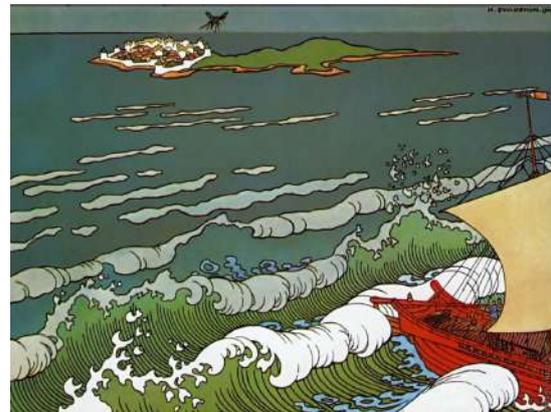


Рисунок 7. Иллюстрации И. Билибина к «Сказке о царе Салтане» А. С. Пушкина, 1904



Рисунок 8. К. Хokusай. Большая волна в Каганаве



Рисунок 9. Иллюстрация И. Билибина к «Сказке о царе Салтане», 1905



Рисунок 10. Обри Бёрдслей. Иллюстрации к книге «Смерть короля Артура» Томаса Мэлори, 1892



Рисунок 11. Иллюстрации И. Билибина к «Сказке о золотом петушке» А. С. Пушкина, 1906



Рисунок 12. Блокнот, этюдник и кисти И. Я. Билибина. Фото: Артем Лешко



Рисунок 13. Кадры мультфильма «Царевна-лягушка», 1954



Рисунок 14. Кадры мультфильма «Сказка о царе Салтане», 1984



Рисунок 15. Кадры мультфильма «Иван-царевич и Серый Волк»



Рисунок 16. И. Билибин. Эскиз декорации к балету «Роман Мумии», 1920–1924



Рисунок 17. И. Билибин. Эскиз костюма Анны Павловой для балетной сюиты «Русские пляски», 1910



Рисунок 18. И. Билибин. Эскизы декораций и костюмов к опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии»



Рисунок 19. Л. Бакст. Эскизы костюмов к балету «Фея кукол»



Рисунок 20. Л. Бакст. Эскизы костюмов к балету «Клеопатра»



Рисунок 21. Л. Бакст. Эскизы декораций и костюмов к балету «Клеопатра»

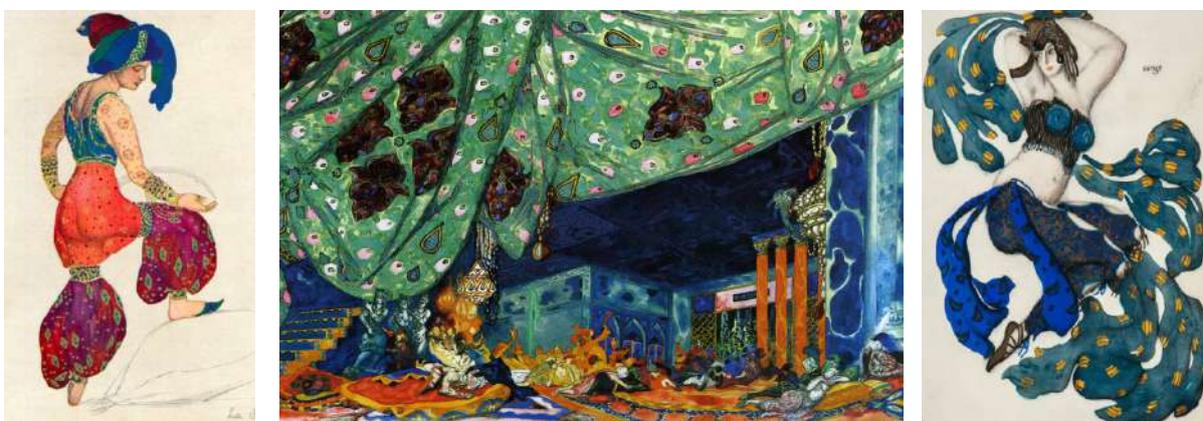


Рисунок 22. Л. Бакст. Эскизы декораций и костюмов к балету «Шехерезада»



Рисунок 23. Л. Бакст. Эскизы костюмов к балету «Шехерезада»



Рисунок 24. Журнал *Cotoedia Illustré* за апрель 1913 года. Платья модного дома Пакен по эскизам Льва Бакста. Иллюстрацию выполнил Поль Мера



Рисунок 25. Актрисы начала XX века: Вильма Банки, Кармен Маейерс, Глория Стивенсон



Рисунок 26. Актриса Э. Леви и певица Ж. Белак в костюмах по эскизам Л. Бакста

**Раздел 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА**

К статье Вороновой И. В.

**ЛОКАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ КАК ОСНОВА КОНЦЕПТУАЛЬНОГО
ЗАМЫСЛА В ПРОЕКТАХ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА**



Дербник



Снежный барс (ирбис)



Огарь (красная утка)

*Рисунок 1. Объекты-прототипы, разработанные в рамках реализации
проекта «Уникальный Кузбасс»*

К статье Беляевой О. А.

**ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ОБЪЕКТОВ
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
В КУЗБАССЕ И СИБИРСКОМ ФЕДЕРАЛЬНОМ ОКРУГЕ**



*Рисунок 1. Кокошник, конец XIX века. Село Тарбагатай
Петровск-Забайкальского района Читинской области*



*Рисунок 2. Е. А. Животов. Туеса «Обские угры (Обь, Вах, Ханты)».
Береста, плетение, скобление. 2018*



Рисунок 3. Р. Р. Латыпов. Набор с самоваром «Райский мед», береста

К статье Сватковой Н. Г.
**ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ
СРЕДНЕВЕКОВОГО ЖЕНСКОГО УКРАШЕНИЯ – ЛУННИЦЫ
ИЗ ПОГРЕБЕНИЯ 19 МОГИЛЬНИКА КИНЯМИНСКИЙ II**



Рисунок 1. Графическая реконструкция накового украшения В. И. Семеновой



Рисунок 2. Графическая реконструкция лунницы и комплекса украшений на фигуре



Рисунок 3. Вырубка отверстий в основе и пайка псевдозерни



Рисунок 4. Реконструкция подвесок, трубчатых пронизей, крупной бусины, шумящей арочной подвески и лунниц



*Рисунок 5. Экспериментальная художественная реконструкция комплекса украшений из погребения 19 могильника Киньяминский II.
Автор: художник-конструктор БУ ХМАО – Югры «Центр ремесел» Н. Г. Сваткова*

К статье Корневой Е. А.
ЖЕНСКИЕ БИСЕРНЫЕ УКРАШЕНИЯ ОСТЯКОВ
КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XX ВЕКА



Рисунок 1. Реплика налобной женской повязки остяков второй половины XIX – начала XX века. ТГИАМЗ № 3547758. Лён, хлопок, бисер



Рисунок 2. Реплика налобной повязки остяков второй половины XIX – начала XX века. РЭМ, № 242268880. Ткань, бисер, бусины, оловянные отливки-подвески, медные диски, восьмиугольники из латуни



Рисунок 3. Реплика налобной повязки остяков конца XIX – начала XX века. ТГИАМЗ, № 3547904. Сукно, лён, бисер, оловянные отливки-нашивки



*Рисунок 4. Реплика бисерного воротника рох остяков конца XVIII – начала XIX века.
ТГИАМЗ, № 3547968. Сукно, лен, бисер, оловянные отливки-нашивки.*



*Рисунок 5. Реплика бисерного воротника рох остяков конца XVIII – начала XIX века.
ТГИАМЗ. № 3547962. Сукно, бисер, лён, бусины*

К статье Христич Л. С.

**УНИКАЛЬНОСТЬ НАРОДНЫХ ПРОМЫСЛОВ: ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ
ПО ИХ СОХРАНЕНИЮ И ПРОДВИЖЕНИЮ В РЕГИОНАХ**



Рисунок 1. Виды кукол и игрушек Воронежской области



Рисунок 2. Этапы изготовления народной куклы

К статье Казариной Т. Ю., Спекторовой Н. А.
РУССКИЙ ФАРФОР: ИСТОРИЯ И ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ



*Рисунок 1. Сервиз «Собственный». Императорский фарфоровый завод,
Государственный Эрмитаж*



*Рисунок 2. Гурьевский сервиз. Императорский фарфоровый завод,
Государственный Русский музей*



*Рисунок 3. Гурьевский сервиз. Императорский фарфоровый завод,
Ростово-Ярославский музей*



Рисунок 4. Жанровые статуэтки. Фарфоровый завод Ф. Я. Гарднера



Рисунок 5. Корзинка овальная. Лоток. Из сервиза Святого Великомученика и Победоносца Георгия. Завод Ф. Я. Гарднера



Рисунок 6. Тарелка глубокая. Из сервиза ордена Святого Апостола Андрея Первозванного. Завод Ф. Я. Гарднера



Рисунок 7. Тарелка глубокая. Из сервиза ордена Святого Александра Невского. Завод Ф. Я. Гарднера



Рисунок 8. Тарелка мелкая. Из сервиза ордена Святого равноапостольного князя Владимира. Завод Ф. Я. Гарднера



Рисунок 9. Ростись с элементом «агаишка». Дулёвский фарфоровый завод

*К статье Пономаренко А. В., Вороновой И. В.
ЦЕРЕМОНИАЛЬНАЯ (РИТУАЛЬНАЯ) КЕРАМИКА
В ИСКУССТВЕ ДРЕВНЕЙ ЯПОНИИ*



Рисунок 1. Подношение ритуальной пищи – синсэн. Фотография примера



Рисунок 2. Кофуны с высоты птичьего полета



Рисунок 3. Пример курганного кладбища



Рисунок 4. Ханива, фигура коня



Рисунок 5. Ханива, фигура воина



*Рисунок 6. «Венера Дзёмон». Национальное сокровище Японии.
Археологический музей эпохи Дзёмон в Тогариси*

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Раздел 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА	
<i>Гречнева Н. В., Бочковская В. И.</i> Значение этюда и его художественные характеристики в алтайской пейзажной живописи середины и конца XX века.....	5
<i>Воронова А. К.</i> Урбанистический пейзаж в творчестве А. Н. Дрозда (на примере сравнительного анализа пейзажей испанских городов)...	11
<i>Николаев Е. Н.</i> Характер женской образности в творчестве сибирских художников (на материале выставки «Сибирь XIII»).....	18
<i>Попова Н. С.</i> Соотношение предметного и беспредметного в уникальной графике А. В. Сулова.....	28
<i>Медведева У. А.</i> Проявление феминизма в молодёжном искусстве Сибири.....	36
<i>Горбунова В. И.</i> Интерпретация натюрморта в творчестве А. С. Чернова.....	44
<i>Бугрова Н. Ю., Носова Е. А.</i> Прикладная основа в творчестве художественного объединения «Мир искусства».....	49
Раздел 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА	
<i>Воронова И. В.</i> Локальная идентичность как основа концептуального замысла в проектах декоративно-прикладного искусства.....	64
<i>Бубновене О. Д.</i> Международные проекты Югры в области традиционной художественной культуры.....	74
<i>Агеева Т. В.</i> Особенности разработки и создания многофигурного сувенирного набора в условиях ограниченного производства.....	88
<i>Беляева О. А.</i> Особенности формирования объектов декоративно-прикладного искусства в Кузбассе и Сибирском федеральном округе.....	95
<i>Бубновене О. Д., Шашкова В. Н.</i> Вышитая одежда остяков, вогулов: исследования, экспериментальная практика, дизайн.....	99

<i>Сваткова Н. Г.</i> Экспериментальная художественная реконструкция средневекового женского украшения – лунницы из погребения 19 могильника Киняминский II.....	111
<i>Корнева Е. А.</i> Женские бисерные украшения остяков конца XVIII – начала XX века.....	119
<i>Шестакова Л. В.</i> Мужские и женские ремесла обских угров. Плетение.....	130
<i>Шашкова В. Н.</i> Вышитые обрядовые платки остяков, вогулов.....	136
<i>Толстогузова Л. С.</i> Кафтаны остяков и вогулов конца XVIII – начала XX века.....	141
<i>Христич Л. С.</i> Уникальность народных промыслов: особенности работы по их сохранению и продвижению в регионах.....	145
<i>Стремилова Ю. П.</i> Коллекция керамики Центра народных художественных промыслов и ремесел как источник исследования, трансляции культурного наследия и развития творчества.....	151
<i>Киселева Н. М., Воронова И. В.</i> Возможности внедрения городецких мотивов в изделия художественной керамики.....	157
<i>Казарина Т. Ю., Спекторова Н. А.</i> Русский фарфор: история и этапы становления.....	170
<i>Пономаренко А. В., Воронова И. В.</i> Церемониальная (ритуальная) керамика в искусстве Древней Японии.....	176
Приложение	186

Научное издание

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА
В СОВРЕМЕННОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ
И ИНФОРМАЦИОННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Сборник научных статей

Выпуск VII

Редакторы: *Н. Ю. Мальцева, О. В. Шомшина*

Автор предисловия *Н. С. Попова*

Редактор аннотаций на английском языке *О. В. Ртищева*

Дизайн обложки: *С. Н. Казарин*

Компьютерная верстка *М. Б. Сорокиной*

Подписано в печать 30.01.2024. Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная.

Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 10,7. Усл. печ. л. 12,1.

Тираж 550 экз. Заказ № 11

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,

ул. Ворошилова, 17. Тел. 73-45-83.

E-mail: izdat@kemguki.ru