

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

## **Кустарный музей: опыт сохранения традиций**

**Материалы конференции  
(Москва, 24 ноября 2015г.)**

**Москва 2015**

## СОДЕРЖАНИЕ

1.	Нарвойт К.Ю. Знаменитый и неизвестный Кустарный музей.....	3
2.	Малясова Г.В. Музеи народного искусства и художественной промышленности как инструмент формирования нового искусства. Проекты 1919 г.....	13
3.	Хаустова Н.Н. К вопросу об освоении традиционного наследия в художественно-ремесленном образовании.....	17
4.	Четырина Н.А. Делопроизводственные документы конца XVIII – первой половины XIX вв. о художественных промыслах Сергиевского посада.....	25
5.	Бобыкина Н.Ю. Современные проблемы сохранения традиционной народной вышивки.....	35
6.	Новиков Е.А. Народные промыслы и ремесла Костромской области: история и современность.....	40
7.	Щирова Б.Г. Ключевые проблемы развития лаковой миниатюры Палеха.....	47
8.	Белова Г. Б. Художественные промыслы и Кустарный музей в «пролетарской» прессе на рубеже 1920-х – 30-х годов XX столетия.....	56
9.	Магомедов А.Д. Из истории этнопедагогического образования в России (Об открытии школы ФЗО в Кубачи в годы Великой Отечественной войны).....	61
10.	Белова Г.А. Народные художественные промыслы - проблемы сохранения и перспективы развития. Современные особенности функционирования предприятий народных художественных промыслов. Народные художественные промыслы на Среднем Урале.....	65
11.	Тимофеева Е.Н. Проблемы сохранения и перспективы развития народных художественных промыслов Республики Татарстан во второй половине XIX – начале XX века.....	71

**Нарвойт К.Ю.**

*заведующий отделом дерева*

*Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства*

## **Знаменитый и неизвестный Кустарный музей**

Знаменитый и неизвестный Кустарный музей. Нам представляется, что такое парадоксальное название данной статьи наиболее точно характеризует современный уровень знаний об этой замечательной и во многом загадочной институции. В свое время музей был по-настоящему знаменит. Его слава гремела по всей России. Музей организовывал блестящие выставки национального русского искусства на Родине и за рубежом, был законодателем моды на «русский стиль» и центром притяжения как для столичных художников, мастеров и кустарей из многих регионов страны, так и для широкой публики, ориентированной на отечественные народные традиции и культурно-исторические ценности<sup>1</sup>. Однако к концу XX столетия музей был вытеснен на периферию художественной жизни. Менее двадцати лет назад о нем писали уже как о «забытом»<sup>2</sup>. Когда, наконец, о музее вспомнили - он окончательно лишился своего замечательного здания в самом центре Москвы, из которого его последовательно вытесняли несколько предшествовавших десятилетий.

Почему же мы сегодня называем его еще и неизвестным? Кустарный музей в первой трети XX столетия – это не только замечательная, богатейшая коллекция произведений декоративного искусства и народного ремесла, но и уникальная творческая лаборатория художников, в нём работавших. А их наследие действительно малоизвестно, практически не изучено и не опубликовано.

Весной 1885 года в Москве открыл свои двери Торгово-промышленный музей кустарных изделий Московского губернского земства (далее – Московский кустарный музей). В 2015 году мы отмечаем 130-летний юбилей этого чрезвычайно важного для отечественной культуры события. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, в самом конце XX столетия ставший преемником коллекций одной из старейших московских художественных сокровищниц<sup>3</sup> планирует открыть в своих стенах выставку «Неизвестный кустарный музей». Наша задача – проанализировать то феноменальное явление в истории музейного дела, каким Московский кустарный музей стал уже в первые десятилетия своего существования.

Поначалу музей не имел собственного здания и располагался в арендованных помещениях. Поддержка кустарей и помощь в реализации их продукции в этот период были главной его задачей.

В 1890-е годы, с приходом Сергея Тимофеевича Морозова (1860-1944), музей начал очень активно развиваться и быстро завоевал славу ведущего учреждения, координировавшего деятельность кустарных промыслов и продвигавшего их продукцию на отечественном и международном художественных рынках. В 1900-е годы музей становится очень значительным художественным центром, в немалой степени определяющим творческие направления развития кустарных промыслов в разных

---

<sup>1</sup> Иванова Н.Н. О создании музея народного искусства., Митлянская Т.Б. Коллекция музея

<sup>2</sup> Маковецкая О.И. Забытый музей заброшенного искусства. - Наше наследие, 1998, № 45, с. 114-121.

<sup>3</sup> Распоряжение Правительства РФ от 05.08.1999 № 1232-р

регионах страны. В этот же период музей взял на себя и образовательную функцию, создавая в местах традиционных промыслов учебные мастерские. В первые послереволюционные годы сфера влияния музея ещё более расширилась. Феномен данного учреждения определялся органичным соединением очень разных направлений его деятельности: собирательской и хранительской, популяризаторской, творческо-художественной, образовательной и коммерческой. В результате в Москве была создана мультифункциональная структура, не имевшая прямых аналогов в мировой музейной практике.

Мы хотим напомнить современной аудитории об этом уникальном опыте, попытаться проанализировать его результаты, охарактеризовать значимость деятельности музея в истории отечественной художественной культуры. Наша задача – пробудить интерес к забытым формам работы музея с целью поиска возможностей использования этого опыта в современной практике поддержки народных промыслов и центров художественных производств.

В начале XX века дело, начатое в Москве, достаточно быстро распространилось почти на всю страну. Во многих региональных центрах Российской империи губернские земства создают кустарные склады и, в ряде случаев, музеи при них. В их задачу входило продвижение продукции местных кустарей, поиск рынков сбыта, участие в художественно-промышленных выставках. Наибольшую известность имели такие учреждения в районах традиционно богатых народными ремеслами, художественными и кустарными промыслами: в Нижегородской, Вятской, Казанской, Полтавской, Таврической, Бессарабской губерниях. Был создан Кустарный музей и в столице – С.-Петербурге. Своеобразным «смотром» и, как впоследствии оказалось, итогом деятельности этих организаций, тесно взаимодействовавших между собой, стала Вторая Всероссийская кустарная выставка в Петрограде в 1913 году<sup>4</sup>. В 1920-е годы администрация московского музея предпринимала попытки сохранить и возродить эту структуру, подготовив Проект Положения об Областных и Краевых музеях по кустарной промышленности, однако эти предложения не нашли поддержки в Президиуме ВСНХ<sup>5</sup>. В середине – второй половине 1920-х годов региональные организации окончательно прекратили свое существование.

Период наивысшего расцвета Московского музея начался в 1900-е годы и, безусловно, связан с обретением собственного дома в Леонтьевском переулке, специально перестроенного и приспособленного для выполнения очень разнообразных функций этого уникального учреждения. В путеводителях по Москве начала XX века это здание называли «роскошным». В 1900 году С.Т. Морозов выкупает городскую усадьбу, главный дом которой был построен ещё в середине XVII столетия. В 1902 - 1903 годах здание реконструируется по проекту известного московского архитектора С.У. Соловьёва. Оно частично надстраивается, меняется фасад, выходящий на красную линию переулка, который теперь становится главным. Справа от него пристраивается парадное крыльцо с шатровой сенью над входом, просторным центральным вестибюлем и широкой каменной лестницей, ведущей на второй этаж, предназначенный для размещения музейной экспозиции. При этом бережно сохраняются сводчатые палаты в нижнем, цокольном этаже и планировочная структура парадной анфилады в верхнем. Фасад и крыльцо оформляются в русском стиле, венчает постройку высокая щипцовая кровля. Таким

---

<sup>4</sup> Народное искусство на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 году. - Пг., 1914.

<sup>5</sup> Доклад Вольтера Заведующему отделом кустарной промышленности Э.У. ВСНХ РСФСР. Архив ВМДПНИ. Фонд № 643, Оп. 4, Д. 14.

образом, архитектура здания, выполненная в древней московской традиции, в полной мере заявляет о внутреннем его наполнении равно как и о главной задаче музея – сохранении памятников старины, развитии традиционной национальной культуры, поддержке и продвижению современных кустарных изделий на внутреннем и международном художественных рынках.

В 1911 году архитекторами А.Э. Эрихсоном и В.Н. Башкировым к зданию делается масштабная пристройка, размещённая справа от парадного крыльца, которое становится центром архитектурной композиции и единым входом для обоих корпусов музейного комплекса. В новом здании на первом этаже открывается магазин кустарных изделий, очень быстро ставший необычайно популярным среди москвичей. Второй этаж полностью отдаётся для размещения экспозиции вновь созданного и интенсивно развивающегося отдела музея - Музея образцов.

Внутреннее убранство интерьеров решено подчеркнуто скромно и подчинено демонстрирующимся в залах предметам. Огромные деревянные витрины были избыточно наполнены изделиями из дерева, тканями, народной игрушкой. Наиболее выразительный по оформлению зал предназначался для демонстрации исторических коллекций Музея образцов. Его стены были полностью «защиты» домовым декором поволжских изб, а в устроенных в них нишах-арках экспонировались главные раритеты музейной коллекции. Среди них: холмогорская резная кость, золотошвейные и парчовые ткани, иконы и царские врата, древние паникадила, литые кресты и складни, сундучки и ларцы XVII-XVIII веков, редкая медная посуда и кованые изделия, пряничные и набойные доски, и многое другое. В целом этот уникальный ансамбль напоминал интерьер сказочного древнерусского терема.

Первоначальная коллекция музея была сформирована из экспонатов Всероссийской художественно-промышленной выставки в Москве 1882 года. Кустарный отдел этой выставки был практически полностью передан вновь создаваемому музею и стал основой самой первой его коллекции, названной Музеем промыслов. Большую часть этого собрания составили утилитарные бытовые вещи, изготовлявшиеся преимущественно подмосковными кустарями: бондарные и корзиночные изделия, образцы лозоплетения, орудия труда, и многое другое. Предметы, имевшие художественное значение, очевидно, составляли сравнительно небольшую часть из общего объёма материалов. Они-то, в первую очередь и сохранились в нынешней музейной коллекции. Среди них резные миниатюрные иконы из кипариса, выполненные Сергиевским мастером И.С. Хрустачевым (1841/42–1914) и датируемые началом 1880-х годов, богородские деревянные игрушки П.И. Чушкина, И.А. Рыжова и других мастеров, игрушки из папье-маше, набойные доски, и некоторые другие предметы. В целом же о составе собрания Музея Промыслов мало что известно. Очевидно, что оно пополнялось от случая к случаю, достаточно медленно и хаотично. Единой и продуманной системы комплектования коллекций в первые годы существования музея еще не было. К сожалению, сейчас нам очень трудно не только реконструировать эту наиболее раннюю часть музейного собрания, но и выявить в нынешних фондах предметы, в нем находившиеся. Каких-либо описей или старых инвентарных книг не сохранилось, до нас дошли лишь уцелевшие на ряде предметов старые маркировки: «М. П. №...». По ним мы и можем судить о том, что эти экспонаты поступили в музей до 1910 года, когда был создан Музей образцов. Видимо, с его созданием собрание Музея промыслов перестало пополняться, но оставалось в составе музея как самостоятельное подразделение со своей

собственной нумерацией экспонатов. Впоследствии, в середине 1920-х годов, объединенная музейная коллекция стала называться «Музей образцов и промыслов»<sup>6</sup>.

Создание Музея образцов явилось результатом коренного переустройства структуры Московского кустарного музея, осуществленного по инициативе Сергея Тимофеевича Морозова в 1910 году. В этот период в музее создаются три подразделения: бюро по содействию промыслам, торговое отделение и Музей образцов. Последний возглавил художник Николай Дмитриевич Бартрам (1873-1931), с 1906 года заведовавший художественной частью музея. Основной задачей Музея образцов ставилось формирование масштабной коллекции, которая должна была обеспечить решение новых амбициозных творческих планов развития музея, претендующего на роль главного художественного центра, координирующего работу кустарных промыслов в масштабах огромной страны.

Принцип формирования коллекции Музея образцов кардинально отличался от достаточно скромной программы Музея промыслов. Перед новым отделом была поставлена задача создания по возможности полной и исчерпывающей систематической коллекции произведений отечественного народного и декоративного искусства как прошедших эпох, так и современности. Сюда подбирались предметы, имеющие художественное значение и выполненные из разных материалов в различных техниках исполнения. Отдельные группы экспонатов должны были демонстрировать технологический процесс изготовления готового предмета (например, резной богородской игрушки, или техники лаковой миниатюрной живописи на папье-маше). Несколько таких комплектов сохранилось в собрании музея. Кроме того, в коллекцию были включены и отдельные предметы зарубежного производства, характеризующие важные этапы развития декоративного искусства в других странах. Среди них европейские и восточные изделия из фарфора, фаянса, майолики, кости, лаковая миниатюра, брюссельское и венецианское кружево, немецкая и швейцарская резная деревянная пластика, и некоторые другие материалы. Кажущийся достаточно случайным подбор этих предметов (вероятно, поступавших в качестве даров), объясняется тем, что в дореволюционный период полноценную зарубежную коллекцию составить просто не успели. Очень активно формировалась и музейная библиотека, включавшая помимо книжного фонда коллекции гравюр, литографий, лубочных картинок. Задача такого собрания отвечала главной цели, поставленной перед музеем – создание предметного и изобразительного ряда как для работавших в нём художников, откуда они могли черпать идеи и образы для разработки собственных проектов и эскизов, так и фонда образцов для кустарей, работавших на местах. Их работы, созданные в музее, также поступали в коллекцию, как и современные изделия традиционных художественных центров.

О старой музейной экспозиции мы можем судить по большой серии фотографий, сохранившихся в музейной библиотеке (впоследствии она находилась в составе НИИ Художественной Промышленности). Многие из них мы впервые публикуем в настоящем издании. В 1920-е годы экспозиция серьёзно изменилась и дополнилась. Её состав подробно описан в путеводителе по Кустарному музею ВСНХ 1924 года, составленном В.С. Вороновым. Экспозиция Кустарного музея, сформировавшаяся к началу 1910-х годов, строилась по принципу, разработанному Н.Д. Бартрамом. В отдельный её раздел были выделены подлинные произведения народного искусства и художественного ремесла XVII – XIX веков. Образцы современного художественного производства экспонировались по типологии и материалам их изготовления в отдельных залах:

---

<sup>6</sup> Там же.

игрушки, деревянной резьбы и мебели, лозоплетения, керамики, ткачества, кружевоплетения и т.д.

В музее хранилась и собственная коллекция Сергея Тимофеевича Морозова. Она имела самостоятельную порядковую нумерацию экспонатов и в дореволюционные годы не была включена ни в один из музейных отделов. Коллекция, видимо, была сравнительно невелика (самый большой из выявленных нами номеров – № 166). Однако она включала в себя предметы народного искусства (преимущественно резьбы и росписи по дереву), представляющие серьёзную художественную ценность или особую редкость. В настоящее время в музейных фондах выявлено более двадцати предметов, имеющих на обороте полустертые надписи красной масляной краской или цветным карандашом: «Коллекція С.Т. Морозова. №...». Под номером первым значится резной деревянный фриз из убранства фасада поволжской избы с надписью: «Упованіє мне Богъ».

В первой половине 1920-х годов собрание Музея Образцов пополнилось очень значительной по художественному уровню и разнообразной по составу коллекцией М.Ф. Якунчиковой (1864-1952) и Н.Я. Давыдовой (1873–1926). Она включала в себя превосходные образцы народного искусства: резные и расписные ковши, скопкари, туеса, солоницы, изделия из бересты, и многое другое. Особенно выделяются среди них предметы, украшенные северодвинской росписью. В коллекцию также входили изделия из кости, бисера, вышивки, прекрасные образцы русского фарфора частных заводов XIX века, редчайшие изделия из стекла XVIII столетия.

Новая экспозиция 1920-х годов была в чем-то преемственна по отношению к экспозиции Бартрама. Она так же состояла из двух крупных блоков, однако внутреннее их содержание несколько изменилось. Существенное увеличение материала в ретроспективном разделе позволило сгруппировать предметы не только по материалу изготовления, но и по их типологии. Так, например, были выделены в отдельные экспозиционные комплексы коллекции прялок, швеек, рубелей, солониц, укладок, «предметы церковного быта» и др. Второй раздел, в котором экспонировались современные работы, в первую очередь созданные в стенах музея либо по его проектам, подкреплялся их историческими прототипами.

Программу деятельности музея и задач, стоящих на этом этапе перед его экспозицией Василий Сергеевич Воронов (1887-1940) сформулировал так: «В выставленных Кустарным Музеем собраниях памятников значительное место занимают и новые современные изделия, изготовленные по образцам его мастерской-лаборатории. Подлинное народное искусство, хранящее в себе своеобразный аромат национального творчества и <...> глубочайшими сплетениями связанное со всем художественным вкусом и творческим складом кустарей – служит ближайшей и главнейшей областью, где ведется эта исследовательская и опытная работа музея.

Художественно-кустарное дело не будет иметь ни большего экономического значения, ни значительной культурной ценности, если оно отделится от своей вековой почвы. Лишившись ее, оно превратится в художественно-сложный, искусственный и бесплодный пустоцвет, который ожидает быстрая и неминуемая гибель. Художественно-кустарное творчество цветет и благоухает лишь до той поры, пока его глубинная связь с народным бытовым искусством не нарушена. Художественно-вспомогательная работа Кустарного Музея ставит своей задачей поддерживать эту необходимую связь старины и новизны, дающих в результате своих художественных слияний и сочетаний постоянно обновляющееся творческое содержание для текущей современности.»<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Путеводитель по Кустарному музею ВСНХ. - М., 1925, с. 11.

Творческая группа художников музея, в задачу которых входило проектирование новых изделий, начала формироваться в конце 1900-х годов. Возглавил её Н.Д. Бартрам. На первом этапе в группу входили Е.Г. Теляковский (1887–1976), А.А. Суворов (1890–1943), Н.Е. Хозяинов, И.С. Баклин, работавший штатным рисовальщиком. С музеем активно сотрудничали и художники, не входившие в его штат, но выполнявшие «заказные» проекты: Аполлинарий Михайлович Васнецов (1856–1933), Сергей Васильевич Малютин (1859–1937), Владимир Иванович Соколов (1872–1946), возглавлявший Художественно-столярную мастерскую Московского губернского земства в Сергиевском посаде, Наталья Яковлевна Давыдова (1873–1926), руководившая Абрамцевской столярной мастерской (впоследствии, в революционные годы, она стала директором музея) и некоторые другие мастера. В этот период одним из главных объектов художественного проектирования были предметы мебели и небольшие деревянные изделия (ларцы, шкатулки, блюда, вазочки-кистеницы, рамки для фотографий, пасхальные сувениры - точеные яйца, игрушки и иные декоративные формы), выполненные преимущественно в русском стиле. Некоторые из проектов, рабочих чертежей и эскизов этих изделий сохранились, как и богатый предметный ряд образцов Кустарного музея. Они и позволяют судить о происходивших в музее художественных процессах. Этой теме были посвящены два недавно подготовленных нашим музеем издания<sup>8</sup>, поэтому здесь мы коснемся ее лишь конспективно. Наибольшее влияние на творчество молодых художников, работавших в музее, оказывал, безусловно, С.В. Малютин. Ранние работы Е.Г. Теляковского, Н.Е. Хозяинова, И.С. Баклина, являлись, по сути, вариациями или даже компиляциями малютинских проектов и идей. И это неслучайно. С.В. Малютин, после целой серии публикаций своих работ середины – второй половины 1900-х годов<sup>9</sup> стал чрезвычайно популярен и, видимо, уже не справлялся с большим количеством поступавших заказов на мебельные гарнитуры, прежде всего для столовых. Эти предметы выполнялись в мастерских, с которыми музей сотрудничал и распределял заказы. В некоторых случаях покупатель требовал от музея (продавца изделий) внесения в проекты изменений, связанных с функциональными качествами предметов, чрезмерно перегруженных декоративными элементами. И эту работу выполняли уже художники музея, вероятно без участия автора проектов. Об этом свидетельствуют сохранившиеся рисунки малютинских стульев и кресел, подписанные Баклиным, где заказчик пожелал избавиться от показавшихся ему лишними резных деталей, не имевших функционального значения.

Особняком среди этих проектов стоят работы Аполлинария Васнецова. Выполненные им предметы для гарнитуров столовых в русском стиле очень индивидуальны и легко узнаваемы. Тем не менее, интересно отметить, что источником идей для них могли служить предметы как русской, так и западноевропейской мебели. Возможно, об этом свидетельствуют карандашные пометки автора на одном из листов с перечислением музеев и источников, откуда взяты отдельные элементы или декоративные мотивы, использованные в оформлении изделия.

Обширна коллекция мебельных проектов Е.Г. Теляковского. Наряду с предметами в русском стиле в ней представлены эскизы гарнитуров и отдельных

---

<sup>8</sup> Сокровища русского стиля. Произведения мастеров и художников Абрамцева, Сергиева Посада и Московского кустарного музея. Каталог выставки / авт.-сост. К.Ю. Нарвойт. М., 2013; Русский стиль в собрании ВМДПНИ. Альбом-каталог. / авт.-сост. К.Ю. Нарвойт. М., 2015.

<sup>9</sup> Талашкино. Изделия мастерских кн. М. Кл. Тенишевой.- СПб., 1905; Ежегодник Общества архитекторов-художников, 1908, вып. 3. С. 79-83. и др.



мебельных форм, созданных в барочной и псевдо-классической манере. Однако видимо, они не были так популярны и востребованы. Выполненные в материале эти работы нам неизвестны.

Николай Дмитриевич Бартрам, страстно увлеченный деревянной игрушкой, делал не только собственные ее проекты, но и активно участвовал в работе с кустарями старинного богородского промысла. Понимая кризисную ситуацию, сложившуюся к началу XX века в селе Богородском, он предложил осуществить расширение и смену ассортимента выпускавшихся там изделий, а также направил мастеров на создание уникальных выставочных образцов, используя лубочные картинки, переизданные Д.А. Ровинским. Так появились фигуры стрельцов, тройки, упряжки, сюжетные композиции и бытовые сцены. Были изготовлены по заказу Кустарного музея и такие значительные по масштабу многофигурные композиции, как «Поход короля Людовика», «Как мыши kota хоронили», «Медвежья свадьба», «Еруслан Лазаревич», выполненные замечательными мастерами И.А. Рыжовым и А.Д. Барденковым<sup>10</sup>. Известны и экспериментальные работы. Среди них – резная икона «Царевич Дмитрий». По просьбе сотрудников музея она была выполнена богородским мастером с гравюры в несвойственной для этого промысла технике плоского рельефа.

Еще один характерный тип изделий, созданных художниками музея – лубяные короба и берестяные туеса, ларцы и шкатулки, привозившиеся кустарями в качестве заготовок, роспись которых была осуществлена уже в музейных мастерских.

Новый этап творческой работы художников музея начался в 1920-м году с назначением директором Алексея Александровича Вольтера (1889-1973). Профессиональный художник по образованию, выпускник Рисовальной школы Общества поощрения художеств, активный участник революционного движения, он был направлен в музей для его реорганизации новой советской властью. Перед ним была поставлена задача - восстановить прерванное революционными событиями взаимодействие музея с промыслами и самостоятельными кустарями, координировать их работу, обеспечить ассортимент востребованной на рынке продукции. Главной целью ставилось создание творческого и практического центра для организации экспорта кустарных изделий за границу. В 1920-е годы в музей приходят, либо с ним тесно сотрудничают новые талантливые художники: А.Н. Дурново, работавший ранее в Петербурге и Нижнем Новгороде, Б.Н. Ланге, З.Д. Кашкарова (1888-1961), Н.Г. Тихонов (1892-1988), А.Е. Куликов (1884-1949), В.М. Голицын (1901-1943), В.А. Ватагин (1883-1969), В.В. Хвостенко (1896-?), Е.П. Повстаный (1895-1970). Продолжают работать Е.Г. Теляковский, И.С. Баклин, А.А. Суворов. Идеологические установки новой власти требуют внедрения советской символики и агитационной тематики в декор кустарных изделий. Однако этому во многом противоречат задачи продвижения продукции на зарубежные рынки. Поэтому, наряду с предметами, характеризующими образы новой эпохи, создаются и произведения, выполненные в классической национальной традиции. Продолжают изготавливаться и изделия из старого, дореволюционного ассортимента, востребованные современным рынком. В 1920-е годы существенно расширяется многообразие произведений, выполненных в разных материалах и техниках. Если до революции художники музея занимались проектированием и декорированием изделий преимущественно деревянных, то теперь происходит освоение и других материалов: текстиля, росписи металлических подносов, а к концу 1920-х годов и изделий из керамики. Не без активного участия музея проходил также процесс перехода

---

<sup>10</sup> Бартрам Н.Д. О возможности возрождения в игрушке народного творчества. - Аполлон, 1912, № 2, с. 55-64.

традиционных иконописных центров - Палеха и Мстеры к миниатюрной живописи на папье-маше. Разрабатываются новые сюжеты и темы для федоскинской артели. Таким образом, музею удалось существенно расширить сферу своего влияния на художественные процессы, развивавшиеся в разных видах декоративного искусства.

Музей по-прежнему активно занимается организацией кустарных отделов на крупнейших отечественных и международных художественно-промышленных выставках. Наиболее значительные из них – Всесоюзная Сельскохозяйственная и Кустарно-промышленная выставка 1923 года в Москве и Международная выставка современных декоративных и промышленных искусств 1925 года в Париже, а также внутримузейные выставки и экспозиции: Постоянная показательная кустарно-промышленная выставка (1924), «Кустарь и революция» (1925). Специально к этим показам художниками музея создаются новые произведения. Так, для Всесоюзной выставки 1923 года ими было подготовлено 450 образцов и рисунков. Эта работа выполнялась шестью штатными и тридцатью тремя приглашенными авторами<sup>11</sup>. Отбор и оценка художественного уровня работ осуществлялась Художественным советом музея, в который входили директор А.А. Вольтер, представители Музейного Отдела Наркомпроса Н.Д. Бартрам, Исторического музея В.С. Воронов, Государственной Академии Художественных Наук А.В. Бакушинский, а также представители Всесоюзного Совета Промкооперации, Кустарного техникума, коммерческий директор Магазина кустарных изделий Р.Г. Рабинович, художники В.К. Развадовский (1875-1943), А.Н. Дурново, Н.В. Досекин (1863-1935) и «персонально приглашенный» С.Т. Морозов<sup>12</sup>.

В музее сохранились как альбомы с фотографиями этих экспозиций, так и немалое число выставлявшихся там предметов. Они в полной мере позволяют судить о масштабах проводившейся музеем творческой работы по созданию новых образцов и проектов.

Е.Г. Теляковский и Б.Н. Ланге, в 1910-е – начале 1920-х годов исполнявшие разнообразные по назначению произведения в русском стиле (мебель, утилитарные предметы и декоративные формы), к середине 1920-х годов перешли к росписи изделий в эстетике советской книжной графики. Некоторые работы, сделанные по их эскизам (подносы, декоративные панно), включали в свое оформление поясняющие тексты, лозунги или частушки.

В.М. Голицын использовал ритмические особенности традиционной мезенской росписи в декоре изделий на современные, актуальные темы. Так оформлены шкатулки: «Атака 30-й дивизии под перекопом», блюдо «Красноармеец» и др., а также он создавал сюжетные композиции на злобу дня в традициях народного лубка.

Н.Г. Тихонов вдохновлялся росписями Пермогорья, вплетая в традиционные цветочные орнаменты на ковшах-скопкарях агитационные лозунги, например: «Кто не работает – тот не ест» и актуальную советскую атрибутику.

А.А. Суворов, в дореволюционные годы проектировавший предметы мебели, богато украшенные сюжетной и орнаментальной резьбой в русском стиле, в 1920-е годы использовал для украшения лаковых изделий из папье-маше типичные, легко узнаваемые сюжеты, заимствованные с городецких расписных донец.

---

<sup>11</sup> Доклад Вольтера Заведующему отделом кустарной промышленности Э.У. ВСНХ РСФСР. Архив ВМДПНИ. Фонд № 643, Оп. 4, Д. 14.

<sup>12</sup> Там же.

А.Е. Куликов последовательно продолжал традиции многофигурных сюжетных композиций лубочных картинок в графике, росписи подносов, лаковых шкатулок, точеных деревянных яиц, календарных досок.

З.Г. Кашкарова, разрабатывавшая орнаментальные мотивы для золотошвейных изделий, в росписи туесов использовала изобразительные мотивы, заимствованные из декора великоустюжских сундуков и коробей XVII столетия.

А.А. Вольтер, будучи художником-графиком и живописцем, работал только на плоских поверхностях, перенося на крышки деревянных и лаковых (на папье-маше) шкатулок станковые сюжетные или пейзажные композиции.

В.А. Ватагин делал модели для деревянной и керамической анималистической пластики.

Таким образом, к середине 1920-х годов сформировался новый творческий метод работы профессиональных художников музея. Оформление как бытовых утилитарных изделий, так и чисто декоративных форм осуществлялось в эстетике станковых произведений искусства. Впоследствии это направление позволило сохранить многие традиционные художественные центры, изделия которых утратили свое функциональное значение, но приобрели статус художественных произведений и выставочных образцов.

В конце 1920-х годов осуществляется новое коренное переустройство музейной структуры. В 1927 году на базе художественной лаборатории музея создается Центральная научная опытно-показательная станция (ЦНОПС) с музеем в ее составе. В 1931 она получает название Научно-экспериментального кустарного института (НЭКИН), а в 1932 переименовывается в Институт художественной кустарной промышленности (ИХКП), который с 1939 года называется Научно-исследовательским институтом художественной промышленности (НИИХП). Таким образом, на рубеже 1920-30-х годов музей, ставший структурным подразделением института, лишается самостоятельного статуса и меняет свое название на Музей народного искусства. Смена названия повлекла за собой и изменение предмета экспонирования: с этого момента в экспозиции музея демонстрируются исключительно произведения народного искусства и художественных промыслов, другие коллекции, в том числе и работы художников музея, многие десятилетия хранятся в музейных запасниках. В 1930-е годы вся творческая художественная жизнь окончательно перемещается из стен музея в созданный на его базе институт, который очень быстро распространил своё влияние на процесс развития народных промыслов и художественных производств на всей огромной территории Советского Союза. Таким образом, Кустарный музей выполнил свою историческую миссию и передал накопленный богатейший опыт вновь созданной структуре, просуществовавшей до самого конца XX столетия.

#### **Список источников и литературы:**

1. Распоряжение Правительства РФ от 05.08.1999 № 1232-р.
2. Доклад Вольтера Заведующему отделом кустарной промышленности Э.У. ВСНХ РСФСР. Архив ВМДПНИ. Фонд № 643, Оп. 4, Д. 14.
3. Бартрам Н.Д. О возможности возрождения в игрушке народного творчества. - Аполлон, 1912, № 2, с. 55-64.
4. Бочаров Г.Н. Московский кустарный музей и деятельность Н.Д. Бартрама. - Русская художественная культура конца XIX - начала XX века (1908-1917). Книга четвертая. - М.: «Наука», 1980, с. 462-472.

5. Ежегодник Общества архитекторов-художников, 1908, вып. 3. С. 79-83.
6. Маковецкая О.И. Забытый музей заброшенного искусства. - Наше наследие, 1998, № 45, с. 114-121.
7. Народное искусство на Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде в 1913 году. - Пг., 1914.
8. Путеводитель по Кустарному музею ВСНХ. - М., 1925.
9. Русский стиль в собрании ВМДПНИ. Альбом-каталог. / авт.-сост. К.Ю. Нарвойт. М., 2015.
10. Сборник трудов научно-исследовательского института художественной промышленности. Выпуск 5. М.: «Изобразительное искусство», 1972.
11. Сокровища русского стиля. Произведения мастеров и художников Абрамцева, Сергиева Посада и Московского кустарного музея. Каталог выставки / авт.-сост. К.Ю. Нарвойт. М., 2013.
12. Талашкино. Изделия мастерских кн. М. Кл. Тенишевой. - СПб., 1905.

**Малясова Г.В.**

*Научный сотрудник Музея МАРХИ*

## **Музеи народного искусства и художественной промышленности как инструмент формирования нового искусства. Проекты 1919 г.**

Первые послереволюционные годы в России стали временем полного переустройства не только страны, но и ее художественных приоритетов. Одним из первых шагов в этом направлении стало расформирование Академии художеств в апреле 1918 г. Новый центр художественной жизни переносится в новую столицу — Москву. Им становится бывшее Строгановское училище, в 1918 г. ставшее Первыми Свободными государственными художественными мастерскими (СГХМ). Этот выбор характеризует расстановку приоритетов — прикладные искусства казались более важными и актуальными для нового рабоче-крестьянского государства, чем «чистые» станковые. «Искусство, живопись в том смысле, как она понималась раньше, уступает место ремеслу... Ремесло - выделка мебели, посуда, вывески, платья... как подлинное жизненное творчество - становится фундаментом для нового вдохновения, становится основой и смыслом искусства, - а станковая живопись и вообще "высокое искусство" - становятся прикладным, придатком к первому, черпающим в ремесле весь свой опыт и живительное начало. ...это жестокое, очистительное горнило, в котором так нужно, так спасительно перегореть современному искусству...» - писал в 1919 г. эмиссар Наркомпроса, известный художественный критик Всеволод Дмитриев<sup>1</sup>. Еще более ясно высказывается на эту тему один из идеологов производственного искусства Осип Брик: «Сапожник делает сапоги, столяр — столы. А что делает художник? Он ничего не делает; он творит. Неясно и подозрительно... Коммуне ни жрецы, ни дармоеды не нужны. Только люди труда найдут в ней место... Труд дает художнику право встать рядом с трудовыми группами Коммуны, с сапожниками, со столярами, с портными»<sup>2</sup>. Таким образом, благодаря новой концепции «искусства в производстве» ремесло, впервые возвысившись до уровня «высокого искусства», становится одним из приоритетных направлений развития «левого» искусства при новом советском строе. Одной из важных задач для развития искусства в этом направлении становится привлечение художников в ремесло и ремесленников в искусство.

Важным средством освоения, развития и пропаганды декоративно-прикладного и промышленного искусства виделись музеи. Тема создания подобных музеев в 1919 г. особенно часто обсуждается на заседаниях разных коллегий Наркомпроса — не только собственно музейных, но и связанных с реформой художественно-промышленного образования. Ряд материалов этих коллегий удалось выявить в фонде Наркомпроса в ГАРФ.

Создаваемые музеи должны были стать для государства не просто художественными экспозициями, но важным инструментом формирования нового искусства и художественной промышленности — и, в конечном итоге, художественных ценностей как для просвещения работающих для народа художников, так и для пришедших в музей ремесленников, рабочих и крестьян.

Интересны два проекта, относящихся к 1919 г. - Музея народного искусства и быта и Центрального музея современных произведений художественной промышленности

---

<sup>1</sup> Дмитриев Вс. Первый итог // Искусство Коммуны, 1919. № 15.

<sup>2</sup> Брик О.М. Художник и Коммуна. // Изобразительное искусство. 1919. №1. С. 25-26.

в системе Наркомпроса. Оба проекта видят своей целью создание сети подобных им музеев, охватывающих столицы и провинцию и действующих как с исследовательскими, так и с просветительскими целями. Просветительская роль музеев имела преимущественно прикладной характер — предполагалось демонстрировать технику и эволюцию народных промыслов, ремесел и художественно-промышленных производств с целью создания нового кадра ремесленников.

Так, в Музее народного быта, помимо реконструкции интерьеров разных эпох и сословий, предполагались экспозиции по отдельным видам прикладных искусств, где «пришедший в музей мастер-мебельщик увидит на стене несколько десятков характернейших профилей мебели, крайне для него нужных и полезных; тут же должны находиться несколько прекраснейших подлинных образцов; весьма уместными будут образцы частей, поясняющие, например, как обрабатывался в данную эпоху шип». Будущая экспозиция представлялась «в виде свободной колоссальной площади вне всяких стильных отделок и с полной возможностью систематического распределения материала, причем для характеристики помещичьего быта могут быть отведены несколько комнат вне строгой зависимости от географического принципа»<sup>3</sup>. Экспонаты музея на примере обширных типологических рядов предметов быта и декоративно-прикладного искусства должны были знакомить ремесленника с технологиями их производства разных эпох, стилей и регионов, расширяя его художественный и профессиональный кругозор.

Серьезные споры вызвал вопрос о применимости в экспозиции муляжей и моделей. Их противники утверждали, что «муляжи и копии настолько нежелательны, что еще надо решить вопрос, допустимы ли они вообще», ссылаясь на опыт Берлинского этнографического музея, где «наблюдается охлаждение к моделям и все больший интерес к акварелям, которые дают более наглядные представления, тогда как модель иногда прямо вводит в заблуждение» (Н.Д. Бартрам). Сторонники же настаивали, что в экспозиции должны быть представлены «не муляжи, а уменьшенные пояснительные модели, которые были бы очень уместны в музее, например, для пояснения стройки больших деревень Тульской губернии, для характеристики истории погребя, для наглядного воспроизведения способов приделки двери...», а бытовые отделы музея могут быть спроектированы «в виде подбора прекрасных воспроизведений, до наглядности популяризирующих историю данного предмета, а не в виде только кладбища кресел и диванов данной эпохи» (Д.Т. Янович)<sup>4</sup>.

Центральный музей современных произведений художественной промышленности должен был «носить более производственный характер», ставя своей задачей собирание последних произведений современных фабрик и заводов. Предполагалось, что «музей, как отражение творчества современной художественной промышленности должен охватывать все отрасли, как те, в которых художник является главным действующим лицом, так и те, в которых художник участвует в силу технических условий своего творчества»<sup>5</sup>. Сбор народного искусства ставил своей задачей выяснение народных требований к искусству (возможно, с помощью приглашенного специалиста-этнографа), чтобы учитывать их в промышленном производстве.

Всего в музее предполагались три отдела: эстетического воспитания, научно-показательный и «музей дурного вкуса». Отделы эти планировалось сделать максимально независимыми друг от друга и «связанными между собой чисто внешним образом, как

---

<sup>3</sup> ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 28. Д. 62. Л. 8 об.

<sup>4</sup> Там же, Л. 9

<sup>5</sup> ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 40. Л. 68

общность помещения, администрация и т.д.» На их просветительских функциях следует остановиться более подробно:

Задачей Отдела эстетического воспитания (он же - «отдел красивых вещей») должно было стать «развитие вкуса народных масс путем эстетического восприятия», что задавало определенный уровень требований к выбору экспонатов - «выбор произведений для этого Отдела должен носить строго художественный характер, носящий признаки несомненной красоты»<sup>6</sup>. Сюда могли попадать старинные вещи, но задача их сбора и музеефикации целенаправленно не ставилась. Его целевой аудиторией становились не только художники и ремесленники, но и «массы» народа, что должно было поднять на новый уровень не только производителей, но и потребителей изделий художественных производств — однако народ в это время виделся преимущественно производящей силой, производительные силы которой необходимо было разбудить и воспитать в духе новых задач нового искусства — в том числе и силами музейного строительства.

Научно-показательный отдел, в отличие от предыдущего, был ориентирован, в первую очередь, на работников художественно-промышленных производств - «ввиду общего тяжелого положения нашей промышленности, а в связи с этим и некоторых производств по прикладному искусству, которым грозит или застой на долгое время, или полное замирание»<sup>7</sup>. В экспозициях отдела «каждое производство должно быть представлено от начала до конца во всех его переходных стадиях с необходимыми принадлежностями данного производства в натуре, в моделях или представленных графически»<sup>8</sup> - концепция, очень близкая к проекту Музея народного быта.

Интересную идею несет в себе третий отдел - «Музей дурного вкуса», представляющий собой «собрание вещей всех производств, воспитывающих своими отрицательными сторонами, показывающих зрителю, как не надо делать»<sup>9</sup>. Экспозиция этого отдела, как и отдела эстетического воспитания, была ориентирована на воспитание и просвещение потенциального создателя и потребителя произведений декоративно-прикладного искусства — в данном случае «образцы, содержащие в себе явное отрицание художественности вкуса, целесообразности в неправильном применении материала и его обработки, должны сыграть громадную роль в развитии вкуса народных масс». Чтобы народные массы случайно не перепутали одно с другим, отдельно подчеркивалось, что «этот Отдел должен быть отграничен от первых двух Отделов, т.е. вещи этого Отдела ни при каких обстоятельствах не должны попадать в Отделы первый и второй»<sup>10</sup>. Кроме того, создание «Музея дурного вкуса» позволяло заложить в общую просветительскую концепцию будущего Музея художественной промышленности возможность сбора и музеефикации всех образцов декоративно-прикладного искусства, независимо от их эстетической совместимости с господствующей стилистикой, уровнем производства и задачами художественной промышленности, что открывало пути к созданию в музейных экспозициях наиболее полной картины истории декоративно-прикладных и промышленных искусств.

Таким образом, на примере этих проектов мы видим, что музеи декоративно-прикладного искусства в первые годы Советской власти рассматривались не только как средство сохранения культурных ценностей или инструмент формирования новой

---

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

идеологии у масс, но и в значительной степени как часть единой системы народного просвещения, причём не только в области абстрактного «повышения культурного уровня», но и в чисто практических, прикладных областях. Целью создаваемых музеев этого профиля было не просто «приобщение к искусству» будущего потребителя, а в первую очередь – обучение практическим художественным навыкам будущего создателя. На переломе времен, в эпоху стремительной и радикальной смены традиций и технологий в декоративно-прикладном искусстве именно музей становится институтом сохранения, развития, эстетического отбора и передачи этих традиций новым поколениям ремесленников нового рабоче-крестьянского государства. И именно музей должен был фиксировать и сохранять все новейшие достижения производственного искусства современности, становясь ярким свидетельством неуклонного прогресса и каждодневных эстетических и технических побед художественной промышленности советского строя.

#### **Список источников и литературы:**

1. Брик О.М. Художник и Коммуна. // Изобразительное искусство. 1919. №1. С. 25-26.
2. ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 23. Д. 40 .
3. ГАРФ. Ф. 2306. Оп. 28. Д. 62.
4. Дмитриев Вс. Первый итог // Искусство Коммуны, 1919. № 15
5. Мазаев А.И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов. Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. 270 с.
6. Малясова Г.В. Деятельность Д.Т. Яновича на этапе реорганизации музея бывшего Строгановского училища. 1918-1924 годы // Актуальные проблемы теории и истории искусства - 2012: тезисы докладов международной конференции. СПб, СПбГУ, 2012. С. 86-87
7. Малясова Г.В. Свободные государственные художественно-промышленные мастерские — попытка построения новой системы художественного образования в России (1918 — нач. 1920-х гг.) // Теория искусства, традиционная культура и творческий процесс: материалы Междунар. науч. конференции к 190-летию МГХПА им. С.Г. Строганова и к 100-летию П.А. Тельтевского 20 марта 2015. – Москва: МГХПА, 2015. С. 51-56.
8. Троцкая Н. Музейное строительство и революция // Наука и искусство. 1926. №1. С. 29-53



**Хаустова Н.Н.**

*кандидат искусствоведения*

## **К вопросу об освоении традиционного наследия в художественно-ремесленном образовании**

России во второй половине XIX века было необходимо ответить на вызов истории и пройти через промышленную революцию, которая уже состоялась в Европе. Ремесленный способ производства тормозил экономическое развитие, вступал в противоречие с научными достижениями и техническими новшествами. Из процесса производства изделий прикладного характера все больше вытеснялся ручной труд. Традиционные приемы изготовления и художественной трактовки крестьянской утвари, предметов быта и декоративных произведений требовали переосмысления и ревизии. В аграрной стране было возможно несколько путей решения возникшей проблемы. Прежде всего, это собирание и изучение фольклорного материала. Привлечение профессиональных художников к созданию вещей с современными потребительскими качествами. Одновременно воспитание и подготовка художника декоративно-прикладного искусства нового типа, связанного с промышленным производством.

Дело сохранения исторического наследия и возрождения русского, преимущественно крестьянского, искусства объединило предпринимателей, общественных деятелей, теоретиков искусства и выдающихся художников, среди которых были В. Васнецов, М. Врубель, Е. Поленова, Н. Рерих, С. Малютин.

К началу XIX столетия относятся только единичные случаи создания ремесленных школ, способствовавших повышению качества изделий. В 1806 году заводчик Н.Н. Демидов учредил Нижнетагильскую школу живописи для подготовки художников декоративно-прикладного профиля. В Федоскино была открыта первая рисовальная школа при владельце фабрики П.В. Лукутине.

Невозможно не вспомнить о знаменитом Строгановском училище, которое первоначально называлось «Школа рисования в отношении к искусствам и ремеслам». Общественный деятель С.Г. Строганов открыл в 1825 году специальную школу с целью повышения художественного качества промышленных изделий. Примечательно, что учредитель видел свою задачу в развитии национально-культурных традиций прикладного творчества.

Однако в последней четверти XIX века открывается ряд художественно-ремесленных школ в местах традиционных промыслов по инициативе уездного земства. В 1897 году в селе Большое Красное Костромской губернии был открыт класс технического рисования. На основе этого класса складывается Художественно - ремесленная учебная мастерская золото-серебряного дела (ХРУМ), выпускники которой приходили работать на мануфактуру.

В иконописных артелях мастерство передавалось в форме ученичества, которое было отмечено в Палехе еще в XIX веке. Между тем в 1883 году в Холуе была организована самостоятельная иконописная школа, руководителями которой стали живописцы – выпускники Академии художеств Н.Н. Харламов и Е.А. Зарин. Влияние профессионального станкового искусства было призвано повысить художественный уровень икон.

В подмосковной усадьбе Абрамцево, которая принадлежала предпринимателю и меценату С.И. Мамонтову, сложился кружок единомышленников – энтузиастов

национального искусства. Художественно-столярную мастерскую, которая была образована в 1885 году, возглавила художник и просветитель Е.Д. Поленова. На примере подлинных образцов народного творчества и предметов старины, коллекцию которых она собирала совместно с Е.Г. Мамонтовой, проводилось обучение крестьян и их детей. Готовили столяров и резчиков, так как традиции работы с деревом были близки жителям деревень в окрестностях Сергиева Посада. При выполнении предметов мебели по проектам художницы сохранялся ручной способ изготовления. Меньше сведений сохранилось об учебной мастерской женских рукоделий и гончарной мастерской. Деятельность Е.Д. Поленовой послужила основой для создания Абрамцевского училища.

В 1895г. княгиня, филантроп и педагог М.К.Тенишева реорганизовала общеобразовательную школу в имении Фленово. Министерский школьный устав не отвечал намеченным меценатом задачам, и она разработала для своей школы такие учебные планы, в которых значительное место отводилось различным ремеслам и рисованию. Для занятий с учениками были приглашены опытные мастера и художники, которые создавали эскизы для мастерских в новом русском стиле.

Очевидно, что переход к фабричному производству требовал другого масштаба и подхода к образованию. В 1876 году в Санкт-Петербурге по указу Александра II было основано Центральное училище технического рисования, на средства пожертвованные банкиром и филантропом бароном А.Л. Штиглицем. Развивающаяся промышленность России и особенно предприятия столицы испытывали недостаток в квалифицированных специалистах. Училище готовило «ученых рисовальщиков» для производства и учителей рисования и черчения. Реформа художественно-промышленного образования требовала не только увеличения количества выпускников, но и разработки новых методик с учетом европейского и отечественного опыта. Учебные программы предполагали согласование общеобразовательных и художественных дисциплин, занятий в мастерских и производственной практики.

Деятельность С.Г. Строганова, А.Л. Штиглица и других меценатов и промышленников подвела правительство к осознанию необходимости создания широкой сети государственных образовательных учреждений художественно-промышленного профиля.

В 1843 году Строгановская рисовальная школа была переведена в разряд казенных, а в 1860 году появилось училище технического рисования. В 1900 г. при департаменте торговли и мануфактур Министерства Финансов было выработано Положение о художественно-промышленном образовании, целью которого было повышение культурного и профессионального уровня ремесленников. Согласно Положению учебные заведения подразделялись на рисовальные классы для детей 10 – 12 лет; художественно-промышленные школы, ориентированные на учеников ремесленников не моложе 12 лет; художественно-промышленные училища для лиц старше 16 лет, работающих на производстве. В отличие от Европы, где для фабрик требовались узкие специалисты, стране были необходимы образованные люди, знающие производство в целом. Были разработаны программы, которые получили высокую оценку творческого сообщества. Не смотря на то, что начинание было поддержано теоретиками искусства и владельцами предприятий, многие предложения невозможно было осуществить из-за неграмотности и недостатка общего развития ремесленников.

Одним из последних учебных учреждений в художественно-ремесленной сфере, которое было открыто в Российской империи, можно считать Школу народных ремесел в Петербурге. С 1913 года заведение получает официальное название «Школа Народного Искусства ея Великой Государыни Императрицы Александры Федоровны», которая

выступала ее благотворителем. Это свидетельствует о неподдельном интересе знати к национальному искусству и ремеслам. Но своим созданием школа была обязана не столько нуждам крестьянских промыслов, от которых она была отделена, в том числе и территориально, сколько запросами кустарной промышленности на проектирование вещей в «русском стиле». За короткую историю своего существования школа подготовила художниц по различным видам народного декоративно-прикладного искусства, которые также получили право преподавания. В настоящее время заведение восстановлено в качестве Высшей Школы Народных искусств.

Советская эпоха парадоксальным образом унаследовала земскую модель взаимодействия с народной художественной культурой, когда просвещенные слои общества опекали центры крестьянского ремесла, а художник предлагал им образцы для подражания. В научной школе появляется термин народное искусство, который принадлежит только отечественным исследователям. В советский период не только происходит форсированное формирование промысловой формы бытования крестьянского творчества, но и сохраняется курс на создание новых промыслов, что было обусловлено идеологическими и экономическими причинами. С одной стороны крестьянский образ жизни был объявлен архаичным, подлежащим искоренению. С другой стороны изделия кустарей и артелей продолжали пользоваться спросом на внешнем рынке. В конечном счете, это сыграло положительную роль в деле сохранения очагов национальной культуры в течение века.

Остро встал вопрос о подготовке новых специалистов для ремесленных мастерских и предприятий. В первую очередь для организации государственных учебных заведений были привлечены педагогические кадры, которые сохранились в исторически сложившихся центрах работы с народными мастерами. В 1918 году в Абрамцеве учебная столярная мастерская преобразована в школу кустарного ученичества, которая готовила столяров и резчиков по дереву. В 1920 году в Москве, при Кустарном музее был сформирован Московский техникум кустарной промышленности, который меценат и купец С.Т. Морозов предполагал открыть еще до революции. Характерно, что училище было ориентировано на выпуск специалистов для всех российских промыслов. В Федоскино создание Первой коммунистической школы кустарного ученичества, которая готовила мастеров для промысла, состоялось в 1926 году. В 1931 году она была преобразована в Федоскинскую профтехшколу.

Новые художественные мастерские в бывших иконописных центрах Палеха и Мстеры, ставшие одним из самых ярких явлений в национальной культуре, требовали организации обучения. При палехской «Артели древней живописи» сначала возобновляется ученичество у мастеров, а на рубеже 20-30-х годов была открыта профтехшкола. В 1935 году на ее базе создается Палехское художественное училище имени М. Горького. Огромное значение для становления промысла имела уникальная педагогическая методика Н.М. Зиновьева, которая позволяла объединить современную тематику с иконописной техникой и технологию лаков в новом художественном образе. Оригинальные пособия и программы послужили основой для разработок в других центрах лаковой миниатюры. В Мстере открывается художественная профтехшкола с отделениями лаковой миниатюры и художественной вышивки в 1932 году. Высокий художественный уровень задавали преподаватели, среди которых были основатели промысла и выпускники Академии художеств.

Работа учебных учреждений для промыслов и открытие новых организаций продолжалась даже во время Великой Отечественной войны. В 1944 году в Нижнем Тагиле открылось Художественно-промышленное училище, которое было ориентировано

не только на станковое искусство, но и на промыслы Уральского региона. В Холуе начали подготовку художников миниатюрной живописи и художественной вышивки. В училище, открывшемся в 1943 году, преподавали основоположники промысла лаковой миниатюры, которые сохраняли местную иконописную манеру росписи. В 1943 году возобновляет работу Московская школа художественных ремесел, открытая до войны. Здесь делали акцент на подготовке художников – прикладников широкого профиля, продолжая дореволюционные педагогические традиции.

К середине прошлого столетия сложились две официальные формы поддержки очагов народной художественной культуры, одну из которых осуществлял Союз художников СССР, а другую проводил Научно-исследовательский институт художественной промышленности. Масштаб их деятельности несопоставим. С одной стороны институт оставался идейным наследником Кустарного музея и занимался покровительством народных мастеров. С другой стороны НИИХП являлся инструментом государственного аппарата в деле увеличения выпуска товаров народного потребления. Логика расширения производства привела к тому, что к 70-м годам многие центры народного искусства приобрели фабричную форму или превратились в крупные предприятия, выпускающие тиражную продукцию, среди них Гжель, Павловский Посад и «Хохломской художник». Кроме того после постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР в 1966 – 1968 гг. были организованы новые сувенирные предприятия и объединения по всей стране. Список художественных центров пополнился после постановления ЦК КПСС 1974 г., предоставлявших налоговые льготы промыслам. Ряд таких предприятий в дальнейшем вошли в ассоциацию «Народных художественных промыслов России».

К этому времени завершилось формирование новой системы образования для художественных промыслов. Министерство местной промышленности и НИИХП были заинтересованы в подготовке не просто молодых кадров, но специалистов для разных видов предприятий в русле единой концепции. Требовались художественные руководители и организаторы новых производств, преподаватели широкого профиля для специальных учебных заведений. Институты, такие как Московский технологический институт, Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В.И. Мухомовой, Московское высшее художественно-промышленное училище (б. Строгановское), не были связаны с производством, и развитие национальных художественных центров не входило в их цели. В основном учебную деятельность осуществляли средние художественно-промышленные училища, которые часто располагались в отдалении от района бытования локальной художественной традиции. Так, например Московское высшее художественно-промышленное училище имени М.И. Калинина выпускало специалистов по хохломской и городецкой росписи. Очевидно, что уровень выпускника училища не отвечал требованиям и задачам традиционных промыслов.

Профессионально-технические школы (ПТШ) и профтехучилища были расположены рядом с промыслами, многие продолжали свою работу с довоенного времени. Холмогорская ПТШ открыта в 1930 году, Кунгурская камнерезная школа - в 1936 г., ПТШ в селе Красном Костромской области - в 1934 г. Однако профессионально-технические школы были ориентированы в целом на обучение мастеров - исполнителей, самого многочисленного звена производства, выпускающего тиражные изделия и массовую продукцию. Такие учебные заведения располагали опытными преподавателями и мастерами производственного обучения. Но молодые мастера не могли применить полученные знания в полной мере, так как они фактически превращались в рабочих мануфактуры с соответствующим статусом. Общественность неоднократно ставила

вопрос о реформировании профессионально-технических школ. Только учебные учреждения с высоким профессиональным уровнем, являвшиеся неотъемлемой частью промыслов, были преобразованы в художественные училища: Федоскинская ПТШ (в 1986г.), Мстерская ПТШ (в 1986г.), Холуйская ХПТШ (в 1989г.), Абрамцевская ПТШ (в 1957г.).

С этого времени наступил новый период в жизни Абрамцевского художественно-промышленного училища. На учебное заведение была возложена задача подготовки творческих кадров для системы народных художественных промыслов, которая охватывала всю страну. Училище стало выпускать художников - мастеров различного профиля, включая новые специальности: "Художественная обработка дерева, камня, кости", "Художественная керамика", "Художественная обработка металла" и "Художественная роспись". Таким образом, изменились роль и значение Абрамцевского художественно-промышленного училища, которое превратилось в ведущую учебную организацию.

Союз художников СССР продолжал поддерживать народное искусство через художественные фонды и Комиссию по народному искусству СХ РСФСР, выступая своеобразной благотворительной организацией. Внимание было направлено на сохранение очагов традиционного искусства, причем стремились и к консервации форм производства, начиная с работы кустарей - надомников до формирования мастерских. Развитие этого направления деятельности требовало не столько открытия новых мастеров в сельской местности, которые уже относились к старшему поколению, сколько привлечения и воспитания молодежи.

Одним из принципов работы Художественного фонда СХ РСФСР было организация обучения непосредственно у мастера как носителя живой традиции. Предпочтение отдавалось не просто одаренному, но потомственному народному мастеру. Тщательный подбор учителя, который обладал профессиональными знаниями и глубоким пониманием локальных традиций, осуществлялся инструктором - искусствоведом или членом Комиссии по народному искусству СХ РСФСР. При этом ученичество осуществлялось «из-под руки», методом "подсаживания", в процессе работы ремесленника, что соответствовало естественному порядку вещей. Надо отметить, что такой способ обучения еще в 50-е годы сохранялся и на государственных предприятиях. Идеальная ситуация складывалась, когда обучение происходило между членами одной семьи. В любом случае ученик должен был быть местным жителем. Будущий мастер, впитавший с детства особую местную культурную атмосферу, естественным образом развивал традицию в современных условиях. Возрастной ценз обучающихся от 14 до 40 лет давал возможность освоить или вернуться к ремеслу людям других профессий, любивших народное искусство. После окончания обучения комиссия по народному искусству знакомилась с результатами работы и придирчиво оценивала изделия нового мастера, их художественный уровень и традиционный характер.

Таким методом за пять лет (1980 — 1985 гг.) в Художественном фонде СХ РСФСР было подготовлено порядка сорока новых мастеров, включая ювелиров, кружевниц, камнерезов, резчиков и игрушечников, что для Союза художников было определенным достижением.

Между тем методика ученичества оставалась прерогативой ремесленника и находилась вне зоны интересов художественно-производственных мастерских и Комиссии по народному искусству. Союз художников не ставил перед искусствоведами научно-образовательные задачи, поэтому не фиксировался как сам технологический

процесс изготовления изделий, так и особенности обучения конкретному ремеслу и творческие приемы учителя.

Однако народный мастер конца XX века находился в другом положении, чем крестьянин – кустарь, занимавшийся отхожим промыслом или работавший в артели в начале столетия. Молодой ремесленник был не только профессиональным мастером, но и видел себя в статусе художника декоративно-прикладного искусства. Следовательно, такой человек нуждался в глубоких и всесторонних знаниях, прежде всего в художественной сфере. Например, ученичество активно развивалось на промысле дымковской игрушки (Кировские художественно-промышленные мастерские), но в 80-е гг. в городском художественном училище был организован экспериментальный курс и подготовлена группа мастериц, которые впоследствии успешно работали. В эти годы на промысле филимоновской игрушки Художественного фонда СХ РСФСР также привлекли к работе выпускников Абрамцевского училища. Регулярно творческие кадры промыслов пополнялись за счет выходцев из города, преимущественно художников разного профиля. Только палехский промысел лаковой миниатюры располагал выпускниками, подготовленными в местном Палехском художественном училище имени М. Горького.

Необходимость поиска такой формы ремесленного обучения народного мастера, при которой сохраняется эстетика ручного труда, крестьянского искусства, местных традиций, является общей задачей искусствоведов и педагогов и требует совместных специальных исследований.

Между тем проблема в сфере профессионального образования заключается в определенном противоречии между педагогическими концепциями подготовки художника народных промыслов и специалиста художественной промышленности в целом. Последний не только приобрел новое название специальности – «дизайнер», но и потерял ориентацию на изучение отечественного культурного наследия, вкус к национальным традициям, поиск форм в «русском стиле». Приоритет отдается специалистам в области полиграфии, рекламы и моды. Не секрет, что формирование творческого лица молодого дизайнера ведется в рамках современных трендов культуры глобализма. Даже понятийный аппарат заимствуется из англоязычной терминологии. В учебных занятиях увеличился объем социально-гуманитарных дисциплин. Из программы институтов ушли предметы, связанные с производственным обучением и работой с материалом, отчасти в связи с расширением компьютерного эскизирования и проектирования.

Министерство образования и науки Российской Федерации взяло курс на создание крупных центров через слияние разнообразных образовательных учреждений, не только со своей историей, но и с уникальной методикой и направленностью. В связи с этим показательно преобразование Абрамцевского художественно-промышленного колледжа имени В.М. Васнецова в филиал Художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова. Кроме того в филиалы академии превратились:

- Красносельское училище художественной обработки металлов;
- Кунгурский государственный художественно-промышленный колледж;
- Пятигорский художественно-промышленный колледж (открыт только в 1991г.);
- Уральский колледж прикладного искусства и дизайна.

Наряду с этим в колледже прикладного искусства МГХПА им. С.Г. Строганова, который обязан своим открытием Кустарному музею, продолжают готовить художников народных художественных промыслов. В предложенных обстоятельствах взаимное

влияние различных педагогических систем открывает возможность развития этнодизайна, но за счет местных творческих школ.

Аналогичная ситуация сложилась и в институте «Высшая Школа Народных искусств», которая обосновалась в Санкт-Петербурге и связывает свое начало со Школой Народного Искусства. В качестве научно-методического центра институт разрабатывает учебные программы по специальностям как «Декоративно-прикладное искусство», так и «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы». В последнем случае это одна из редких площадок обучения специалистов с высшим образованием. Помимо Московского филиала (бывшего Института традиционного прикладного искусства) институту были переданы старейшие художественно-промышленные училища, как универсального назначения, так и связанные с самобытными промыслами. В частности подготовка всех иконописцев и художников лаковой миниатюры оказалась сосредоточена в одной структуре, за считая Палехского художественного училища.

К Высшей Школы Народных искусств относятся:

- Богородский филиал (на базе Богородского художественно-промышленного техникума);
- Мстёрский филиал лаковой миниатюрной живописи имени Ф.А. Модорова;
- Омский филиал;
- Рязанский филиал;
- Сергиево - Посадский филиал (на базе Российского художественно-технического колледжа игрушки);
- Федоскинский филиал лаковой миниатюрной живописи;
- Холуйский филиал лаковой миниатюрной живописи имени Н.Н. Харламова.

Остаются без ответа вопросы о целесообразности таких реформ, возможности сохранения исторически сложившихся методик и практик, развития художественных школ. Невозможно не замечать опасности размывания не только локальных художественных традиций, но и национального культурного наследия в целом. Слишком высока цена эксперимента.

#### **Список литературы:**

1. Власова, Г.А. Центральное училище технического рисования барона Штиглица. Страницы истории. // Сб. научных трудов преподавателей и аспирантов за 2002 год, Месмахеровские чтения. - Спб.: 2004. [Электронный ресурс] // URL: <http://stieglitzmuseum.ru/index.htm> (дата обращения: 10.11.2015)
2. Воронов, Н.В. Народное? Искусство? [Текст] / В.П. Воронов // Декоративное искусство. - 1981. - №9. - С.16.
3. Гаевская, Н.В. XX век и народная художественная культура. // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2005. – С. 323-345.
4. Гончарова, Л.Н. Проблема подготовки кадров для народных промыслов. // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов. - Л.: Художник РСФСР, 1981. - С. 336-340.

5. Ковешникова, Н.А. Дизайн. История и теория [Текст] / Н.А. Ковешникова. – М.: Омега-Л., 2009.
6. Хаустова, Н.Н. Подготовка народных мастеров в художественном фонде РСФСР. // Сохранение и возрождение научных традиций. Сб. материалов научно - практической конференции. - М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2005. – С. 85-89.
7. Шульгина, Е. Н., Пронина, И. А. История Строгановского училища.1825-1918 г. [Текст] / Е.Н. Шульгина, И. А. Пронина. — М.: ООО «ТИД «Русское слово - РС», 2002.



**Четырина Н.А.**

*кандидат исторических наук, доцент, Московский  
государственный университет имени М.В.Ломоносова*

## **Делопроизводственные документы конца XVIII – первой половины XIX в.в. о художественных промыслах Сергиевского посада**

Сергиев Посад – один из самых колоритных, самобытных городов Подмосковья. Он возник около крупнейшего и знаменитейшего монастыря. В 1782 г. по именному указу императрицы Екатерины II получил городской статус (статус посада) и имя «Сергиевский». Посад – это городское поселение, не являющееся административным центром. На посады распространяются все права и привилегии городов. Посад отличается от уездного города (административного центра уезда) отсутствием подсудной территории (уезда), городничего с управой благочиния и другими структурами уездного управления<sup>1</sup>. Население посадов принадлежало к городским сословиям – купечеству, мещанству, цеховым, разночинцам. Организация самоуправления в посаде такая же, как в городах – из числа купечества и мещанства один раз в три года избирали городского голову, бургомистров и ратманов ратуши (ратуша – аналог магистрата в уездном городе), гласных шестигласной думы, ежегодно – старост купеческого и мещанского, судей словесного суда, цеховые избирают руководителей цехов и цеховой ремесленной управы. Именно благодаря существованию ратуши с ее бюрократическим порядком оформления всей документации, сохранились письменные источники, предоставляющие ценнейший материал для изучения промыслов старинного центра художественных ремесел.

Для хозяйственной жизни поселения была характерна особая направленность, связанная с удовлетворением потребностей огромного числа богомольцев. Активно развивалась розничная и мелкооптовая торговля, востребованным видом деятельности было содержание постоянных дворов. Рынок предоставлял широкие возможности для реализации разнообразных творческих способностей народных умельцев. Для местных жителей, приезжих из ближайшей округи и проезжающих, работали: кузнецы, портные, сапожники, рукавишники, кожевники, изразешники, ткачи, скорняки, плотники, штукатуры и иные специалисты. Были свои иконописцы и живописцы. Из местных ремесленных изделий особенно ценилась деревянная посуда. Торговля этим товаром выдвигалась на первое место: «...а прочие лутчей торг имеют деревянной посудой»<sup>2</sup>. Об этом свидетельствует и ведомость ратуши 1785 г.<sup>3</sup> Правда, в этой ведомости нет упоминаний ни об игрушечниках, ни о кукольниках. Но есть сведения о работе в посаде мелких промышленных предприятий: текстильных (шелковых, шелкомотальных, полотняных), медных (купоросных), кирпичных. Были солодовни и пивоварни. Шелковые и шелкомотальные предприятия были тесно связаны партнерскими отношениями с московскими фабрикантами. Их продукция на местном рынке не появлялась и была как бы «невидимой» для многочисленных посетителей поселения.

Кроме посуды, из дерева резали и продавали шкатулки, ларчики, игрушки – «забавочные вещи». Они были своеобразными памятными сувенирами, напоминавшими о посещении знаменитого монастыря. Однако, символом ремесленного производства, наиболее заметным на рубеже XVIII – XIX вв. стал кукольный (игрушечный) товар –

<sup>1</sup> Четырина Н.А. Посад как тип поселения в XVIII – первой половине XIX в. (терминологические наблюдения) // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 1999. № 6. С. 26-40.

<sup>2</sup> ЦИАМ. Ф. 16. Оп. 1. Д. 524. Л. 4 об.

<sup>3</sup> ЦИАМ. Ф. 45. Оп.1. Д. 311. Л. 30-32 об.

новый вид, возникший на основе старых традиций деревообработки. Изготовлением кукол занимались и мещане, и крестьяне, и разночинцы, и штатные служители. К этому времени в посаде производили не только деревянные резные куклы, требующие от изготовителя большого мастерства и по этой причине дорогие и не для всех доступные. Вырабатывали дешевые аналоги – лепные расписные игрушки, позволявшие изготавливать одно изделие за другим по одной модели, серийно и массово. Показательно, что в этом виде производства получил развитие такой принцип цехового ремесла как ученичество, который, как ни парадоксально, в цеховом ремесле Сергиевского посада вовсе отсутствовал. Не случайно, в 1811 г. составитель статистического описания Московской губернии С.Чернов писал, что игрушки, изготовленные жителями Сергиевского посада «во многом не уступают работе иностранной»<sup>4</sup>.

Появившаяся на рубеже XVIII – XIX вв. тенденция продолжала развиваться. К 1842г. в посаде действовало 20 фабрик и заводов (текстильные, медно-проволочные, кожевенные, сально-свечные, фаянсовый)<sup>5</sup>. К 1860-м годам их количество уменьшилось до 12, но ремесленных заведений было 46 (портных, сапожных, столярных, слесарных, кузнечных, медных, часовых и живописных). О высоком уровне художественного ремесла мастеров свидетельствует факт экспонирования в 1867г. на выставке в Париже изделий заведения жителя посада А.Г.Сафонова<sup>6</sup>. Однако, по общему признанию к середине XIX в. «главную промышленность жителей Сергиевского посада составляет приготовление резных от руки деревянных игрушек, которые расходятся по самым отдаленным губерниям. Производством игрушек заняты 20 домов купеческих и 200 мещанских»<sup>7</sup>. Это показатели уже сложившегося кукольного (игрушечного) промысла.

Здесь уместно сказать несколько слов о терминологии. Промыслы – это форма ремесленного производства на основе личного мастерства. Оно давало возможность для личного, сравнительно независимого предпринимательства, что было важно для жителей города. Заводами в это время могли называть расширенные предприятия семейного типа, «заводимые» купцами для сопровождения своей торговой деятельности. Они «отличались от простых ремесленных мастерских своими увеличенными масштабами и расширенным товарным производством. На них мог применяться наемный труд. Было пооперационное разделение труда». Под фабриками «понимались более крупные промышленные предприятия, соответствовавшие определению мануфактуры»<sup>8</sup>.

Обращение к документам ратуши Сергиевского посада, которые сохранились в Центральном историческом архиве Москвы, существенным образом расширило возможности изучения художественных промыслов. Наиболее насыщенным информацией комплексом документов являются книги записи условий и контрактов, сохранившиеся за период с 1790 по 1864 гг. Это разновидность маклерских книг, в которых регистрировались частно-правовые документы: самого разного рода верющие письма (доверенности), духовные (завещания), контракты на аренду или продажу недвижимости, договоры о найме на работу или подряды на выполнение различных работ, контракты на поставки товаров, на обучение ремеслам и другие. Делопроизводственный порядок ведения требовал обязательного воспроизведения текста подлинного документа «слово в слово», а также существовавших на нем помет, надписей и подписей. Благодаря этому мы

<sup>4</sup> Чернов С. Статистическое описание Московской губернии 1811 года. М., 1812. С. 49.

<sup>5</sup> ЦИАМ. Ф. 17. Оп.10. Д. 1. Л. 26 об.-27, 54 об-91.

<sup>6</sup> Указатель русского отдела Парижской всемирной выставки 1867 г. СПб., 1867. С. 39, 57.

<sup>7</sup> Статистика городов. XXI. Московская губерния. Б/м, б/г. (1860-е гг.) С. 41.

<sup>8</sup> Афонсенко А., Ломако Е. Русский провинциальный город Екатеринбургской эпохи: Коломна во второй половине XVIII века. М., 2010. С. 166.

имеем уникальную возможность познакомиться с содержанием документов в условиях полного отсутствия подлинников.

Согласно формуляру, контракт начинался с указания года и месяца, число проставлялось не всегда. Обязательно назывались имена, сословная принадлежность и место проживания участников сделки, а в некоторых случаях и их поручителей. Договоры информировали о перечне, объеме и цене работ или товаров, сроках, приводили дополнительные условия, называли штрафные санкции. Содержательная часть договора представляла собой набор условий, иногда оформлявшихся в виде пунктов. Чем серьезнее был заказчик, прежде всего корпоративный (монастырь, церковь), чем рачительнее и скрупулезнее он подходил к составлению документа, тем большее количество пунктов было в контракте. Это подтверждает наблюдение исследователей о важной роли заказчика, активно и со знанием дела принимавшего участие в формировании заказа<sup>9</sup>.

В конце документа заказчики, подрядчики, поручители и свидетели ставили свои подписи. Затем в книгах приводится запись о явке договора в ратуше, взимании пошлинных денег и подписях должностных лиц. В некоторых случаях контракт предъявлялся к засвидетельствованию спустя некоторое, иногда довольно продолжительное, время после совершения сделки. Заключается все автографом о получении подлинника одним из участников договора. Только документы, прошедшие официальную процедуру оформления, принимались при рассмотрении судебных исков в спорных случаях. В противном случае это было чревато взысканиями. В 1851 г. купец Алексей Егоров Ерофеев подал иск на мещанина Александра Иванова Матвеевского о взыскании 600 руб. неустойки за непоступление в прикащики по заключенному контракту. Но, из-за отсутствия надлежащего засвидетельствования, Ерофееву не только отказали в иске, но еще и приговорили к уплате штрафа в 10 р. 95 к. сер.<sup>10</sup>.

Сложностью работы с источником является отсутствие итоговых годовых реестров зафиксированных документов, что делает выявление необходимых контрактов длительной и кропотливой работой.

Позволим себе вначале привести совокупные сведения. Всего за период 1790 – 1864 годов контракты охватывают 70 лет, записаны в 86 книгах, общее количество зафиксированных документов – 2006. Отсутствуют контракты за пять лет: 1794, 1805, 1806. Из них книги записи контрактов за 1831 и 1860 гг. существуют, но требуют реставрации и поэтому исследователям не выдаются. Автором обнаружено и опубликовано 183 документа<sup>11</sup>, самый ранний из которых 1796 г., а последний относится к 1864 г. Они касаются таких художественных работ, как резьба и золочение иконостасов,

---

<sup>9</sup> Бусева-Давыдова И.Л. О роли заказчика в организации строительного процесса на Руси в XVII веке // Архитектурное наследство. № 37. М., Стройиздат, 1988. С. 53.

<sup>10</sup> ЦГА Москвы. Ф. 73. Оп. 1. Д. 525. Л. 20-21.

<sup>11</sup> Документы были введены в научный оборот в работах: Четырина Н.А. Сергиевский посад и кукольный промысел в конце XVIII века // Отечественная история. 2003, № 4. С. 172-177; Ее же. Сергиевский посад в конце XVIII – начале XIX вв. (посад как тип городского поселения). М., АИРО – Дмитрий Буланин, 2006. С. 203-212; Ее же. Книги записи условий и контрактов ратуши Сергиевского посада о кукольном промысле в кон. XVIII – нач. XIX вв. // Вторые Бартрамовские Чтения. Сборник материалов. 30 сентября 2005 г. Сергиев Посад, 2008. С. 137-145; Ее же. Кукольный промысел в Сергиевом посаде. Договоры о поставке «игрушечного разного рода товара». 1814-1847 гг. // Исторический архив. 2012. № 1. С. 171-180; Ее же. «Для науки кукольного мастерства»: художественные промыслы в документах ратуши Сергиевского посада (1796-1864 гг.) М., 2015. 312 с.

живописное и иконописное, золото-сусальное, ювелирное мелочное мастерство, изготовление позолоченных свечей, резное и лепное кукольное (игрушечное), токарное, столярное и часовое мастерство. Среди них документы, освещающие производственные вопросы найма работников и поставки товара. Отдельно выделены условия об отдаче для обучения ремеслам. В последний раздел вошли соглашения организационного характера: условия об отдаче в аренду лавок для торговли кукольным товаром или с запрещением таковую производить. Кроме этого были включены верющие письма на ведение такой торговли, а также наем на работу прикащиков. Но, пожалуй, самые важные – это документы о создании совместных предприятий по производству и реализации художественных товаров.

Самые информативные – это контракты о поставках. Для представителей обеих сторон было важно зафиксировать ассортимент, оптовые цены, сроки и объем продукции в количественном или денежном выражении. В некоторых контрактах оговаривается ритмичность поставок, предоставления сырья, система учета с помощью записи в особых книжках. Сохранились имена мастеров, учеников, заказчиков, подрядчиков, названия товара и цены, названия сортов. Они позволяют уточнить время появления некоторых типов игрушки, демонстрируют изменение терминологии и расширение ассортимента. Контракты о найме обычно называют имена участников, сроки и размер оплаты, но не раскрывают содержания работы, либо ограничиваются самыми общими словами. Иногда называются технологические операции, для выполнения которых нанимается работник.

Производство и реализация товара были связаны между собой на разных этапах, поэтому значительную роль в промысле играло купечество. Некоторые купцы определяли ассортимент и обеспечивали мастеров необходимыми материалами. Другие организовывали производство в своих собственных домах. И, конечно, готовая продукция реализовывалась ими в собственных и наемных лавках, в обеих столицах и на многочисленных ярмарках.

В самом раннем документе (1796 г.) называются сорта «коневого» товара – «кони с разными седоками», «кони большие, как-то Александр Македонский с прочими»<sup>12</sup>. Позднее, количество сортов этого товара постоянно увеличивалось. Появились кони большие, средние, полусредние, малые, коренные, зверковые. Были кони с седоками, с седлами, с запряжками – с разнообразными фэтонами, бричками, дрожками, санями и тележками<sup>13</sup>. Из дерева резали и раскрашивали фигурки храбрых гусаров и изящных дам, щеголей и щеголих, кормилиц и иных типажей<sup>14</sup>. Такие фигурки могли быть не столько игрушками, сколько накомодными украшениями, наподобие фарфоровых статуэток. Их называли «троицкими куклами» и они стали узнаваемым символом художественной продукции Сергиева Посада.

В начале XIX в. мастера осваивают выпуск новинок – «скелеток»<sup>15</sup> – кукол для одевания. Они имели особую подвижную конструкцию, позволяющую придавать кукле разнообразные позы. При желании для таких кукол в посаде можно было приобрести миниатюрную мебель разных фасонов. Появляются похожие на матрешек «укладки»<sup>16</sup> – токарные полые внутри фигурки, служившие футлярами для хранения маленьких «секретиков», подарков, сладостей. Обращают на себя внимание вещи с ярким

---

<sup>12</sup> Четырина Н.А. «Для науки кукольного мастерства»... С. 48-49.

<sup>13</sup> Там же. С. 105-107, 123-124, 143-144.

<sup>14</sup> Там же. С. 50, 53- 55, 57, 60-62 и др.

<sup>15</sup> Там же. С. 93-94, 133-134.

<sup>16</sup> Там же. С. 64, 65.

этническим колоритом – «китайская щепка», «китайская четверка»<sup>17</sup>. Это деревянные изделия, обтянутые опойковой кожей, ярко окрашенной, позолоченной или посеребряной, с цветочным орнаментом. Мастера производили игрушки с движением и звуком, с колоритными названиями – «ходульки», «фонтанки», «моськи с криком»<sup>18</sup>. Этодвигающиеся на ящичке с простейшим звуковым сопровождением фигурки людей или животных, иногда с макетами построек («с домиками») или с новомодным рождественским символом («с елками»). Такие «диковинки» были более сложными и хрупкими по сравнению с деревянными точеными яйцами, грибочками и погремушками. Они передавали атмосферу городского праздника, ярмарки и веселья. Ими играли дети всей России, их можно увидеть рядом с детьми на картинах и на детских портретах, коллекционеры стали собирать и хранить их как произведения искусства.

Помимо кукольных (игрушечных), столярных, токарных и иных заведений, в посаде были живописные и иконописные мастерские. В 1807-1808 гг. в посаде последовательно действовали 2 мастерские, в которых живописец И.В.Рябов писал «разные исторические картины и разные портреты»<sup>19</sup>, в том числе живописные иконы, портреты царствующих особ и церковных иерархов. Из документов следует, что предлагаемые портреты создавались не по индивидуальным заказам конкретных лиц, а как продукт массового спроса для реализации в лавке анонимным покупателям. Они писались серийно и по определенным образцам. По существу, это было тиражирование художественной продукции, а не создание самостоятельных произведений искусства. Следовательно, данная живописная мастерская функционировала на общих принципах ремесленного производства. Это вполне типично для развития светской живописи и в том числе жанра портрета в городской среде. Другой живописной и иконописной мастерской в посаде можно считать заведение мещанина А.Д.Деревщикова 1814 г., в котором мещанин И.А.Селецкий обязался «писать живописные иконы и разного сорта портреты»<sup>20</sup>.

В посаде действовали живописные мастерские штатных служителей лавры. Одна из них была у штатного служителя В.И. Болдырева<sup>21</sup>, учителя рисования и живописи в Лаврском народном училище. В ней занимались «живописным мастерством», «рисовали и писали образа и картины». Другая – мастерская И.М.Мальшева<sup>22</sup> – первоначально штатного служителя лавры, получившего образование в Академии художеств и ставшего позднее свободным художником, одного из самых значимых иконописцев XIX века. В городской мастерской Мальшева существовало обычное для того времени разделение труда, ему помогали наемные работники и ученики. Был освоен массовый выпуск икон, воспроизводящих чтимые образы.

Живописные мастерские действовали и позднее. По данным статистических источников в 1860-е годы в поселении их было пять с 27 работниками и 47 учениками<sup>23</sup>, т.е. в среднем по 14-15 человек каждая.

Особняком стоят 14 обязательств на оформительские работы, прежде всего церковных интерьеров и самой важной их части – иконостасов<sup>24</sup>. В этой группе

---

<sup>17</sup> Там же. С. 91-92, 94-95, 99-100, 102-103, 104-105, 108-110, 111-112.

<sup>18</sup> Там же. С. 136-137.

<sup>19</sup> Там же. С. 57-58, 62-63.

<sup>20</sup> Там же. С. 92-93.

<sup>21</sup> Там же. С. 183-184, 189-190.

<sup>22</sup> Там же. С. 148-151, 205-206, 207-208.

<sup>23</sup> Статистика городов. XXI – Московская губерния. Б/м, б/г. 1860-е гг. С. 41.

контрактов мы встречаемся с особым типом заказчиков – коллективным или корпоративным. Корпоративными заказчиками являлись монастыри, а при оформлении приходских церквей заказчиками были священники с членами церковного причта, церковный староста и прихожане. Исключением является заказ на роспись храма в имени александровского помещика П.И.Казаринова<sup>25</sup>. Другим исключительным случаем стал договор на роспись купеческого дома<sup>26</sup>. Эти контракты рисуют сложную структуру договорных отношений. Здесь могут действовать заказчик и подрядчик, подрядчик и исполнитель, заказчик и исполнитель. В некоторых случаях из текста контракта сложно понять, кем является представитель второй стороны – подрядчиком или исполнителем.

При выполнении стеновой росписи, резьбы и золочения иконостасов – использовались пожелания заказчика («как заблагорассудится»), эстетические предпочтения («как красивее может быть»), рисунки (в том числе утвержденные церковным начальством), эстампы, конкретные сюжеты, восстанавливалась позолота на прежних местах и др. В контракте на роспись Вознесенской церкви в Сергиевском посаде был указан образец – «в точной пример, что в церкви столичного города Москвы у Троицы на Грязех»<sup>27</sup>. Документы фиксируют конструкцию иконостасов: наличие 4 или 5 ярусов, царских врат, поверх всех ярусов – обрезаемое Распятие с предстоящими, перечисляются другие детали. Соединение отдельных частей происходило с помощью шипов и шпонок. Сами работы назывались столярными, требовали высокой квалификации и мастерства.

Некоторые подробности контрактов позволяют представить цветовую гамму убранства храмов. В Ильинской церкви Сергиевского посада колонны должны были быть посеребренными с чеканным узором, в иконостасе – все гладкие места между позолотой окрашивались киноварью и кармином под лак. В церкви села Бужаниново колонны и пилястры следовало расписать «по серебру первого разбора под мрамор зеленый», а резьбу на иконостасе «вызолотить самым лучшим весовым полузолотниковым золотом»<sup>28</sup>. Сочетание золота, серебра, окраски под зеленый мрамор использовалось в отделке элитарных столичных храмов конца XVII в.<sup>29</sup>, а в первой половине XIX в. эти решения в адаптированном варианте применялись в сельских храмах. И это не случайно. «XIX век – время, когда искусство ориентировалось на образцы прошедших эпох. ... Для него был характерен взгляд в прошлое и уверенность в том, что идеал уже найден и остается только подражать ему»<sup>30</sup>. К тому же известно, что образцам столичной моды

---

<sup>24</sup> Четырина Н.А. «Для науки кукольного мастерства»... С. 49-50, 51-53, 55-57, 60, 113-115, 117-119, 120-121, 122-123, 131-132, 138-140, 141-143. Кроме указанных документов имеются эпизодические указания на выполнение подобных работ другими жителями посада. В журналах заседаний присутствия ратуши за 1801 г. есть сведения о периодической оформительской лепной работе мещанина Игнатия Спиридонова Львова, ушедшего из посада без документов в 1790-м г. (т.е. числившего беглым). Все это время, т.е. около 10 лет мещанин И.С.Львов «находился по лепному мастерству у разных господ для украшения церквей и домов». ЦГА Москвы. Ф. 73. Оп.1. Д. 5. Л. 261.

<sup>25</sup> Четырина Н.А. «Для науки кукольного мастерства»... С. 120-121.

<sup>26</sup> Там же. С. 60.

<sup>27</sup> ЦИАМ. Ф. 73. Оп. 2. Д. 73. Л. 5-5 об.

<sup>28</sup> Там же. Д. 83. Л. 1-1 об.; Д. 181. Л. 27.

<sup>29</sup> Бусева-Давыдова И.Л. Русский иконостас XVII века: генезис тип и итоги эволюции // Иконостас. Происхождение – Развитие – Символика. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 632-633.

<sup>30</sup> Левина Т.В. Материалы к выставке «Резьба русских иконостасов XVII-XIX вв.» // Коломенское: Материалы и исследования. М., 1991. Вып. 2. С. 17-18.

требуется иногда довольно продолжительное время для освоения их провинциальной публикой. В целом, благодаря сохранившимся в контрактах описаниям, мы получаем представление об эстетических предпочтениях данного периода.

Обязательно оговаривалось качество (прочность) работ, назывались технологические операции и их количество («вызолотить ... на гульфарбу», «высеребрить на полимент», «шпатлевать не менее шести раз», «лаком прикрыть три раза», «два раза погрунтовать», «прогрунтовать стены тоекратно конопляным маслом», «двенадцать раз пролевкасить»). Замеченные недостатки подрядчик обязывался «исправлять безотговорочно».

Приобретение материалов для отделочных работ осуществлялось подрядчиком или на собственные деньги, или на деньги заказчика, в том числе: ярь венецкая, краска перловая, киноварь, кармин, лазорь берлинская, лак, олифа, белила, масло конопляное и маковое, серебро первого разбора и золото разных сортов: червонное, двойниковое первого номера, полужолотниковое.

Оплата могла происходить поэтапно. Выдавался задаток. В некоторых случаях применялась смешанная форма вознаграждения, т.е. кроме денег предусматривалось пищевое довольствие (мука, крупы, постное масло, солод) и предоставление жилья для рабочих. Окончательный расчет происходил по завершении всех работ.

Процесс профессионального обучения освещают 62 документа и еще 1 в приложении<sup>31</sup>. Кроме этого, в нескольких случаях в ранее приведенных договорах<sup>32</sup> сообщается об использовании труда учеников.

В 24 случаях обучением занимались мещане, в 16 - купцы и купеческие сыновья, в 9 – крестьяне, в 6 – дворовые и вольноотпущенные, в 4 – штатные служители, в 2 – вольный художник, в 1 – московский цеховой. Среди учеников 44 были мещанами, 6 – крестьянами, по 4 человека из купеческих сыновей и из дворовых, по 2 – из солдатских детей и из цеховых. Таким образом, наиболее активными участниками процесса обучения с обеих сторон были мещане. Максимальное количество – 29 – обучались кукольному (игрушечному) или отдельным операциям этого мастерства (резьбе, лепке, росписи), столярному – 14, живописному – 5, битию сусального золота – 4, раскрашиванию посуды, токарному и ящичному – по 2, и по 1 – оловянному костяному, серебряному, часовому, ювелирному (стразовому), золочению свечей.

Возраст учеников проставляли редко, всего в 11 документах из 62. Он находился в интервале от 11 до 16 лет. По сведениям И.Боголепова, детей отдавали «в науку» в возрасте 10 лет. Процесс обучения длился от 3 до 5-7 лет. Наиболее продолжительным был процесс комплексного обучения (кукольному, токарному и прочему художеству) в мастерской братьев Матвеевских, который длился от 5 до 7 лет<sup>33</sup>. В этой мастерской практически одновременно (с 1809-1810 гг.) обучались 4 человека и было 2 наемных работника – крестьянин Я. Дмитриев для кукольных работ и мещанин Х.И.Криворотов для столярных работ<sup>34</sup>. Кстати, их отец купец Иван Семенов Матвеевский еще в 1799 г. арендовал лавку на Красногорском рынке для «торговли щепным и куколного вида товаром»<sup>35</sup>. Вероятно, именно длительность семейных связей с кукольным промыслом позволила существенно расширить профиль заведения.

<sup>31</sup> Четырина Н.А. «Для науки кукольного мастерства»... С. 152-208, 226-227.

<sup>32</sup> Там же. С. 100-102.

<sup>33</sup> Там же. С. 161-163, 164, 166, 169-130, 173-174.

<sup>34</sup> Там же. С. 60-61, 71.

<sup>35</sup> Там же. С. 211.

Обращают на себя внимание факты обучения отдельным технологическим операциям – лепке или росписи. Как было замечено Н.Н.Мамонтовой «обучение молодых мастеров было подчинено производственным нуждам мастерских»<sup>36</sup>. Обучение навыкам только лепки или росписи было оправдано при условии существования мастерских, где требовались мастера более узкой специализации, благодаря чему можно было организовывать поточное производство с большой производительностью труда. Как правило, это были крупные заведения. В мелких мастерских ученик познавал весь процесс производства от начала до конца. Это явление было отмечено в историографии. И.Боголепов пишет: «Есть примеры, что пробыв в мастерской крупного хозяина около 6 лет мальчик научался только одной какой-нибудь операции игрушечного производства (например – лепке)... В мастерских мелких хозяев с каждым видом работы ученикам приходится знакомиться более или менее скоро, так как хозяева заставляют их делать то одно, то другое, смотря по обстоятельствам. Вот почему часто случается так, что в мелкой мастерской на второй год своего ученичества ребенок делает то же, что в крупной ему пришлось бы делать только на 5-й год»<sup>37</sup>.

Контракты рисуют патриархальные отношения между мастером и его учеником. Ученик обязывался жить в послушании и повиновении, без разрешения хозяина из дома не отлучаться, шалостей не чинить. Мастер брал на себя обязательства материального содержания ученика (пищей, одеждой, обувью), выучить мастерству как сам знает, не скрывать секретов. Кроме этого, как и работнику, ученику ежегодно выплачивалась некоторая сумма денег. По окончании срока обучения ученика в одних случаях могли отпустить с вознаграждением, в других – обязать отработать у хозяина еще некоторое время. В контрактах обязательно прописывались взаимные обязательства выполнения договора во все срочное время и штрафные санкции в случае их несоблюдения.

Исключением являются случаи обучения живописи. В мастерской В.И.Болдырева сочетались как старые ремесленные принципы организации обучения (обязательство учителя содержать ученика), так и некоторые новые (обязанность ученика после окончания обучения компенсировать учителю деньги, потраченные на одежду). Вопрос об оплате труда также носил половинчатый характер – учитель не платил денег родителям ученика, как это было в случаях с обучением ремеслу, но и родители не платили учителю, как это принято в «ученом искусстве». В финансовом отношении обучение в мастерской «свободного художника» с академическим образованием И.М.Малышева было поставлено совершенно противоположно ремесленным принципам. Ученики или их родители оплачивали обучение и компенсировали затраты на материальное содержание. Вариантом оплаты было обязательство бесплатной работы после окончания обучения.

Наконец, последний раздел публикации посвящен организации сбыта продукции. По мнению Н.Н.Мамоновой «расширение рынка сбыта несомненно было связано с высокой оценкой художественного своеобразия и актуальности жанра Сергиевской пластики»<sup>38</sup>. Разделяя мнение Н.Н.Мамонтовой, добавим, что это стало возможным благодаря постоянным усилиям со стороны местного купечества, их способности терпеливо сносить тяготы отечественных дорог, рискованных переправ, стихийных бедствий, неустроенного быта. Современный производитель, постоянно действующий в условиях рыночной экономики, говорит: «Сделать каждый может, а ты попробуй

---

<sup>36</sup> Мамонтова Н.Н. Художественные ремесла и промыслы Сергиева Посада (XV-XX вв.): к проблеме возникновения и развития русских художественных промыслов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1998. С. 147.

<sup>37</sup> Сборник статистических сведений... Вып. II... С. 39-40.

<sup>38</sup> Мамонтова Н.Н. Художественные ремесла... С. 78.



продать!» Для этих целей купечеством использовались многочисленные лавки в Сергиевском посаде, поездки на ярмарки, в том числе на Макарьевскую, Ирбитскую и другие, а также установление постоянных связей со столицами. По этой причине в раздел вошли условия об отдаче в аренду лавок для торговли кукольным товаром или с запрещением таковую производить<sup>39</sup>. Кроме этого были включены верющие письма на ведение такой торговли<sup>40</sup>, а также наем на работу прикащиков<sup>41</sup>. Но, пожалуй, самые важные – это документы о создании совместных предприятий по производству и реализации товаров<sup>42</sup>.

В 1808 г. купцы И.А. Шапошников, А.Е. Ерофеев, А.Г. Губин, М.И. Визгин и купеческий сын А.И. Матвеевский договорились не только производить разнообразный товар в общей мастерской, но и совместно реализовывать в лавках на Красногорском и Клементьевском рынках и в снятой на имя А.И.Матвеевского лавке в Санкт-Петербурге «против гостиного двора ж в Воронцовом доме под № 4». Видимо, к 1813 г. компания прекратила свое существование, об этом свидетельствует верющее письмо А.Е.Ерофеева<sup>43</sup>. Для успешного ведения дел требовался неусыпный хозяйский контроль на всех этапах производства и реализации товара. Особенно тщательно требовалось подбирать наемных работников в лавки. Однако, несмотря на все усилия, в 1810 г. обнаружилась недостача денег по лавке А.Е.Ерофеева на Красногорском рынке в Сергиевском посаде на 2000 рублей! Еще раньше в той же лавке из ящика исчезли два золотых десятирублевых империала.

В 1814 г. тремя купцами (А.И.Матвеевским, А.П.Балашевым и А.Е.Ерофеевым) была сделана попытка поставлять щепной товар и игрушки московскому купцу Е.С.Гайдукову. Но партнер оказался несостоятельным должником и компаньоны встали перед необходимостью взыскания 2000 руб., включавшие стоимость товара и неустойку<sup>44</sup>. Этот пример демонстрирует сложность подбора надежных компаньонов в сфере реализации товара и высокую степень финансовых рисков в этом секторе экономики. Тем не менее, к 1848 г. купец 3-й гильдии А.Е.Сафонов сумел наладить настолько доверительные отношения с петербургскими торговцами братьями Дойниковыми, что при необходимости мог им передать своего работника<sup>45</sup>.

Более надежным, но и более хлопотным оказалось содержание собственных магазинов. У А.Е.Ерофеева были собственная и наемная лавки в Москве, наемная кладовая в Гостином дворе в Санкт-Петербурге. 1835-1859 гг. в качестве приказчиков в северной столице находились поочередно его брат Тимофей Ерофеев и зять-компаньон Иван Мамаев<sup>46</sup>. Обнаруженное духовное завещание купца Афанасия Иванова Матвеевского 1842 г. сообщает о существовании у него на Красногорском рынке в больших каменных рядах лавки с щепным кукольным товаром и в Санкт-Петербурге торговли кукольным товаром. Петр Васильев Дудин в 1843 г. после смерти отца находился в Санкт-Петербурге и занимался торговлей игрушечным товаром, что дополняет опубликованные здесь документы о торговле этим видом товара в столицах<sup>47</sup>.

---

<sup>39</sup> Четырина Н.А. «Для науки кукольного мастерства»... С. 209-211, 223-224.

<sup>40</sup> Там же. С. 209, 216-218, 222-223.

<sup>41</sup> Там же. С. 219-222.

<sup>42</sup> Там же. С. 212-215.

<sup>43</sup> Там же. С. 216-217.

<sup>44</sup> Там же. С. 217-218.

<sup>45</sup> Там же. С. 145-146.

<sup>46</sup> Там же. С. 218-220, 221-223.

<sup>47</sup> ЦИАМ. Ф. 73. Оп. 1. Д. 226. Л. 10 об.; Оп. 2. Д. 165. Л. 20-21 об.

В целом, условия и контракты, зафиксированные в соответствующих делопроизводственных документах ратуши, дают уникальную возможность увидеть художественные промыслы в максимальном приближении. Ситуация, сложившаяся с развитием кукольного промысла выглядит уникальным явлением. Здесь совпали многие компоненты, необходимые для успеха: местное дешевое сырье, наличие навыков его обработки, существование инициативных людей, сумевших организовать производство и реализацию готового товара, действующая система профессиональной подготовки, стремление к расширению ассортимента, наличие рынка сбыта.

**Бобыкина Н. Ю.**

*аспирант ФГБОУ "Гжельский государственный университет"*

## **Современные проблемы сохранения традиционной народной вышивки**

Искусство вышивки является частью традиций нашего народа. Старинная народная вышивка тесно связана с обычаями и обрядами крестьянского быта, возникшими в глубине веков. Большое богатство и разнообразие древних узоров, сохранившихся в музеях нашей страны, ещё долго будут объектами исследований и научных споров.

В старину знание и понимание священных узоров, умение их вышивать передавалось от матери к дочери, от бабушки к внучке. В каждой семье и деревне были свои особые орнаменты.

Появление в России народных художественных промыслов в середине XIX века продиктовало необходимость организации школ при вышивальных мастерских и светлицах. Все мастерские ориентировались на городскую моду и европейский рынок, не принимая в расчёт традиции русского крестьянства, особенность использования той или иной вышивальной техники. Это привело к забвению знаний самих узоров и потере культового значения самих предметов быта.

В советский период на строчевышивальных фабриках проводилась большая работа по сбору и изучению народной вышивки и создание ассортимента изделий с традиционными орнаментами, были разработаны узоры по сюжетам жизни советской страны. Большую роль в этом сыграл НИИХП с профессиональным коллективом научных работников: Т.С. Дементьева, З.Д. Кашкарова, В.Я. Яковлева, Е.И. Прибыльская и др. Появились художники по композиции вышивки, что сделало вышивку более функциональной и популярной в жизни. Свою известность получили владимирские швы, вологодское стекло, калужская перевить, крестецкая строчка, мстерская белая гладь, орловский спис и др. Изданные в 60-80-е годы прошлого столетия пособия В.Л. Фалеевой, Н.Т. Климовой, М.Н. Гумилевской многотысячными тиражами пользовались огромной популярностью.

Был создан беспрецедентный процесс обучения народному традиционному искусству: работали клубы, кружки в школах, были открыты художественные школы, школы искусств, центры ремесел. Вышивальному ремеслу можно было обучиться на производстве, в лицеях и колледжах, высшей школе народного искусства, художественных и педагогических институтах (Рис. 1).

### Обучение вышивке в период с 1934 по 2015гг.



**Рисунок 1**

Большой вклад в развитие строчевышивальных промыслов внесли собрание вышитых предметов Кустарного музея, мастерские при нём и популярные выставки, проводимые музеем.

Сегодня эта цепочка обучения прервана не только в вышивальном искусстве, но и других областях народных художественных промыслов. Пришедшая в Россию постсоветская перестройка дала широкую дорогу иностранным фирмам Бурдамоден, Верена и др. Постепенно на наших глазах процесс обучения ручной вышивки стал переориентироваться в сторону западных технологий. Русская народная вышивка, как сложная и непонятная, стала вымываться из процесса обучения. Приобрели популярность красивые пейзажи и портреты, выполненные гобеленовыми швами и крестом, цветочные мотивы, выполненные гладью.

Строчевышивальные изделия вышли из моды: стали закрываться фабрики, отдав свою нишу на рынке мелким производителям и иностранным компаниям. Был ликвидирован научный институт НИИХП, который много сделал для сохранения традиций народного искусства, и сегодня некому анализировать состояние народных художественных промыслов, в том числе и строчевышивальных.

При исследовании образовательных учреждений, мастерских церковной вышивки и производственных предприятий Москвы, Московской области и прилегающих Владимирской, Ивановской и Нижегородской областей мною были выявлены следующие проблемы:

1. В связи с растущей урбанизацией и сменой ценностей в обществе семейное обучение вышивки исчезает;



**Рисунок 2**

2. Во многих творческих центрах кружки по вышивке закрываются, переориентируются на вышивку крестом западноевропейских рисунков (Рис. 2). Местные традиции вышитых изделий мало изучаются или не изучаются вовсе;
3. Выпускники художественных колледжей и вузов не распределяются на строчевышивальные промыслы, остаются в крупных городах, находя себе работу в частных мастерских и домах моды;
4. Сокращается количество студентов на отделениях вышивки художественных колледжей и вузов в связи с падением популярности вышивального искусства;
5. В вышивальных мастерских при храмах не хватает художников для разработки композиций и продолжения многовековых традиций золотной вышивки;
6. Многочисленные Интернет-курсы являются нелегальными фирмами, предлагающими неполное обучение вышивке без получения дипломов и сертификатов государственного образца;
7. На строчевышивальных предприятиях народных художественных промыслов при отсутствии квалифицированных специалистов нет возможности качественного обновления ассортимента. Малооплачиваемая работа, отсутствие социальных гарантий на предприятиях в отдалённых от центров районов не привлекает молодых и перспективных специалистов.

В связи с такими проблемами на сегодняшний день не наблюдается творческого развития строчевышивальных промыслов. Например, на Ярмарке мастеров «Зимняя ладья 2014», где участвовали предприятия вышивальных промыслов, были предложены предметы быта с вышитыми на них узорами, взятыми из общедоступных книг (Рис. 3). При этом традиции своей местности не исследуются, не восстанавливаются и не применяются.



**Рисунок 3**

Выход из создавшегося положения можно найти в разработке новых методик обучения вышивке и обмене опытом между образовательными учреждениями и предприятиями народных художественных промыслов с использованием Интернет-технологий. Набирающее популярность дистанционное обучение могло бы осуществить изучение русской народной вышивки по всей территории России и за рубежом, сделать возможным получение онлайн-консультаций самых опытных педагогов в области вышивального искусства, специалистов по орнаментике, композиции вышивки, русского народного костюма, моделированию современной одежды в народном стиле, народных традициям, музейным сотрудникам и искусствоведам. Тем более что был принят Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 №

273-ФЗ, где акцентировано внимание на дистанционном обучении и новые Интернет-технологии<sup>12</sup>.

Но, как оказалось, художественные колледжи и институты не готовы привлечь популярные дистанционные курсы в своих обучающих программах по нескольким причинам:

Преподаватели не владеют компьютерными знаниями;

Художественные образовательные учреждения не могут приобрести дорогостоящую аппаратуру для онлайн-обучения;

Идет сокращение учреждений, выпускающих мастеров по вышивке. Так, при слиянии Калининского училища со Строгановским университетом отделение по вышивке ликвидировано;

Неспособность профессиональных учреждений заняться дистанционным обучением вышивки привела к тому, что процесс обучения вышивальщиц в стране стал приобретать стихийные черты. Дистанционные курсы, которыми полон Интернет, видеоуроки по вышивке самодеятельных преподавателей, зачастую не имеющих качественного образования, заменили профессиональную подготовку хороших мастеров. Уровень вышивального искусства катастрофически упал. Использование иностранных печатных изданий привело к тому, что в предлагаемых курсах исконно русские названия вышивальных швов заменяются иностранными названиями. В центрах творчества вместо вышивальных кружков появляются кружки с новыми популярными техниками: лепки бижутерии из пластических материалов, валяние из шерсти и декупажа, создание картин из стразов. На художественных выставках вышитые пейзажи и портреты по западным клише оттеснили творческие работы.

Необходимо:

Создание научных лабораторий по изучению традиций народной вышивки на местах. Примером может быть проводимая исследовательская работа в г. Балашихе народным мастером Ольгой Носенко и мастерами творческого клуба «Светлица».

Издание новых учебных методических пособий по народной вышивке.

Использование новых информационных технологий в распространении знаний по народной вышивке: онлайн-курсов, видеоуроков, встреч с профессиональными мастерами.

Скорректировать работу вышивальных промыслов для создания своих ярких творческих работ, апробация их на фестивалях национальной, русской и славянской культуры, которые становятся всё популярнее в нашей стране.

Самое главное сегодня - это необходимость разработки методики дистанционного обучения русской народной вышивке, а затем предложение её для совместной работы

---

<sup>1</sup> Приказ Министерства образования России «Об утверждении методики применения дистанционных образовательных технологий (дистанционного обучения) в образовательных учреждениях высшего, среднего и дополнительного профессионального образования» от 18.12.2002 № 4452 - <http://www.referent.ru/1/12166>

<sup>2</sup> Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 № 273-ФЗ - <http://www.rg.ru/>

учреждениям дополнительного, среднего и высшего художественного образования<sup>3</sup>. Проведение научно-практических конференций с последующим изданием докладов и сообщений – это уже сложившаяся практика обмена опытом между сотрудниками музеев, научно-исследовательских центров, образовательных учреждений и предприятий народных художественных промыслов<sup>4</sup>. С помощью дистанционного обучения можно решить вопрос повышения квалификации самих педагогов образовательных учреждений и проблему переподготовки преподавателей студий вышивки.

Полученный опыт всегда можно использовать в любых других творческих направлениях.

Применение дистанционного обучения элементам русской народной вышивки в виде научных лабораторий расширит аудиторию учащихся<sup>5</sup>, объединит центры ремёсел и дома детского творчества, привлечёт опытных специалистов по вышивке и музейных сотрудников в один общий федеральный проект по изучению старинных вышитых узоров.

### Список литературы:

1. Барaduлинские чтения/ материалы межрегиональной научно-методической конференции по декоративно-прикладному искусству и народным художественным промыслам. – М.ИП Скороходов, 2014.
2. Бобыкина, Н.Ю. Проблемы преподавания русской вышивки в учреждениях дополнительного образования / Н.Ю. Бобыкина // Образование. Наука. Культура: материалы VI Международной научно-практической конференции 21 ноября 2014 г. – Гжель, 2015. – С. 221-225.
3. Приказ Министерства образования России «Об утверждении методики применения дистанционных образовательных технологий (дистанционного обучения) в образовательных учреждениях высшего, среднего и дополнительного профессионального образования» от 18.12.2002 № 4452 - <http://www.referent.ru/1/12166>
4. Тиссен Е.Г. Особенности формирования образовательного контента для электронного учебно-методического комплекса (ЭУМК) презентация сообщения - <http://www.slideshare.net/PROelearning/ss-11730619>
5. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» от 29.12.2012 № 273-ФЗ - <http://www.rg.ru/>

---

<sup>3</sup> Тиссен Е.Г. Особенности формирования образовательного контента для электронного учебно-методического комплекса (ЭУМК) презентация сообщения - <http://www.slideshare.net/PROelearning/ss-11730619>

<sup>4</sup> Барaduлинские чтения/ материалы межрегиональной научно-методической конференции по декоративно-прикладному искусству и народным художественным промыслам. – М.ИП Скороходов, 2014.

<sup>5</sup> Бобыкина Н.Ю. Проблемы преподавания русской вышивки в учреждениях дополнительного образования / Н.Ю. Бобыкина // Образование. Наука. Культура: материалы VI Международной научно-практической конференции 21 ноября 2014 г. – Гжель, 2015. – С. 221-225.

**Новиков Е.А.**

*аспирант Костромского государственного университета им. Н.А.Некрасова,  
научный сотрудник музея-заповедника «Костромская Слобода»,  
педагог дополнительного образования ЦТР «Академия»*

## **Народные промыслы и ремесла Костромской области: история и современность**

Промыслы и ремёсла в жизни крестьянина всегда занимали одно из центральных мест, являясь важнейшим источником заработка. «По данным подворных переписей 1897-1905 годов владельцы 84,4% хозяйств Костромской губернии занимались ими»<sup>1</sup>. «В 1908 году доход хозяйства от промыслов был равен 52,4% от всех доходов. За 1923-1924 года – 33%»<sup>2</sup>. В данной статье мы рассмотрим развитие двух промыслов в Костромской губернии – кузнечного и плетения из ивового прута.

В Костроме металлообработка получает широкое развитие в XVII веке, тогда же кузнечное дело становится массовой специализацией. К середине того же века в городе насчитывалось уже 58 кузниц. Согласно писцовой книге 1628 года, костромские кузнецы того времени проживали со своими семьями в отдельной Кузнечной (или Козьмодемьянской) слободе близ деревянных церквей Безсеребрянников Козьмы и Дамиана и Святителя Николая. Эта слобода существовала до начала XVIII века.

По первой народной переписи кузнецы обозначены особо от посадских; их состояло 166 душ мужского пола. Из этого числа некоторые работали в 1727-1729 годах в артиллерии. Подушные подати они оплачивали отдельно от посадских людей в размере 40 алтын (1 руб. 20 коп.) с человека. В ремесле существовала дробная специализация. Были отмечены мастера по изготовлению замков, гвоздей, скоб, ножей, котлов, обручей на бочки, нательных крестов. Было два бронника, изготовлявших кольчуги и панцири.

Новым явлением в XVIII стало появление ремесленных цехов. Управление цехами поручалось общей Ремесленной управе во главе с головой. Работа цехов регламентировалась Уставом 1799 года и «Ремесленным положением», входившим в «Жалованную грамоту городам» от 21 апреля 1785 года. Во главе каждого цеха стояла Управа, имевшая свою печать, знак цеха. Цехи избирали из мастеров старшину и 2-х старшинских товарищей, которые утверждались магистратом или Ратушей. В обязанности старшины входило собирать с ремесленников все денежные сборы, следить за исполнением повинностей, ведать казной, проверять мастерство поступавших в цех, помогать нуждавшимся больным и бедным ремесленникам.

К началу XX века кузнечное ремесло остаётся необходимым как в городе, так и в деревне. В 1900 году в кузнечном цехе было 50 человек: 27 мещан, 19 крестьян и 4 прочих сословий. Кузнецы изготавливали большинство металлического хозяйственного инвентаря (по своим специальностям это были кровельщики, кузнецы, слесари, пилозубы, жестянщики, кузнечно-каретные мастера), выковывали подковы, дымники, подсвечники, металлические части рабочих инструментов и т.д., а также выполняли работы, связанные с починкой металлических изделий.

В 1903 году цеховое устройство в Костроме было ликвидировано, но отдельные мастерские продолжали функционировать.

---

<sup>1</sup> Зайцева Т. Крестьянские промыслы и ремёсла // Родной край. – 2001. – 4 сентября. – С. 3.

<sup>2</sup> Осипова З. Кустарные и отхожие промыслы в Кологривском уезде // Кологривский край. – 1999. – 8 апреля. – С. 2.



Источники донесли до нас имена некоторых мастеров-кузнецов, занимавшихся в начале XX века художественной ковкой. Среди них Михаил Парфеньевич Навоев, который имел своё частное дело и мастерскую в Никольской слободе (сейчас это Димитровский район). Прославился он тем, что к 300-летию дома Романовых украсил кованой решёткой Романовский музей, проработав над заказом целый год, получив за его исполнение 100 рублей.

Таким образом, главной особенностью кузнечного дела в этот огромный период, охватывающий отрезок времени с древнейших времён, практически до второй трети XX века, являлся его прикладной характер, направленный на хозяйственные нужды жителей и города, и деревни. К последней четверти XIX века в кузнечном ремесле начинает использоваться наёмная рабочая сила. Применение её даже в сельских кузницах позволило увеличить производительность, а как следствие и доходы мастеров.

Изменения в традиционном жизненном укладе ремесленников начинаются после 1917 и позднее, с приходом в деревню коллективизации и индустриализации. В связи с ростом промышленности, количество индивидуальных кузниц в городах уменьшается, а позднее они и вовсе исчезают.

Однако, в годы Великой Отечественной войны, в частях РККА сохраняется штатная должность кузнеца (военно-учетные специальности: ВУС 114 "Кузнец (кроме ковочн.)", ВУС 119 "Кузнец ковочный"), сохранившаяся вплоть до 50-х годов XX века. В 463 стрелковом полку должность кузнеца занимал уроженец деревни Архипино Красносельского района Е.П. Кочетов.

Начиная с середины XX века происходит переориентация кузнечного дела с хозяйственно необходимых нужд на художественные и декоративно-прикладные. Традиционная кузнечная работа уходит из города и сохраняется малой частью в деревнях и сёлах.

Города становятся центром художественного кузнечного искусства. Периодическая печать конца 1980-х годов сообщает нам о мастере Василии Метляеве, кузнеце Буйского леспромхоза, который по просьбе музейных работников Буйского краеведческого музея к 450-летию юбилею города отковал коллекцию вооружения русского воина XVI века. Как пишет корреспондент «Советской России» В. Пашин, «глядя на секиры, бердыши, протазаны и пики, на «боевые шрамы», испещрившие гладь металла, не сомневаешься, что возраст оружия – четыре столетия»<sup>3</sup>. Таким образом, данная коллекция имеет двойную ценность. Во-первых, она достоверно представляет собой вооружение русского воина, во-вторых, является прекрасным образцом современного кузнечного искусства, представляя собой его новый вид – стилизованные изделия.

На современном этапе развития кузнечного дела существуют, как и мастерские, художественные объединения, выставляющие свои изделия на продажу, так и мастера, которые изготавливают предметы искусства и быта в одиночку. Периодические издания костромского края на протяжении 1990-х – 2000-х годов публиковали ряд очерков и интервью с несколькими мастерами-кузнецами.

Сам же кузнечный промысел во многих районах Костромского края в конце XX века находился в упадочном состоянии. Возрождение традиционного промысла велось

---

<sup>3</sup> Пашин В. Самодельный арсенал // Советская Россия. – 1987. – 12 апреля.

лишь частным порядком<sup>4</sup>. Переход к рыночной экономике и небольшая государственная поддержка малого бизнеса позволил мастерам создавать кооперативы, арендовать помещения, то есть заниматься ремеслом на предпринимательской основе.

В начале XXI века кузнечный промысел продолжает развиваться - и как художественное занятие, и как ремесло для удовлетворения хозяйственных потребностей, в основном жителей села. Известны имена таких мастеров, как А.Р. Калинин (г. Чухлома), отец и сын Меньшиковы (п. Чистые Боры Буйского района), А.А. Никулин (г. Кострома), А. Коровин, С. Новиков и многие другие. Силами современных мастеров изготавливаются как художественные изделия (например, А. Калинин изготовил для Авраамиево-Городецкого монастыря флюгер высотой 180 см), так и предметы хозяйственной необходимости – кочерги, кованые решётки, совки. В 2007 году в Костроме, на базе профессионального лицея №20 действовал под руководством Анатолия Андреевича Никулина кружок художественнойковки, выпускающий из своих рядов специалистов-мастеров, в том числе Антона Коровина.

В музее-заповеднике «Костромская слобода» в настоящее время ежегодно устраивается конкурс кузнечного мастерства «Огненный круг». Проходит он в день святых Козьмы и Дамиана. Этот конкурс является межрегиональным, в Кострому приезжают гости из Ярославля и других соседних регионов.

Подводя итог, в современном кузнечном промысле можно выделить несколько особенностей. Во-первых, мастеров кузнечного дела можно разделить на промышленных кузнецов и кузнецов-художников. И на первом месте находится не хозяйственная деятельность кузнечных дел мастеров, а их художественное творчество, которое служит декоративно-прикладным целям (каминные решётки, кованые ограды, подсвечники, фонари и т.д.); это участие кузнечных мастеров в реставрационных работах. Во-вторых, растёт роль объединений художественнойковки (в Костроме представлена такими мастерскими как «Технолюкс-К», «Дивный Дом», «КЛАССиК» и др.). В-третьих, традицией становится проведение художественных мастер-классов и конкурсов художественнойковки (в частности и в Костромском архитектурно-этнографическом и ландшафтном музее-заповеднике «Костромская слобода»).

В ряд многочисленных промыслов и занятий, распространённых на территории Костромского края, входило и лозоплетение. В натуральном крестьянском хозяйстве практически все природные материалы находили свое применение. Кусты ивняка по берегам рек и водоемов были незаменимым подспорьем в ремесленной деятельности крестьянина. Тонкие гибкие прутья ивы умелыми руками переплетались и превращались в массу полезных в хозяйстве вещей и предметов.

В Костромской губернии в конце XIX века лозоплетение преобладало в нескольких районах, в том числе в Светочегорской волости Нерехтского уезда. Плетение корзин было тесно связано с выделкой борон. Они сбывались через скупщиков в Иваново-Вознесенске и в Москве. «Особенно процветал этот промысел в войну 1877-1878 годов, когда корзины скупались военными поставщиками по 8 рублей за сотню. Главным же потребителем борон и корзин были крестьяне, так что промысел находился в прямой зависимости от урожая на юге России»<sup>5</sup>.

Первые десятилетия советской власти связаны с коллективизацией промыслов. В Костромском крае «промыслы послужили базой формирования мелкой кустарной

---

<sup>4</sup> Семёнова Н. Кузнец и роза: беседы с мастером // Северная правда. – 1992. – 31 окт. – С.3, 6.

<sup>5</sup> Майорова О. «Край ремесленный богатый...» / Губернский дом. – 2000. – №1. – С.9.

промышленности»<sup>6</sup>. Крестьяне Костромской области организовывали артели по плетению из ивового прута. По данному ремеслу специализировались даже отдельные деревни. Известно, что плетением корзин разных размеров, мебели и другого рода товаров занимались в деревне Трубинка Красносельского района Костромской области. Промысел этот был развит настолько, что мастера выезжали в другие деревни для заработков, порой за многие километры от дома. Один из ремесленников в письме, датированном 14 ноября 1931 года, описывает быт мастера того времени, а так же некоторые особенности ремесла. «Сообщаю вам, что мы живем хорошо, работаем корзины, уже как приехали, сплели 100 шт. на 70 руб. получили 5 метров мануфактуры, вообще, работать можно за всем готовым, знаем только сходить в коперацию за продовольствием, и за лошадьми, для подвозки прутьев. Путьев я уже нарубил сот на шесть (на 600 шт.) а вот за мерзнет река тогда можно сколько угодно таловых нарубить, все условия работы хорошия, с моей стороны считаю хотя в деревне будет и повыше расценка на корзины но знаешь сам что много и расхода что бы содержать мне лошадь; а иначе безлошадя я не привык, знаешь любитель и покатайся (орфография сохранена)»<sup>7</sup>. Также в данном письме сообщаются и расценки на готовую продукцию: «заработат можно хорошо на белых корзинах очень много заказу, 3 руб. чемодан, по больше корзина белая 5 руб. У меня Манька одна днем заработала 8 руб 50 коп... (орфография сохранена)»<sup>8</sup>. Таким образом, ремесло продолжает развиваться, секреты его сохраняются и передаются из поколения в поколение, а одни мастера сменяются другими.

Ещё в советское время плетением из ивового прута стали заниматься отец и сын Михайловы – Фёдор и Александр. Потомки Героя труда 1930-х годов Фёдора Ивановича Михайлова, чьим именем была названа на заводе «Рабочий металлист» денежная премия трём лучшим производственникам года, они и сами всю свою жизнь проработали на этом заводе, продолжая династию рабочих. Увлечение плетением началось с банального отсутствия корзины для похода за грибами. Со временем отец и сын Михайловы достигли такого уровня, что их работы были отмечены на ВДНХ СССР, где они стали лауреатами. Изделия костромичей заказывали себе жители Москвы, Самары, Архангельска, других городов Союза. Высокий уровень мастерства отмечали и гости из Соединённых Штатов Америки.

В 1995 году, после распада Советского союза, в жизнь костромских ремесленников стали проникать капиталистические элементы. Так, например, в 1995 году у Александра Михайлова костромская производственно-коммерческая фирма «ВАСКУН» (занималась производством хлебобулочных изделий, розничной торговлей, транспортировкой грузов, ремонтом бытовых изделий и предметов личного пользования; прекратила своё существование в 2012 году – прим. автора) заказывала плетёные подносы.

Как и у любого мастера у А.Ф. Михайлова были и свои ученики. «Я в политехническом колледже веду курсы, сейчас в доме офицеров набирается группа. Приходят безработные сначала, а потом люди увлекаются. Дети мои мне помогают

---

<sup>6</sup> Смурова О.В. Развитие кустарно-промысловой системы и её роль в обслуживании бытовых нужд жителей сёл и деревень (начало – 60-е гг. XX в.) / Народные ремёсла и промыслы Костромского края – вчера, сегодня, завтра (материалы конференции). – Кострома, 1993.

<sup>7</sup> Письмо из личного архива автора.

<sup>8</sup> Там же.

немного»<sup>9</sup>. Именно таким образом в современных условиях проходит передача умений от мастера к ученикам.

Другом семьи Михайловых являлся ещё один мастер по плетению из ивового прута – Пётр Константинович Лебецкий, участник партизанского движения в Западной Белоруссии, чьи произведения так же присутствуют в фондах музея-заповедника «Костромская слобода». «По началу он плёл оригинальные, но весьма простые корзинки, а потом, с помощью друга Ф.Ф. Михайлова, научился настоящему художественному плетению. Стал участником выставок. Несколько его работ «уехали» за границу: в Америку и в Австрию. Есть у Петра Константиновича ученики»<sup>10</sup>. Среди изделий автора можно найти оригинальные полочки для телефона, цветочницы, узорчатые панно и корзинки особой «белорусской» формы.

В 90-е годы XX века количество мастеров плетения из ивового прута в Костромской области увеличивается. Это обусловлено тем, что в связи со сложной экономической обстановкой в стране, многие жители города лишались работы и искали другие способы заработка. Взоры некоторых из них обратились к народному ремеслу лозоплетения. Газета «Северная правда» описывает один из типичных случаев тех лет. «Костромички Ирина и Елена начали заниматься плетением три с половиной года назад (1996 – прим. автора)... Организация, в которой они работали, перестала существовать, и они стали безработными... Поэтому, когда на бирже узнали, что центр научно-технического творчества молодёжи набирает группу на курсы переквалификации, решили попробовать»<sup>11</sup>. Преподавателем лозоплетения в центре научно-технического творчества молодёжи был уже известный на тот момент мастер Виктор Павлович Осипов.

Похожую историю в личной беседе рассказывал ещё один костромской мастер – М.Л. Кондырев В прошлом – работник костромского аэропорта, пилот гражданской авиации. Когда в 1990-е годы стало туго с деньгами, вместе со своим коллегой Ю.А. Едуновым, стали заниматься плетением из ивового прута, что стало дополнительной статьёй дохода. Со временем их мастерство достигло значительных вершин. Михаил Леонидович занимается плетением мебели, хозяйственных принадлежностей, предметов интерьера. В фондах музея-заповедника «Костромская слобода» его авторству принадлежат плетёные санки, коньки, бра с плетёным абажуром.

Костромские мастера зарабатывают своим ремеслом различными способами. Это и изготовление изделий частным клиентам на заказ. Например, Игорь Гаранович, специализирующийся на плетении мебели в 1993 году продавал свои изделия по 150 000 рублей<sup>12</sup> (10 500 рублей по современному курсу доллара – прим. автора). Позднее, в конце 1990-х – начале 2000-х, мастер сдавал свои изделия в магазин «Народные промыслы», продолжая работать на заказ и работая заведующим столярным цехом в театре под руководством Б.И. Голодницкого.

Что касается техники плетения и заготовки материала, то современные мастера используют те же способы и приёмы, что и задолго до них. «Всё начинается с заготовки материала. А она начинается, когда опадают листья, чтобы не вредить дереву. Да зимняя

---

<sup>9</sup> Руки делают, а голова удивляется»: мастера / бесед. Н. Муренин // Эковестник: Око. – 1995. - 5-14 ноября.

<sup>10</sup> Увлечённость // Костромской край. – 1994. – 29 ноября. – С.3.

<sup>11</sup> Певцова Л. Эксклюзивная шляпка от Ирины, новомодная сумочка от Елены: моё второе я // Северная правда. – 1999. – 16 декабря. – С.5.

<sup>12</sup> Кариус И. Вольный скаут Игорь Гаранович: хобби-клуб // Молодёжная линия. – 1993. – 20 августа. – С.6.

заготовка и ценится гораздо больше. Хоть и тяжело бродить по лесу по пояс в снегу. Зато сокодвижение прекращается, дерево становится более прочным. За сезон я собираю около ста мешков дерева. Второй этап – это обработка. Ива может храниться практически вечно, если с неё снять шкуру, выварить. Я это делаю в специальном барабане. Часа три дерево стоит в кипятке, после чего шкура слезает. Дальше, для того, чтобы привести иву в боеспособное состояние, достаточно лишь вымочить её в воде. И можно работать»<sup>13</sup>. Примерно тем же способом иву заготавливает и А.Ф. Михайлов. «Заготавливать с осени, после того, как листва опадёт. После того, как наберёшь, нужно запарить в кипятке на 3-4 часа, чтобы цвет дала, очистить – и готова к работе»<sup>14</sup>. Для заготовки прутьев мастера используют различные инструменты – ножи, сделанные на заказ и даже медицинские скальпели. Современные возможности позволяют выполнить заготовку и хранение прута более качественно.

Непосредственно на плетение изделия уходит не так много времени. Больше тратится именно на заготовку прута. В. Бесчастнов, чьи изделия тоже представлены в фондах музея-заповедника «Костромская слобода», в интервью газете «Костромские ведомости» так и говорит: «заплести быстро – часа два, долго прут заготавливать: срезать, очистить, запарить, снова очистить»<sup>15</sup>.

В сентябре 2015 года в выставочном зале Музея природы Костромской области работала выставка, посвящённая ремеслу плетения из ивового прута «Плетёные истории», которую совместно с Музеем природы организовал музей-заповедник «Костромская слобода» в рамках областного фестиваля «Бабье лето». На выставке экспонировалось несколько десятков предметов из фондов музея-заповедника уже упомянутых выше современных мастеров. Их произведения представляют широкие возможности этого природного материала.

Ассортимент плетёных изделий современных мастеров весьма разнообразен. В нём присутствуют как классические корзины и другие хозяйственные вещи, так и эксклюзивные авторские произведения: абажуры, подносы, рамы для зеркал, домики для кошек и др. Современные мастера традиционную многолетнюю народную основу сочетают с использованием современных возможностей новых технологий и материалов. Таким образом, ремесло плетения из ивового прута продолжает трансформироваться и приобретать новые черты, и в то же время остаётся народным ремеслом.

Новым явлением в начале XX века стало изучение народных ремёсел и промыслов в учреждениях дополнительного образования. Одним из первых в этой области стал город Нерехта. В 1994 году был открыт дом творчества и ремёсел «Светлица», который ставил своей целью дело возрождения старинных ремёсел. Дети разных возрастов изучают рукоделия и ремёсла – кружевоплетение на коклюшках, художественная обработка дерева, плетение из бересты, из ивового прута, лоскутное шитьё, дымковская игрушка. Изучается история ремёсел в Костромском крае.

Курсы народного мастерства открыты и в Костромском учреждении дополнительного образования – центре творческого развития «Академия». Среди педагогов присутствуют современные мастера-гончары Малковы.

---

<sup>13</sup> Игорь Гаранович: «Один заказчик попросил меня сплести ему гроб»: увлечения / бесед. А. Меньшиков // Северная правда. – 2005. – 24 августа. – С.25.

<sup>14</sup> «Руки делают, а голова удивляется»: мастера / бесед. Н. Муренин // Эковестник: Око. – 1995. - 5-14 ноября.

<sup>15</sup> С днём рождения, Кострома! // Костромские ведомости. – 2008 – 26 августа – 1 сентября. – С.6.

Костромской музей-заповедник «Костромская слобода» так же работает с современными мастерами народного искусства. В музее можно пройти различные мастер-классы (гончарная техника, плетение из ивового прута, костромская народная роспись, ткачество и другие).

Таким образом, проанализировав развитие двух видов промыслов в Костромской области на продолжительном отрезке времени, можно выделить ряд особенностей, которые присущи им:

- первоначальное появление промыслов для обеспечения хозяйственных нужд жителей города и деревни;
- промыслы являлись одной из важнейших статей дохода в крестьянских хозяйствах;
- возрождение народных промыслов в современности, как дополнительного заработка в связи со сложной экономической ситуацией конца XX века;
- появление учреждений дополнительного образования, в которых изучаются народные ремёсла и промыслы (ЦТР «Академия» г. Кострома, дом творчества и ремёсел «Светлица» г. Нерехта и др.).

#### **Список источников и литературы:**

1. Зайцева Т. Крестьянские промыслы и ремёсла // Родной край. – 2001. – 4 сентября.
2. Игорь Гаранович: «Один заказчик попросил меня сплести ему гроб»: увлечения / бесед. А. Меньшиков // Северная правда. – 2005. – 24 августа.
3. Кариус И. Вольный скаут Игорь Гаранович: хобби-клуб // Молодёжная линия. – 1993. – 20 августа.
4. Майорова О. «Край ремесленный богатый...» / Губернский дом. – 2000. – №1.
5. Народные ремёсла и промыслы Костромского края – вчера, сегодня, завтра (материалы конференции). – Кострома, 1993.
6. Осипова З. Кустарные и отхожие промыслы в Кологривском уезде // Кологривский край. – 1999. – 8 апреля.
7. Пашин В. Самодельный арсенал // Советская Россия. – 1987. – 12 апреля.
8. Певцова Л. Эксклюзивная шляпка от Ирины, новомодная сумочка от Елены: моё второе я // Северная правда. – 1999. – 16 декабря.
9. «Руки делают, а голова удивляется»: мастера / бесед. Н. Муренин // Эковестник: Око. – 1995. - 5-14 ноября.
10. Семёнова Н. Кузнец и роза: беседы с мастером // Северная правда. – 1992. – 31 окт.
11. С днём рождения, Кострома! // Костромские ведомости. – 2008 – 26 августа – 1 сентября.
12. Увлечённость // Костромской край. – 1994. – 29 ноября.

**Щирова Б.Г.**

*Аспирант кафедры русского искусства ФГБОУ высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина»*

## **Ключевые проблемы развития лаковой миниатюры Палеха**

Лаковая миниатюрная живопись традиционных художественно-промышленных центров России, таких как Палех, Мстера и Холуй в настоящее время находится в регрессивной фазе своего развития. Это обусловлено множественными факторами.

Многие проблемы, влияющие на развитие миниатюры, зародились вместе с ней, например поиски парадигмы, концепции, и наконец, самого художественного стиля. Данные проблемы сопровождали весь процесс развития миниатюрного искусства, и сейчас остаются актуальными. Их можно назвать “базовыми” или ”общими” проблемами. Также существует ряд временных проблем - “тенденций”, зависящих от общекультурного настроения. Как правило, такие явления носят временный характер и не ведут к фундаментальным изменениям.

Стоит выделить еще одну категорию проблем, которая является основополагающей во всем процессе развития, это - “ключевые” проблемы. Ключевой проблемой развития искусства - является или совокупность общих и частных проблем, или какое-либо общекультурное воздействие, в обоих случаях полностью меняющее специфику искусства. В палехской миниатюрной лаковой живописи можно выявить две ключевые проблемы, одна связана с ее зарождением, вторая - с ее вырождением<sup>1</sup>.

Палехская лаковая живопись появилась вследствие новых культурно-политических изменений 1917 года. Нельзя говорить, что это явление было абсолютно новым и уникальным. С одной стороны - новаторский характер неоспорим, если рассматривать применение стилистических традиций иконописи в светской декоративно-прикладной живописи. С другой стороны - это является симбиозом сложившихся традиций палехского иконописания и частично новых технологий работы с папье-маше. Уже этот момент дает повод взглянуть на палехскую миниатюру с другого ракурса, не как на самостоятельное направление в искусстве, а как на длительную тенденцию в искусстве Палеха в целом.

По известным историческим документам искусство в Палехе зародилось не ранее второй половины XVII века, хотя есть некоторые предположения, что это произошло гораздо раньше<sup>2</sup>. Тем не менее, уже к концу века сложилась своя стилистика,

---

<sup>1</sup> Возможно, все три категории проблем являются общими так же для Холуя и Мстеры. Однако, пути развития каждого из центров были своеобразными, в чем-то схожими между собой, но в тоже время абсолютно разными.

Необходимо отметить, что путь палехского искусства уникален в истории отечественного искусства, он кардинально отличается от других центров лаковой живописи, поэтому и ключевые проблемы являются разными.

<sup>2</sup> В “Полном собрании русских летописей” упоминаются события 1238 года, когда войска хана Батые покорили, разграбили и сожгли все волжские города и поселения. Пали многие княжества Северо-восточной Руси: Рязанское, Московское, Суздальское, Владимирское, Костромское и Тверское.

В Палех бежали от аналогичных нашествий суздальские и владимирские горожане и монахи, спасая самое ценное - иконы. Во время татаро-монгольских нашествий большое распространение получили небольшие иконы и складни, которые было удобно брать в

отличающаяся своеобразной стилизацией фигур и необычным колористическим решением. К середине XVIII века Палех становится известным центром иконописания в России. Начинают формироваться первые фамильные мастерские, все больше прослеживается влияние ярославской и московской школ XVI-XVII веков. В этот период складываются основные стилистические черты палехской иконописи, преобладает многоклеймовой мелочное письмо, меняется и общая цветовая гамма, живопись становится более графичной и контрастной. XVIII век можно назвать золотым в истории палехского искусства.

XIX век является самым сложным периодом не только в палехском искусстве, но и для всей иконописи в целом. Происходит своего рода переоценка художественных ценностей. Все больше прослеживается ориентация в сторону допетровской иконописи - на московскую и новгородскую школы XV-XVI веков, укрепляется авторитет строгановских писем. Более того, 27 октября 1800 года императором Павлом I утверждается закон о единоверии, произошла своего рода легализация старообрядческой иконописи<sup>3</sup>.

В этот период можно проследить несколько художественных тенденций, например, влияние западно-европейской живописи и в то же время - подражание строгановским и романовским письмам. К середине XIX века происходит "монополизация" палехского искусства. Во главу встает фигура Н.М. Софонова. К концу века в его мастерской насчитывалось более 200 палехских иконописцев, такое же количество холуйских и 50 мстерских. Начиная с середины XIX века и продолжая до рубежа XIX-XX веков, в Палехе писали иконы во всех известных стилях и техниках<sup>4</sup>. Это была массовая иконопись хорошего качества, которая делилась на три категории по качеству. В тот же период в Палехе организовано и первое художественное образовательное учреждение при мастерской Софонова.

К началу XX века палехские иконописцы практически полностью обратились к монументальным церковным росписям и к реставрации. Хотя есть доказательства, что иконописью занимались в Палехе и Мстере вплоть до 1927 года<sup>5</sup>. Это были единичные заказы Госторга для экспорта.

После октябрьской революции иконопись стала невостребованной, и художники начали поиски в других художественных отраслях. Ещё в 1918 году бывшие иконописцы

---

дорогу. Как известно, в Древней Руси, до XIII века, созданием сакральных предметов занимались преимущественно в монастырях, по этому, вполне естественно предположить, что монахи и положили начало иконописи в Палехе. Несомненно, что на первых этапах, в местную иконопись были заложены основы ростово-суздальского письма, а также некоторые стилистические приемы великоустюгского, а позднее, в XV веке, новгородского и московского иконописания, под чьими влияниями складывалась иконопись Суздаля. Но все же, это остается предположением, так как фактических доказательств, то есть ни икон, ни письменных документов, на данный момент не обнаружено. Вообще сложно говорить о каком-либо историческом и культурном развитии Палеха до XVII века.

<sup>3</sup> Стоит принять во внимание тот факт, что палехские иконописцы имели крепкие деловые отношения со старообрядческими общинами Москвы и Петербурга еще до 1800 года.

<sup>4</sup> Государственный исторический архив Ивановской области. "Софоновское дело" П.№ 4-8

<sup>5</sup> ГИА Ив. Обл. Ф. № 2977 "Палехская кооперативная артель древней живописи с. Палех" Опись №1



организуют “Художественную-декоративную артель”, которая занималась реставрационными храмовыми работами, но она просуществовала не долго, стоит отметить, что Софоновы занимались этой работой на протяжении всей жизни. В 1920 году по предложению Владимирского артсоюза около тридцати мастеров принялось расписывать деревянную сувенирную продукцию: матрешки, деревянные ларцы, посуду и прочие. Руководителем был назначен А.М. Корин. Эта деятельность быстро прекратилась, так как сам характер изделий и приемы росписей были не совместимы. К тому же низкая стоимость произведений, и потоковость продукции, погоня за количеством и отсутствие какого-либо творчества, заставили художников отказаться от ремесла.

Ситуация изменилась благодаря талантливому художнику И. И. Голикову, бывшему иконописцу-доличнику мастерской Н.М. Софопова. После первой мировой войны Голиков два года работал театральным художником в Вичуге и Шуе. В 1919 году он уезжает в Москву к своему родственнику А.А. Глазунову в поисках новой работы.

В Москве он ознакомился с работами лукутинских мастеров в Кустарном музее. Его потрясла не столько сама живопись, сколько способ ее применения в лаковых изделиях из папье-маше.

Первой пробой в лаковой живописи Палеха является работа Голикова “Адам в Раю”, которая была исполнена в Москве в 1920 году. Художник использовал дно фотографической ванночки и сусальное золото, за образец была взята гравюра Г. Доре из Библии. В этой и двух последующих работах Голиков не применял иконописную стилизацию элементов, они отличаются графичностью, классическим построением композиции, и реалистичной художественной трактовкой в целом. В том же году Голиков пишет миниатюру “Пахарь”, но уже в цвете и с применением иконописных приемов построения композиции и стилизацией форм. А.А. Глазунов представил эти работы в Кустарный музей и получил несколько заказов и федоскинских полуфабрикатов из папье-маше для них<sup>6</sup>. Это событие положило начало не только длительному сотрудничеству с Кустарным музеем, но и в целом - развитию палехского светского искусства, которое в последствии не ограничивалось лаковой живописью.

Период с 1920 года по 1923 является одним из основных в истории палехского искусства, а также ключевым в процессе формирования лаковой миниатюры Палеха, кроме того он представляет значимость в организации миниатюрного искусства Холуя и Мстеры. Мастера этих центров во многом ориентировались на палехский опыт, начиная с середины XIX века.

За эти несколько лет были заложены основы миниатюры, начиная от переработки и способов применения иконописных традиций в предметах декоративно-прикладного характера, заканчивая изобретением новых технологий работы темперой на папье-маше.

Огромную роль в организации палехского искусства сыграл А.В. Бакушинский, который занимался просветительской деятельностью среди палешан. Также он искал

---

<sup>6</sup> Вскоре, у Глазунова стали работать два палехских иконописца, И.П. Вакуров и А.В. Котухин. Работы сдавались все в тот же музей. В 1923 году Котухин уехал в Палех, где вместе с ним стали работать И.М. Баканов и И.В. Маркичев. В этом же году палешане получают диплом первой степени на Всероссийской сельскохозяйственной и промышленной выставке, в следующем участвуют на выставке в Венеции. Тогда художникам предложили организовать артель в Италии, позже такие предложения поступали из Франции, затем из Америки.

крупные заказы для миниатюристов, способствовал участию в выставках, являлся почетным членом Артели.

Артель древней живописи была основана в 1924 году и состояла из семи бывших иконописцев<sup>7</sup>. С каждым годом число членов артели возрастало, с 1925 года начали появляться и ученики. Но, тем не менее, вплоть до 1930-х годов палехская лаковая живопись ассоциировалась только с И.И. Голиковым. Об этом свидетельствуют несколько переписок артели с А.А. Глазуновым, А.В. Бакушинским, также директором Кустарного музея А.А. Вольтером<sup>8</sup>.

С 1926 года Палехская артель перешла под покровительство Госторга, вследствие чего начались проблемы с Кустарным музеем. 14 июля 1926 года в артель пришел документ, в котором было прописано, что музей прекращает вести дела с палехскими художниками артели, из-за невыполнения обязательств. Также было некоторое напряжение и с А.А. Глазуновым, который представлял интересы артели в Москве<sup>9</sup>.

Палехская артель древней живописи переходила к Госторгу на выгодных условиях, но это решение привело к серьезным изменениям. Госторг обязался: во-первых принимать работы по цене установленной артелью, во-вторых снабжать художников необходимыми материалами, а этот вопрос был наиболее актуален в тот момент, так как федоскинская артель 4 октября 1925 года единогласным решением выступила против снабжения палехской артели изделиями из папье-маше<sup>10</sup>. И в-третьих Госторг обязался выплачивать стипендии ученикам. Стоит отметить, что Госторг предоставлял не самые лучшие по качеству полуфабрикаты, на что неоднократно жаловались члены артели. Вскоре этот вопрос был улажен, Котухин пригласил столяра-самоучку И.С. Бабанова из села Подолино, и вскоре собственное производство сырья было налажено.

Заказы в артель приходили в огромных количествах, художникам было проблематично справиться с ними в установленные сроки, вследствие чего качество художественной продукции падало. Но тем временем росло количество членов артели. К 1932 году артель насчитывала 52 художников и 60 кандидатов на поступление, которые проходили спецподготовку в артели.

К началу 1930-х годов, Госторгом был серьезно поднят вопрос об удешевлении продукции, требовалась качественная и высокохудожественная массовка. Теперь палехская продукция должна была обеспечивать и отечественный рынок не в меньшей степени, чем зарубежный. Эта проблема стала решающей в тот период.

В этот же период назревает и новая проблема, связанная с образованием палехских художников. Первое поколение миниатюристов - это золотой состав палехского миниатюрного искусства. Являясь иконописцами по образованию, они применяли иконописные традиции с полным пониманием общей стилистики и

---

<sup>7</sup> “Артель древней живописи” была организована на родине, в Палехе 4 декабря 1924 года. В нее вошли семь художников: И.И. Голиков, И.М. Баканов, А.И. Зубков, И. И. Зубков, А.В. Котухин, В.В. Котухин и И.В. Маркичев, к 1932 году количество артели достигло более ста мастеров. Первым председателем был выбран А.В. Котухин, в доме которого первоначально и работали художники. Стоит отметить, что все они являлись бывшими иконописцами мастерской Софонова.

<sup>8</sup> ГИА Ив.обл. Фонд №2977 “Палехская кооперативная артель древней живописи с. Палех” Опись №2

<sup>9</sup> Там же

<sup>10</sup> ГИА Ив.обл. Ф. № 2976 Оп.№2 “Переписка с Госторгом”

компонования пространства. Это не было ни в малейшей степени подражательством. Второе поколение, выращенное первыми членами артели, также работали с полным пониманием стилистических традиций палехской иконописи, но привязанность к ней все ослабевала. Следующие поколения художников, которые напрямую искусства иконы не касались, делали попытки принести в миниатюру новые веяния, тем самым уходили от изначальной концепции искусства палехской миниатюры.

Творчество каждого из бывших иконописцев было уникальным, каждый из них ориентировался на определенную иконописную стилистику, у каждого художника был свой набор излюбленных традиций, которые он применял на протяжении всего своего творчества. Имели место многочисленные эксперименты и пробы, например смешивание традиций разных школ разного времени и другое<sup>11</sup>.

К третьему поколению творческое осознание изменилось, к 1940-м был выработан унифицированный язык палехской миниатюры, появились определенные наборы: горок, палат, деревьев, животных. Таким образом, самодостаточное и индивидуальное творчество мастеров - палешан, объединенных до этого лишь общей идеей, стало постепенно перетекать в художественный промысел.

Со временем некоторые иконописные элементы были практически полностью искажены, путем упрощения и длительного миксования разных стилей. Об этом свидетельствуют многие работы послевоенного периода. Также проблема просматривается и в монументальной живописи Палеха.

Последний период развития палехской лаковой миниатюры наступил в конце девяностых годов XX века, и продолжается до сих пор, он ознаменован возрождением православного искусства, и упадком лакового искусства.

Рубеж восьмидесятых-девяностых годов XX века является сложным периодом для искусства Палеха. Сложная экономическая и политическая обстановка в стране оказала влияние практически на все производственные государственные предприятия, в число которых входил коллектив Палехских художественно-производственных мастерских, некогда преобразованная артель. Нужно отметить, что в Палехе существовало только это государственное предприятие, никаких других, и конечно коммерческих, не было.

С ходом государственной перестройки, шла и перестройка палехских мастерских. Пришедшее в глубокий упадок производство, которому категорически не поступало заказов, стояло на перепутье: или закрытие, что грозило вымиранием данного искусства, или создание коммерческого предприятия, что было весьма сложно, но своевременно. Большинство палехских художников поддержало идею создания коммерческого предприятия. На основе этого был создан кооператив "Объединение художников Палеха", под председательством А.В. Дудорова. Оставшиеся меньшинство, объединилось в "Товарищество Палех", под руководством А.И. Ковалева, чье место вскоре заняла его секретарь - А.В. Кочетова. Сферой деятельности для обоих объединений, по-прежнему оставалась лаковая миниатюра.

---

<sup>11</sup> Так например А.А. Дыдыкин работал у Софонова в фряжской стилистике, пейзажи которой использовал в своих новых композициях. Котухин А.В. и Маркичев И.В. использовали приемы палехской иконописи XVII века, а Вакуров во многом опирался на новгородскую школу XIV века. Таким образом, можно утверждать, что стилистические основы иконописного искусства, были сохранены в палехской миниатюре.

Первым масштабным иконописным заказом в Палехе, явилось создание нового иконостаса для церкви Ильи Пророка. Для этой работы была создана первая, но временная иконописная бригада под руководством В.Г. Зотова. Лаковая миниатюра хоть и сохранила технические принципы иконописного письма, но они были трансформированы под предмет декоративно - прикладного назначения. Теперь стояла задача вернуть время вспять или совершить обратный процесс, то есть “вытащить” из миниатюры обратно в предмет иконы то, что когда то “вытащили” из иконы, и заложили в миниатюру.

К 2003 году уже около трети мастеров работало в иконописи, к 2008 их количество увеличилось и в этой сфере работало больше половины палехских художников. К настоящему времени практически все художники работают в монументальных церковных росписях. В миниатюре работают считанные единицы, среди них наиболее выдающиеся: А.В. Арапов, Н.П. Лопатин, Е.Ф. Щаницына, В.Ф. Морокин, чета Н.Б. и В.В. Булдаковых, и другие художники старшего поколения. Есть и несколько молодых художников, которые работают как в церковном искусстве, так и в миниатюре, но в основном для себя, к примеру: Г. Гукасян, А. Арапова и другие.

В целом, стилистика палехского искусства сохраняется в миниатюре. Нет явного отхода от традиций. Более того, мы можем говорить о развитии палехской миниатюры, так как присутствуют новые тенденции, которые пришли с новым временем, они касаются тематического содержания. Все больше появляется сюжетов с библейскими сценами. Этот феномен весьма интересен тем, что есть возможность сделать анализ того, на сколько сильно была трансформирована иконописная стилистика в миниатюрную.

Но, к сожалению, профессия миниатюриста не востребована в настоящее время, и этому способствовало много факторов. Палехская миниатюра не смогла бы просто развиваться и существовать без такой активной поддержки государства, которая была в советское время. Начиная с 1990-х годов нет никакой серьезной поддержки государства. И еще в то время нужно было начинать решать эту проблему. Уже более двадцати лет студенты палехского художественного училища имени М. Горького выпускаются в “никуда”. А стоит вспомнить, что художественное образование в Палехе зарождалось с целью подготовки художников узкой направленности, для работы только “палехским мастером”.

Если затронуть вопрос контингента учащихся, то проблема будет выглядеть практически нерешаемой. Начиная с 1990-х годов набор в ПХУ сократился в несколько раз. После 2010-х прослеживается критический недобор студентов, и этот факт не столько связан с демографической ситуацией, сколько с вопросом престижности профессии. Если ранее, дети художников шли по стопам родителей, перенимали их мастерство, то теперь такого не наблюдается. Большинство подростков, имеющих тяготение к изобразительному искусству, выберут скорее другое заведение, с более обширным образованием. Кроме того, в самом училище осталось только несколько потомственных художников, которые могут передать мастерство палехского искусства.

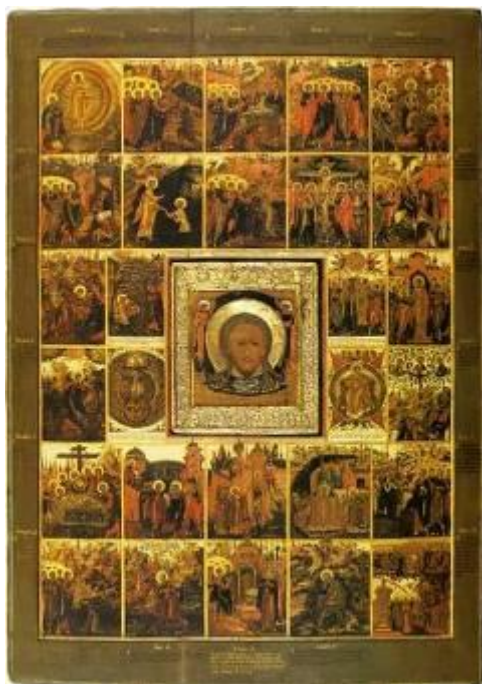
Делать какие-либо выводы, касающиеся определения палехской миниатюрной живописи, все-таки рано. Но принимать меры по сохранению миниатюры крайне необходимо.

### **Список литературы:**

1. Бакушинский А.В. «Искусство Палеха». М., 1932 г.
2. Братчикова Е.К. «Палехские миниатюристы» (именной справочник). 1995 г.
3. Колева О.А. «Искусство Палеха». Иваново, 2008 г.

4. Колесова О.А. «Палех и палешане». Иваново, 2010 г.
5. Кутейникова Н.С. «Иконописание России второй половины XX века». СПб, 2005 г.
6. Некрасова М.А. «Искусство древней традиции. Палех». М., 1984 г.
7. Некрасова М.А. «Народное искусство России. Народное творчество как мир ценности». М., 1983г.
8. Некрасова М.А. «Искусство Палеха» (диссертация на соискание ученой степени кандидата искус. наук). М., 1966 г.
9. Пирогова Л.Л. «Палех. История и современность». М., 2003 г.
10. Порудоминский В. «Откровения Ивана Голикова». М., 1977 г.
11. Рейнсон- Правдин А.Н. «И. Голиков». М., 1956 г.
12. Семеновский Д.Н. «Село Палех и его художники». Кострома, 1932 г.
13. Материалы международной конференции «Современная русская лаковая миниатюра». М., 2013 год. ВМДПИ (статьи: Л.Л. Пирогова, О.А. Колесова, М.Р. Белоусов, А.И. Ковалев)

### Иллюстрации:



Илл.1. Икона “Нерукотворный образ Иисуса Христа с Акафистом”. Палех, конец XVIII века. Дерево, левкас, темпера, золото. Размеры: 120х70.



Илл.2. Голиков И.И. ”Адам в раю” 1923 г.



Илл.3.Голиков И.И. “Три музыканта” 1924 г.



Илл.4. Голиков И.И. “Гадание на венках” 1920-е г.



Илл.5. Лопати Н.П. 2012 г.



Илл.6. Лопатин Н.П. 2013 г.



Илл.7 Г. Гукасян  
“Благовещение” 2015г.

**Белова Г. Б.**

*Кандидат исторических наук,*

*ст. научный сотрудник отдела печатных источников и изобразительных материалов  
Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства*

### **Художественные промыслы и Кустарный музей в «пролетарской» прессе на рубеже 1920-х – 30-х годов XX столетия**

Вторая половина 20-х годов в истории художественных промыслов и Кустарного музея стала переломным периодом. Развитие художественных промыслов, рост числа артелей, нужды экспорта - все это требовало усиления руководства промыслами. В 20-е годы при музее создается ряд экспериментальных мастерских. Позднее эти мастерские Постановлением СНК РСФСР от 10 августа 1927 года были оформлены как Центральная научно-опытная показательная станция (ЦНОПС) с Кустарным музеем в ее составе. В 1931 году на базе ЦНОПС был создан Научно-экспериментальный кустарный институт (НЭКИН), реорганизованный в 1932 году в Институт художественной и кустарной промышленности<sup>1</sup>, включающий Музей народного искусства и магазин "Художественные промыслы".

Эти преобразования происходят на фоне знаковых событий в истории советского государства - разгар и сворачивание НЭПа, зарождение коллективных форм хозяйствования во всех отраслях экономики, переход на рельсы индустриализации. Все эти процессы находят отражение в периодической печати того времени. И представляется чрезвычайно интересным взглянуть, как периодические издания разной направленности оценивают художественные промыслы, их роль и перспективы их развития.

С этой точки зрения периодике тех лет условно можно разделить на три направления. Это художественные издания, традиционно уделяющие большое внимание декоративно-прикладному искусству и продолжающие теоретическую полемику о роли народного искусства; так называемые «кустарные» издания: газета «Кустарь и артель», журналы «Вестник промысловой кооперации», «Кустарь-кооператор», «Вестник кустарной промышленности», «Активист-кооператор», «Московский кооператор»; и издания, которые мы в данном контексте назовем «пролетарскими журналами по искусству». Имеется в виду журнал «Искусство в массы», издававшийся с 1929 – 1930 гг., а с 1931 г. называвшийся «За пролетарское искусство», а также профсоюзные издания – «Культурная революция», «Культурный фронт», «Культпоход».

Публикации в изданиях искусствоведческого направления много цитированы и продолжают сохранять свое значение для историков искусства, в то время как другие две категории не принимались во внимание, между тем отражая отношение официальной власти к столь важному явлению, как народное искусство.

В середине 20-х годов на страницах «Вестника промысловой кооперации» выходит ряд блестящих статей одного из самых ярких исследователей народного искусства В. С. Воронова<sup>2</sup>. Он пишет об истоках и особенностях кустарного искусства, его преемственности, о взаимоотношениях кустаря и профессионала-художника, о необходимости содействия государства в поиске места кустарного производства в новых

---

<sup>1</sup> С 1941 года Научно-исследовательский институт художественной промышленности (НИИХП)

<sup>2</sup> «Крестьянское искусство и кустарная промышленность». Вестник промысловой кооперации, №9, 1924 г., Вестник промысловой кооперации, №1-2, 1925 г.



экономических и социальных условиях. В этой связи он затрагивает и Кустарный музей: «Кустарный музей - не музейное хранилище народного искусства. Его художественно-методическая работа должна поддерживать необходимую связь между стариной и современностью, стимулировать постоянное обновление современного народного творчества»<sup>3</sup>.

Во второй половине 20-х годов можно отметить еще несколько обращений к вопросам кустарного искусства на страницах изданий, ориентированных на освещение развития кооперации. Так, в февральском выпуске журнала «Кустарь-кооператор» за 1926 г. в статье «Федоскинская артель», посвященной 15-летию промысла, автор пишет о том, что до 1925 года наблюдалось падение спроса, а с 25 года – рост – «в связи с требованием» изделий на Парижскую выставку»<sup>4</sup>. Отмечая, что «живописец работает по вдохновению еще со времен Лукутиных», автор, тем не менее, призывает «изыскивать пути по упрощению производства» - механизации промысла<sup>5</sup>. Еще два упоминания художественных промыслов содержатся в первом номере журнала «Московский кооператор» за 1929 г.: Вяземская артель по выделке художественных изделий (в связи с проведением выходных трудящимися в Вязьме) и Сергиево-Посадский игрушечный промысел. В последнем случае речь идет о необходимости индустриализации старейшего кустарного промысла<sup>6</sup>.

Остальные «кустарные» издания обходят молчанием российские художественные промыслы.

Несколько большее внимания уделяется художественным промыслам на страницах журнала «Искусство в массы». Это издание «Ассоциации художников революции» (АХР) (до 1928 г. – Ассоциация художников революционной России») начало выходить в 1929 г. и было в основном посвящено живописи. До конца 1931 г. журнал некоторым образом затрагивал вопросы декоративно-прикладного искусства, хотя часто это было перепечаткой из других изданий. Так, в №1 за 1930 г. упоминается парижский ежемесячник «Амур де Ляр», где автор, Ян Топас, пишет о русском кустарном искусстве, «образцы которого были выставлены в Советском павильоне на Парижской ярмарке нынешнего года»<sup>7</sup>. Или же печатается ссылка на газету «Известия»: «Известия» отмечают успех СССР на Страсбургской выставке, в которой приняли участие 83 советских торговых и производственных организации. ... представлена картина естественных богатств СССР, всего многообразия советских ремесел, промышленности, искусства и науки»<sup>8</sup>.

В различных номерах журнала затрагиваются вопросы моделирования одежды: «... у нас и костюм должен служить предметом агитации и воспитания масс», «Советский костюм, не имеющий никакого прошлого, должен учесть нужды и потребности пролетариата на пути к социализму»<sup>9</sup>; изготовления игрушек<sup>10</sup>, ковроткачества<sup>11</sup>, вышивки<sup>12</sup>, оформления открыток<sup>13</sup>.

---

<sup>3</sup> Крестьянское искусство и кустарная промышленность. - «Вестник промысловой кооперации», 1924, № 9, стр. 6-9.

<sup>4</sup> «Кустарь-кооператор», № 2, 1926 г. Стр. 37.

<sup>5</sup> Там-же. Стр. 36-37.

<sup>6</sup> «Московский кооператор», №1, 1929 г. Стр. 45.

<sup>7</sup> «Искусство в массы», №1, 1930 г. Стр. 28.

<sup>8</sup> Там-же.

<sup>9</sup> «Искусство в массы», №3, 1930 г. Стр. 18

<sup>10</sup> Там же, стр. 18-19



Журнал «Искусство в массы» отмечает «индивидуализм в работе и ремесленно-кустарные формы производства в художественной жизни» и призывает «взять курс на индустриализацию искусства»<sup>14</sup>.

Наибольшей критике в этом издании подвергаются оформление тканей и роспись керамических изделий, особенно в 1931-1932 годы, когда переименованный журнал приобретает более жесткий характер и публикует, в основном, обличительные статьи. Так, Г. Досужий, автор статьи «Живые еще маркизы», считает роспись фарфора Дулевского завода близкой «к идеологическому вредительству»<sup>15</sup>. А журналистка Н. Полуэктова в материале «За

правильные позиции в текстильном рисунке», называет рисунок на тканях одним «из самых отсталых участков изо-фронта»<sup>16</sup>.

Среди более серьезных можно отметить две публикации журнала. Они малы по объему и их хочется привести почти полностью. В №1 за 1929 в «Обзоре художественной жизни СССР» размещен материал о Нижегородской ярмарке и участии в ней кустарей палеховцев. «В 1920 г., - пишет неизвестный автор, - палеховцы от религиозных тем перешли к советским. Помог им искусствовед Бакушинский»<sup>17</sup>. Он проредактировал им несколько тем. Работы пользовались успехом на Лионской выставке, на Венецианской, в Лейпциге, в Париже, в американских и японских центрах. Всюду премиривались и раскупались. Особенный успех был в Японии. Работы поражают тонкостью техники. Для своих работ художники пользуются хвостом «осенней белки», которую художники сами ловят. Сейчас у палеховцев появилась молодежь»<sup>18</sup>.

И второй материал – в номере 7-8 за 1929 г. – за авторством Н. Н. Соболева, будущего директора Музея народного искусства.

#### «Кустарный музей /Конкурс/

На днях в Кустарном музее состоялось присуждение премий по конкурсу на новые упоры для книг экспортного характера. Конкурс был объявлен еще 6 апреля с. г. Всероссийским союзом промысловой кооперации и акционерным обществом «Кустэкспорт». Желая привлечь больше молодежи, ВСПК через Кустарный музей известил художественные техникумы и школы и особо, 16 мая, передало условия конкурса в деканаты керамических, скульптурных и деревообрабатывающих факультетов вхутеина.

<sup>11</sup> «Искусство в массы», №5, 1930 г. Стр. 24.

<sup>12</sup> Там же, стр. 24-25.

<sup>13</sup> «Искусство в массы», №7, 1930 г. Стр.29-30.

<sup>14</sup> «Искусство в массы», №3, 1930 г. стр. 21.

<sup>15</sup> «За пролетарское искусство», №2, 1931 г. Стр. 16.

<sup>16</sup> «За пролетарское искусство», №7-8, 1931 г. Стр. 24-25.

<sup>17</sup> В этот период А. В. Бакушинский работал в Третьяковской галерее и преподавал в Московском государственном университете.

<sup>18</sup> «За пролетарское искусство», №1, 1929 г. Стр. 57.

К сожалению, несмотря на то, что конкурс был продолжен до ноября, ... никто из вхутеина не откликнулся и ничего не прислал на конкурс. Т. о., этот сектор нашего производства остался совершенно не обслуженным нашей молодежью. А это очень жаль, так как художественные промыслы кустарей нуждаются в новых моделях, рисунках и указаниях, а артели и союзы в художниках, знакомых с условиями работы в промысловой кооперации.

Первая премия была присуждена за фарфоровую статуэтку «Древне-русский охотник» работы художников Сангурского, Ланген, Кашкаровой. Дополнительная премия за деревянную резную модель под девизом «Львы» работы кустарей резчиков М.П. и В. П. Ворносковых.

Вторая премия была присуждена за восковую модель «Перс с мечом» работы скульптора Ланге, дополнительная за проект подставки С. Преображенскому.

Третья премия присуждена за рисунок «Юг-Север» с фигурами самоеда и узбека художнику Ланге и третья дополнительная - за модель из раскрашенного дерева В. И. Соколову. Кроме присужденных 6 премий, жюри постановили приобрести еще две модели под девизом «Матрешка» и «Стерлядка»<sup>19</sup>.

Этот материал заслуживает особого внимания как образец творческого подхода сотрудниками музея к исполнению задач «экспортного характера» и как дополнительная информация об известных художниках и их произведениях и, возможно, повод для дальнейшего исследования развития данной ситуации.

Анализ единственного «пролетарского» журнала по искусству, существовавшего во второй половине 20-х и в начале 30-х годов в Советском союзе – «Искусство в массы» («За пролетарское искусство») - позволяет сделать вывод, что кустарным промыслам и декоративно-прикладному искусству посвящено не более 1/10 печатной площади журнала, да и то до 1931 г. В последующие годы упоминаний о народном искусстве нет совсем. В журналах же профсоюзов: «Культурная революция» (общероссийский), «Культурный фронт» (московский), «Культпоход» (журнал о культурно-массовых мероприятиях) - несмотря на название, народное искусство и культурные промыслы практически не упоминаются<sup>20</sup>.



В то время как живопись и скульптура оказались на переднем крае пропаганды новой власти и на рубеже 30-х годов подвергались резкой критике и жесткой цензуре, кустарные промыслы и декоративно-прикладное искусство остались почти не затронутым «культурной революцией». Даже призывы к их «индустриализации» были единичными и очень осторожными, да и то со стороны ретивых журналистов. Государство же занимало более гибкую позицию, поддерживая народные промыслы и давая возможность их развитию. Несмотря на «нереволюционные» сюжеты городецкой росписи или вологодского кружева,

<sup>19</sup> «За пролетарское искусство», №7-8, 1929 г. Стр. 24.

<sup>20</sup> Единственным можно указать материал под названием «Искусство вещи», толкующий о мебели, лубках, которые представляют собой «жалкое подражательство «народным» картинкам», ткани и одежде, отмечающий «консервативный застой, в котором пребывает художественная сторона нашей промышленности». – «Культурная революция», №2, 1927 г. Стр. 26, 27.

художники-кустари не испытали на себе такого давления или репрессий, которые достались на долю представителей других искусств.

Возможно, это объяснялось как осознанием глубоких народных корней этого искусства и опасностью их потрясения, так и, зачастую, уже существовавшими коллективными формами организации кустарного производства (как в случае с живописными артелями Палеха, Федоскино и Мстеры или небольшими ковроткаческими мастерскими в различных регионах), переход к которым во всей стране начался именно на рубеже 20-х – 30 гг. двадцатого века.

С другой стороны, успехи Кустарного музея и российских народных промыслов на международных выставках в послереволюционные годы и приносимый ими доход (в валюте) заставляли слишком рьяных ревнителей пролетарского искусства с осторожностью подвергать критике кустарное искусство. Во время проведения в 1929 г. выставки советского искусства в Нью-Йорке крупная нью-йоркская газета «The world» отмечала: «Посетители выставки не могут не восторгаться свежей энергией, которую приобрела Россия при Советах, изолированная от других стран»<sup>21</sup>. Но именно раздел российских прикладных искусств, включающий произведения народных промыслов, несмотря на наличие обширной экспозиции, представлявшей новую советскую живопись, графику и скульптуру, сосредоточил на себе «интерес широкой американской публики»<sup>22</sup>.



### Список литературы:

Газеты:

1. Кустарь и артель, М., 1924 – 1931 гг.

Журналы:

2. Активист-кооператор, М., 1929 – 1930.
3. Вестник кустарной промышленности, М., 1926-1930.
4. Вестник промысловой кооперации, М., 1924 – 1926.
5. За пролетарское искусство, М., 1931 – 1932 гг.
6. Искусство в массы, М., 1929 – 1930 гг.
7. Искусство, М., 1929 – 1930.
8. Культурная революция, М., 1929-1930.
9. Культурный фронт, М., 1929-1930.
10. Культпоход, М., 1929 - 1930.
11. Кустарь-кооператор, М., 1925 - 1926.
12. Московский кооператор, М., 1929 – 1931.
13. Музей, Л., 1924 – 1930.

<sup>21</sup> Цит. по журналу «Искусство», № 5-6, 1929 г., стр. 163.

<sup>22</sup> Там же.

**Магомедов А.Д.**

*доктор исторических наук,*

*главный научный сотрудник Института языка, литературы и искусства им. Г.Цадасы  
Дагестанского научного центра РАН*

УДК 745/749

## **Из истории этнопедагогического образования в России (Об открытии школы ФЗО в Кубачи в годы Великой Отечественной войны)**

С началом Великой Отечественной войны в Кубачинской художественной артели (Дагестанская АССР) был прекращен выпуск художественной продукции. Артель получила задание выпускать продукцию для тыла. Мастера освоили изготовление головок для примусов, востребованных в те годы населением. Чуть позже в артели был открыт и цех по вязанию теплых вещей для фронта. В артели женщины научились вязать свитера, платки, варежки, которые предназначались для фронтовиков. Не было случайным и то, что в послевоенные годы небольшой промысел по изготовлению теплых свитеров сохранялся в Кубачи даже до 1970-х годов.

С завершением коренного перелома в Великой Отечественной войне в 1943 году началась активная работа органов промкооперации по восстановлению художественного производства артели. В феврале 1943 года было принято постановление Совнаркома (СНК) РСФСР «О мероприятиях по восстановлению и развитию народных художественных промыслов РСФСР». Это один из первых документов, в котором был использован термин «народные художественные промыслы», получивший широкое распространение в литературе и художественной практике послевоенного периода. В мае 1943 года аналогичное постановление принимают бюро обкома ВКП(б) и СНК Дагестана. Но наибольшее значение для промыслов Дагестана имело специальное постановление СНК СССР «О мероприятиях по улучшению и дальнейшему развитию в ДАССР кустарных художественных промыслов», принятое в апреле 1944 года. Оно предлагало активно развивать в республике традиционные ремесла ковроткачества, ювелирного дела, обработки дерева<sup>1</sup>. Повышенное внимание к промыслам было связано с тем, что в условиях войны художественные артели, расположенные в центрах народных промыслов, были предприятиями, которые могли дать продукцию, рассчитанную на экспорт (ювелирные украшения, ковры, унцукульские изделия). Страна в это время получала американскую помощь по ленд-лизу. И хотя за использованные поставки страна не должна была платить, но после войны СССР должен был выкупить оставшиеся и годные еще для эксплуатации товары (машины, оборудование и др.). Конкретных данных о структуре экспорта из СССР (РСФСР) нам найти не удалось. По словам исследователя С.Н. Прокоповича, конкретных данных о структуре экспорта СССР за годы войны нет, т.к. они не публиковались<sup>2</sup>.

О задачах, поставленных перед художественными промыслами в новых условиях, говорит и тот факт, что мастера Кубачинской артели, наряду с изготовлением серебряных

---

<sup>1</sup> Магомедов А.Дж. Декоративно-прикладное искусство // Искусство Дагестана в годы Великой Отечественной войны: 1941–1945. Очерки истории / колл. авт. Махачкала: Дагкнигоиздат, 1984. С. 101-115.

<sup>2</sup> Прокопович С.Н. Народное хозяйство СССР. М., 1952. Т. II //

<http://economy-ru.com/selskogo-hozyaystva-ekonomika/vneshnyaya-torgovlya-38494.html>

посудных изделий столового назначения, письменных принадлежностей (пояса, рюмки, стопки, молочники, ложки, ручки, портсигары), в 1943–1944 годах выполняли для экспорта по специальному заказу серебряные пояса. Это был заказ из США. Пояса, по словам старейшего мастера Г.-М. Г. Каннаева, предназначались для кавалерийской формы американской армии<sup>3</sup>. С 1943 года на экспорт стали отправлять и дагестанские ковры<sup>4</sup>.

Для выполнения решений центральных органов власти в республике был создан промыслово-кооперативный союз – Дагхудожпромсоюз, куда вошли 15 артелей республики. На основе вышеуказанных постановлений из армии были демобилизованы отдельные мастера высокой квалификации. Так вернулись домой талантливый молодой мастер Расул Алиханов, мастера Гаджи Кишев, Гасангусейн Каннаев.

Новый союз начал свою работу с расширения Кубачинской артели «Художник». Однако в силу того, что война привела к резкому сокращению числа мастеров в селении, было решено организовать в Кубачи школу фабрично-заводского обучения (ФЗО). В Дагестане такие школы были также открыты в г. Буйнакске (по художественной обработке металла) и в г. Дербенте (по ковроткачеству)<sup>5</sup>.

Кубачинская неполная средняя школа<sup>6</sup> была преобразована в школу ФЗО, которая в это время была низшим (основным) типом профессионально-технической школы в СССР. Школы ФЗО существовали в стране с 1940 по 1963 год. Срок обучения в школах составлял 6 месяцев. В школу принималась сельская и городская молодёжь 16–18 лет с любой общеобразовательной подготовкой. Учащиеся находились на полном государственном обеспечении. В 1940–1953 годах молодёжь на обучение в школы ФЗО направлялась в порядке призыва (мобмлмазии)<sup>7</sup>. В Кубачи в школе ФЗО учились дети с 5 класса (фактически им было около 13–14 лет). Установить достоверно, когда же прекратила свою деятельность школа ФЗО в Кубачи, нам не удалось. Сегодня многих учеников этой школы уже нет в живых. Не осталось в живых и организаторов, педагогов школы. В школах ФЗО в центрах народных промыслов Дагестана при их организации был сделан ряд исключений. Такие исключения были обычным делом в годы войны. Вот что пишет исследователь З.Р. Салимова: «Школы ФЗО и училища комплектовались путем набора среди населения. Проводить такой набор в условиях войны было непросто, планы набора зачастую не выполнялись, высоким был отсев учащихся. Нередко набор учащихся проводился с нарушением установленных правил, бывали случаи, когда мобилизованные в школы ФЗО и училища не соответствовали требованиям по возрасту, образованию, состоянию здоровья и т.д.»<sup>8</sup>. Об этом свидетельствует и кубачинский опыт.

<sup>3</sup> Записано от Гаджимагомеда Каннаева (1928 г.р.), в 2002 г. в г. Махачкале.

<sup>4</sup> Магомедов А.Дж. Художественные промыслы Дагестана в XX в.: Реалии практики и позиция власти. Махачкала, 2003. С. 56, 58.

<sup>5</sup> Там же. С. 56, 57.

<sup>6</sup> «Неполная средняя школа» в РСФСР в 1934–1958 годы - тип общеобразовательной школы в составе 1–7-го классов, дававшей неполное среднее образование. С 1959 г. она заменена 8-летней школой, с 1984 г. □ 9-летней школой; с 1992 г. называется

«учреждение основного общего образования» //

[http://slovoblog.ru/bes/nepolnaya\\_srednyaya\\_shkola/](http://slovoblog.ru/bes/nepolnaya_srednyaya_shkola/) (Дата обращения 27.03.2015 г.)

[https://ru.wikipedia.org/wiki/%D8%EA%EE%EB%E0\\_%F4%E0%E1%F0%E8%F7%ED%EE-%E7%E0%E2%EE%E4%F1%EA%EE%E3%EE\\_%EE%E1%F3%F7%E5%ED%E8%FF](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D8%EA%EE%EB%E0_%F4%E0%E1%F0%E8%F7%ED%EE-%E7%E0%E2%EE%E4%F1%EA%EE%E3%EE_%EE%E1%F3%F7%E5%ED%E8%FF)

<sup>8</sup> Саламова З.Р. Рабочие и промышленность Дагестана в годы Великой Отечественной войны: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Махачкала, 2005 // <http://cheloveknauka.com/rabochie->

В связи с организацией в 1944 году школы ФЗО в Кубачи интересен более ранний документ. Дахадаевский кантональный (районный) комитет. – А.М.) ВКП(б) еще в 1929 году запланировал «в целях обучения учащихся ремеслу в с. Кубачи и с. Харбук создать ремесленные мастерские при школах. Об оборудовании таковых и средствах, обсудить на фракции КИК (кантонального исполкома. – А.М.)»<sup>9</sup>. К сожалению, узнать, была ли реализована эта идея еще тогда, не удалось.

Благодаря принятым мерам в конце войны значительно улучшилась работа Кубачинской артели. Начиная со второй половины 1943 года артель стала регулярно получать из госфонда драгоценные металлы и сплавы. Вследствие этого только за первые семь месяцев 1944 года здесь было изготовлено серебряных изделий на сумму, значительно превышающую уровень довоенных лет. Мастерами артели было изготовлено в эти годы немало и высокохудожественных изделий, предназначенных для высших руководителей страны и командиров Красной Армии. В артели работала и лучшая в системе Дагхудожпромсоюза фронтовая бригада во главе с Али Гатамовым. Признанием больших заслуг артели в развитии народного искусства явилось и награждение в 1944 году группы кубачинских мастеров орденами и медалями СССР. В числе награжденных орденом «Знак Почета» были мастера А. Ахмедов, Г. Кишев, Г.-Г. Каннаев, А. Шамов, Г.-С. Курбанов, М. Чамсутдинов<sup>10</sup>. Как писал Е.М. Шиллинг, благодаря тому, что «на поддержку артели в 1944 г. Правительством РСФСР были ассигнованы большие средства» Кубачинская артель с 1944 по 1945 год увеличила свое производство в полтора раза<sup>11</sup>.

Несколько подробнее о созданной школе фабрично-заводского обучения. Данные собраны по воспоминаниям бывших учащихся школы. Как рассказывает один из учеников школы, тогда ученик 5 класса Юзбашев Закария, «школа ФЗО в Кубачи была открыта в конце октября 1944 г. В первый же день начала занятий я вырезал (в качестве зубила я использовал большой гвоздь, а в качестве молотка – увесистый камень) на каменной плите у входа в учительскую (вход был с улицы) надпись: «... октября 1944 г. была ликвидирована неполная средняя школа и начались занятия в ФЗО». Числа и точного текста своей надписи не помню, но, кажется, это было 20 октября 1944 г. Просуществовала школа неполных 2 года (возможно, в школе было несколько выпусков, т.к. обычный плановый срок обучения в школах ФЗО составлял 6 месяцев. – А.М.). Последние годы школой руководил молодой, но уже признанный мастер Расул Алиханов... Когда открыли ФЗО, все ученики 5 класса, где я учился, и старше автоматически превратились в ФЗОшников. Со мной учились земляки: Гаджиомар Изабакаров, Ахмедхан Ниналалов, его сестра Муме, Мяммяже, из Куртаевых были Гаджикурбан, Абдулкадир; Гапур Акаев, Гаджимамма Багатыров, Ахмедхан Абакаров (будущий писатель Абу-бакар), Гаджи Гаджисаидов, Гаджихамед Бахмудов и многие другие. Что преподавали? Вместо географии, естествознания, химии, физики (не все помню) появились предметы «рисунок (изучали кубачинский узор), композиция, монтировка, гравировка, резьба по кости, выпиливание и др. Преподавали мастера, которые работали в артели: Юсуп Юзбашев (гравировка, резьба по кости, выпиливание). Алихан Ахмедов (рисунок, композиция), Гаджи Кишов, Расул Алиханов (они начали

---

[i-promyshlennost-dagestana-v-gody-velikoy-otechestvennoy-voyny](#) (Дата обращения 27.03.2015 г.)

<sup>9</sup> Юсупов Х., Муталимов М. Харбукцы: История, культура. Махачкала: Юпитер, 1996. С. 168.

<sup>10</sup> Магомедов А.Дж. Декоративно-прикладное искусство. С. 103.

<sup>11</sup> Шиллинг Е.М. Кубачинцы и их культура: Историко-этнографические этюды. М., Л., 1949; Махачкала, 2012 (переиздание А.Д. Канаева). С. 29.

работать после демобилизации), Али Мюллаев и другие (не всех помню). Из других преподавателей помню Ибрагима Ахмедова (Къапалла Име), Ахмедхана Караева, Гаджиабакара Арсланова, но все они, кажется, пришли уже после восстановления неполной средней школы». Кубачинец Муталлим Гасанов вспоминает, что в школе училась и его сестра Култум.

Учащиеся школ ФЗО были на государственном обеспечении. Поэтому, как вспоминает тот же Закария Юзбашев, им «выдавали пайки: пшеницу (9 кг в месяц), я ее помню: канадская или американская, повидло, маргарин (он напоминал хозяйственное мыло и от него часто болел живот), тушенка. Давали даже кепки, пальто из хлопчатобумажной ткани (в таком пальто я чуть не замерз в Махачкале, когда поступал в медтехникум)». «Закрыли школу ФЗО осенью 1946 г., и в Кубачи восстановили неполную среднюю школу. Об этом я тоже вырезал надпись на той же каменной плите», – заканчивает свои воспоминания З. Юзбашев<sup>12</sup>. По другим данным, в числе продуктов, выделяемых за учебу ученикам школы ФЗО, был и «яичный порошок»<sup>13</sup>.

В школе ФЗО кубачинскому ювелирному ремеслу обучали и девочек. Они, как и мальчики, рисовали кубачинские ювелирные узоры, учились гравировать (для этого они приносили с собой в школу медные тарелки или медные пластинки, набитые на доски), выпиливать слоновую кость. Вместе с тем из-за отсутствия специально обученных педагогических кадров, низкого уровня методической базы, трудностей военного времени, обучение в школе ФЗО оставляло желать лучшего. Тем не менее, школа с ее продовольственными и промтоварными пайками для учащихся выручила тогда многие кубачинские семьи.

Кубачинская школа ФЗО была в числе первых учебных заведений, заложивших традиции этнопедагогического образования в России в сфере традиционных народных промыслов. Был и другой опыт. Еще до революции, в 1897 году, по инициативе Министерства финансов России были организованы специальные рисовальные классы в Красном селе Костромской области. Они стали базой для Красносельского училища художественной обработки металлов, ставшего в советское время уникальным учебным заведением, готовящим высококвалифицированных специалистов для ювелирной промышленности с использованием традиций народного искусства этого центра<sup>14</sup>. Училище работало и в годы Великой Отечественной войны.

На базе опыта Кубачинской школы ФЗО в начале 1960-х годов по инициативе молодого директора А.Г. Гусейнова, учившегося в годы войны в школе ФЗО, было начато обучение традиционному искусству в Кубачинской средней школе. Со временем кубачинский опыт был распространен и в других центрах народного искусства Дагестана, России.

---

<sup>12</sup> Информация получена от к.м.н. Юзбашева Закарии (1931 г.р.) 8 марта из г. Саратова в виде письма на нашу эл. почту – *А.М.*

<sup>13</sup> *Ниналалов А.* Конец детства // Дагестан. 2014. № 11. С. 33.

<sup>14</sup> . [http://www.akvobr.ru/grani\\_juvelirnogo\\_masterstva.html](http://www.akvobr.ru/grani_juvelirnogo_masterstva.html) (Дата обращения 4.04.2015 г.)



**Белова Г.А.**

*заведующий отделом выставочных проектов*

*ГБУК СО «Центр традиционной народной культуры Среднего Урала»*

*(г. Екатеринбург)*

## **Народные художественные промыслы-проблемы сохранения и перспективы развития. Современные особенности функционирования предприятий народных художественных промыслов. Народные художественные промыслы на Среднем Урале.**

Средний Урал – край давних ремесленных традиций. Мастера, способные создавать не только полезные, добротные, но и красивые вещи, всегда ценились на Урале, а лучшие произведения уральского народного и декоративно-прикладного искусства известны далеко за пределами России.

История развития промыслов и ремесел на Среднем Урале в ее историческом аспекте рассматривалась многими исследователями в контексте развития промыслов Пермской губернии, в которую до 1918 года входила большая часть территории современной Свердловской области, в частности, Екатеринбургский, Ирбитский, Верхотурский, Камышловский, Красноуфимский уезды. Северные же районы области относились к Тюменскому и Туринскому уезду Тобольской губернии, и история развития ремесел в них тесно переплетена с историей Сибири.

Заселение края происходило в несколько этапов. Ремесленные традиции, принесенные переселенцами из разных областей России, бережно сохранялись; но одновременно происходило взаимовлияние и взаимопроникновение культур, что в конечном счете привело к выработке уральского стиля народного прикладного искусства, обладающего достаточно четко выраженными местными региональными особенностями.

В процессе этого взаимодействия многие художественные ремесла, широко распространенные на территории Центральной России, прижились на Урале и стали частью традиционной культуры уральского региона. Это ремесла, характерные для населения, занимающегося земледелием: прядение и ткачество, изготовление сельскохозяйственных орудий. Также, найденные во многих местах Урала богатые залежи глины, способствовали развитию гончарного ремесла. Появление ремесел и промыслов, которые были характерны для лесных районов: лесосплав, изготовление лодок и весел, берестяной и мочальной промыслы, плетение лаптей и корзин, бондарное, столярное и плотницкое ремесла, обеспечивали лесные богатства края. Но возникли, начали развиваться и особые, характерные только для Среднего Урала промыслы и ремесла, специфику которых определили несметные богатства уральских недр: кузнечное дело, художественное литье и ковка, камнерезное и ювелирное дело, лаковая роспись по металлу. Именно они принесли славу уральским мастерам и составляют сегодня гордость не только Среднего Урала, но и всей России.

В нынешнее время, когда происходит новое переосмысление культурных ценностей, изучение и сохранение традиционной народной культуры, народных художественных промыслов своего края необходимо для духовного, нравственного и патриотического воспитания всех граждан нашей страны.

Среди народных художественных промыслов, традиционно бытовавших на Среднем Урале, до настоящего времени сохранились и развиваются восемь традиционных направлений народных художественных промыслов: камнерезно-гранильное и ювелирное производство, художественная ковка и гнутье металла, колоколотейное дело, лаковая

роспись по металлу, деревообрабатывающие промыслы, производство изделий из керамики и фарфора.

Традиционным уральским промыслом является камнерезно-гранильное производство. Выпуск изделий из поделочных и полудрагоценных камней с 1726 года был сосредоточен в г. Екатеринбурге в небольшой мастерской, выросшей впоследствии в Екатеринбургскую гранильную фабрику. Со второй половины XIX века камнерезные производства размещались во всех крупных заводских поселках.

В настоящее время на территории Свердловской области работают ООО «Уральский сувенир», ООО «Камни Урала», ООО «Таюткино зеркальце», ООО «Мурзинка-1».

Ювелирное производство является одним из самых значимых уральских промыслов. Зарождение его началось с огранки самоцветов в начале третьего десятилетия XVIII века, а собственно ювелирные изделия с драгоценными и поделочными камнями стали выпускаться в первой четверти XIX века в кустарных мастерских, находящихся при всех ювелирных магазинах Екатеринбурга. Особо расцвело ювелирное дело после реформы 1861 года, быстро превратившись в один из самых доходных уральских промыслов.

В настоящее время занимаются ювелирным делом ОАО «Ювелиры Урала», ИЧП «Витэкс», ООО «Мурзинка-1», ООО «Таюткино зеркальце», ООО «Уральский сувенир».

Колоколотейное дело на Урале возникло в начале XVIII века в Невьянском заводе, где в 1702 году по распоряжению Н.Д. Антуфьева (Демидова) был отлит первый колокол. В 1790 году в Невьянске был основан колоколотейный завод. Затем колоколотейное дело было налажено на Екатеринбургском металлургическом заводе, Каменск-Уральском, Выйском (близ Тагила), Суксунском (около г. Красноуфимска) заводах. В советское время выпуск колоколов был повсеместно прекращен. Возрождение промысла началось в 1990 году. В настоящее время колоколотейное дело освоило ООО «Пятков и К» в городе Каменск-Уральском.

Художественнаяковка и гнутье металла развивалось на Урале по мере становления горнозаводской архитектуры (изготовление оград, колонн, ворот). В современный период художественной ковкой в Свердловской области занимаются ООО «Кузнецы», ООО «Кузнечная академия», ООО «Кузнечная мануфактура», ООО «Олтос», кузнецы мастерских Художественного фонда (г. Екатеринбург); предприятия ООО «Ковград», ООО «Симфония металла» (г. Первоуральск). Индивидуально работающие мастера и предприятия входят в ассоциацию «Кузнецы Урала» (президент – доцент Уральской архитектурно-художественной академии Н.А. Волков).

Лаковая роспись по металлу зародилась в Нижнем Тагиле. Недавно этот промысел отметил свое 265-летие. В настоящее время производится выпуск расписных подносов в г. Нижнем Тагиле на предприятиях ООО «Тагильский поднос», участке росписи подносов ООО «РСК», ООО «Лаковая живопись Урала».

Деревообрабатывающие промыслы в богатом лесами Уральском крае были представлены изготовлением «стильной мебели» богато украшенной резьбой, плетеной мебелью и другими изделиями из лозы и ивы, мелкой декоративной пластикой. В настоящее время различные предметы бытового назначения (корзины, коробка, абажуры) выпускает Дистанция лесозащитных насаждений Свердловской железной дороги («Егоршинская лоза»), плетеную мебель из ивы изготавливает ИЧП «Плетеная мебель от

Тропникова», в мастерских комбината Художественного фонда создан «Центр художественной древесины», специализирующийся на резьбе по дереву, инкрустации; производством разнообразных изделий из бересты занимаются мастера ООО «Артель» в городе Лесном.

Художественный керамический промысел на Среднем Урале был известен с начала XVIII века выпуском глиняной посуды в Невьянском и Сысертском районах. В настоящее время продолжателем дела «Невьянского завода художественной керамики» в Невьянском районе является предприятие ООО «Таволожская керамика».

На выпуске фарфоровой посуды с ручной кистевой росписью специализируется ООО «Фарфор Сысерти». В 2000 году «Фарфор Сысерти» освоил производство фарфорово-фаянсовых иконостасов.

Постановлением Правительства Свердловской области от 06 марта 2013 г. № 262-ПП утвержден следующий перечень мест традиционного бытования народных художественных промыслов в Свердловской области:

1. Город Екатеринбург - камнерезное и ювелирное производство, художественное литье и ковка металла, керамическое производство, художественная обработка ткани и лозоплетение.

2. Город Нижний Тагил - лаковая роспись по металлу, камнерезное и ювелирное производство, берестяное дело, художественное литье и ковка металла.

3. Город Сысерть - производство фарфоровой расписной посуды.

4. Город Богданович - производство фарфоровой расписной посуды.

5. Поселок Нейво-Шайтанский, Алапаевский район - производство ювелирных и камнерезных изделий.

6. Село Бутка, Талицкий район - художественное ручное ковроткачество и узорное вязание.

7. Город Туринск - изготовление изделий из дерева с ручной кистевой росписью: детских игрушек, сувениров, кухонных и столовых наборов.

8. Город Артемовский - лозоплетение.

9. Невьянский район - производство художественной керамики.

10. Город Каменск-Уральский - колоколотейное производство, производство изделий из бересты, художественное литье и ковка металла.

11. Город Лесной - производство изделий из бересты и лозы, керамическое производство, художественное литье и ковка металла.

На сегодняшний день требуют возрождения промыслы в следующих местах традиционного бытования народных художественных промыслов в Свердловской области:

1. Город Богданович - производство фарфоровой расписной посуды. Предприятие закрыто по причине банкротства.

2. Село Бутка, Талицкий район - художественное ручное ковроткачество и узорное вязание. Предприятие закрыто по причине банкротства.

3. Город Туринск - изготовление изделий из дерева с ручной кистевой росписью: детских игрушек, сувениров, кухонных и столовых наборов. Предприятие закрыто по причине нерентабельности производства.<sup>1</sup>

Народные промыслы зарождались на Урале еще в XVII-XVIII веках. Свердловская область обладает важным культурным национальным достоянием. Это камнерезный промысел, лаковая роспись по металлу, гончарное, кузнечное производство – все это богатые культурные традиции, которые сберегались веками. Отличительная особенность народных промыслов – высококвалифицированный ручной труд. Очень важно, чтобы промыслы сохранялись в первозданном виде. Однако сегодня это важнейшее направление переживает не лучшие времена. Мы должны обратить особое внимание на сохранение нашего культурного наследия.

Первое, с чем сталкиваются промысловики, это даже не ценовая конкуренция, которую они зачастую не выдерживают, как пишут многие, а не знание истории и традиций самого промысла (бытующего в данном регионе) которым они занимаются! Сильное влияние западных тенденций подкосило выпуск своей оригинальной продукции, в основе которой лежит своя уникальная эстетика. Создание безграмотных изделий, заполняющих рынок, имитирующих фальшивую картинку «ярмарочного веселья», подрывают авторитет тех исключительных и компетентных мастеров. Эти борющиеся за свое место под «ярмарочным солнцем», совершенно проигрывают на фоне ширпотреба, так как не всегда покупателями становятся коллекционеры, люди старшего поколения, воспитанные на любви к традиционным промыслам, а чаще - это необразованный покупатель, в чьем воспитании не заложена любовь к родному краю.

Многие проблемы идут из системы образования. Только с недавнего времени Министерство образования ощутило ту прореху, которое создало. Школьник не знает и не чтит традиций края, а это одна из важнейших составляющих русской культуры, духовное наследие российского общества. Культура зарождения промысла в деревнях, который собирал в себе всю силу и мощь, зарождаясь и распространяясь как живой организм, объединял многих единомышленников и жителей региона. Промысел часто становился градообразующим, сколько таких примеров можно встретить в истории. Сколько судеб написано благодаря простым, с виду, незамысловатым предметам, выходящим из рук мастеров-ремесленников, занимающихся каким-либо промыслом. И как велика роль затейливых вещей...

Через простое знание традиционной культуры и промыслов края шло воспитание молодежи. Ведь при отсутствии собственного историко-культурного воспитания происходит отрыв от национальных корней. Нация становится простой, легко управляемой группой людей без прошлого, настоящего и, конечно, будущего. Это порождает безразличие к происходящим в стране событиям, стремление выехать на постоянное место жительства за рубеж. А так же такую страну очень легко поработить,

---

<sup>1</sup> (из иллюстрированного информационного издания «О народных художественных промыслах Среднего Урала» представлены народные художественные промыслы в Свердловской области, сохранившиеся в местах их традиционного бытования на Среднем Урале, которые утверждены Постановлением Правительства Свердловской области от 6 марта 2013 года "Об утверждении Перечня мест традиционного бытования народных художественных промыслов Свердловской области". Издание подготовлено специалистами Центра традиционной народной культуры Среднего Урала» и осуществлено в рамках областной целевой программы «Патриотическое воспитание граждан в Свердловской области» на 2011-2015 годы)

т.к. «страна, которая не сохраняет свои многовековые культурные традиции, не имеет будущего» (председатель правления ассоциации «НХП России» Г.А. Дрожжин).

Конечно, нужно напомнить, «бездарность и равнодушие нашего «демократического» правительства, которое в 1990-х годах допустило полное разрушение отраслевой инфраструктуры, прежде всего инфраструктуры сбыта продукции. В 1990-1998 годах прекратили свое существование оптовые и внешнеторговые объединения, были перепрофилированы тысячи магазинов. Напомним, в 1998 году был закрыт НИИХП – важная структура художественной промышленности, которая координировала работу по совершенствованию художественных изделий... Восемнадцать лет падения привели к потере качества изделий, к утрате былой славы и продаж за рубежом, а в России – к разочарованию среднего и старшего поколений изделиями художественных промыслов. Молодежь - исключение, она просто не знает российских подарочных изделий. Ей знаком лишь китайский ширпотреб...» (Ю.М. Лужков, С.М. Линович «Искусство, которое нельзя потерять!», Москва, 2009 г.)

Проблемы, с которыми сталкиваются мастера, занимающиеся народными художественными промыслами (НХП), во многом идут от нехватки квалифицированных кадров в разных сферах культуры и искусства. Необходимо проводить работу и занятия с педагогами дополнительного образования, средних и высших учебных заведений, членами художественно-экспертного совета (ХЭС), специалистами и рабочими предприятий НХП, специалистами досуговых учреждений, музейными работниками и др. В школьной программе мало часов уделяется краеведению, где мог бы быть большой курс по НХП. В художественных школах идет большая предметная нагрузка, но есть педагоги, которые стараются уделить внимание этому вопросу. В нашей области ряд профессиональных училищ готовят и ежегодно выпускают специалистов способных проводить занятия по предметам НХП. Например, в Нижнем Тагиле ведут подготовку мастеров в сфере лаковой живописи по металлу, обучают камнерезному искусству, занимаются художественной обработкой глины. Всеми направлениями занимается колледж прикладного искусства и дизайна (филиал Московской государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова). Однако встает вопрос в том, насколько эти специалисты будут востребованы и смогут ли они применить себя в дальнейшем.

В некоторых регионах России введена система грантов для учебных заведений. Возможно, нужно вводить гранты, субсидировать или распределять их между мастерами, которые воспитывают свою смену сейчас, так как многим мастерам не хватает средств на переоборудование своих мастерских. А затем идет важный вопрос продвижения и сбыта продукции. Считаю, что в этом должны быть заинтересованы не только промышленники, но и региональные, муниципальные власти. Было бы правильно в крупных городах области, в центрах развития туризма организовать специальные салоны, магазины, где будет представлена продукция уральских мастеров.

Уже не один год в нашей стране реализуется Федеральный закон «О народных художественных промыслах». Отдельные положения о народных промыслах прописаны в законе «О поддержке культурной деятельности на территории Свердловской области», при областном министерстве промышленности создан художественно-экспертный совет, который определяет значимость работ, художественную ценность. Но этого не достаточно. Практика, опыт субъектов, в том числе Нижегородской, Московской, Кировской областей, показывает, что для эффективной поддержки народных промыслов нужен и отдельный областной закон, и целевая программа. Только тогда возможны какие-то изменения. Только недавно в России впервые появилась отраслевая стратегия развития

народных художественных промыслов до 2020 года. Документ подписал министр промышленности и торговли Денис Мантуров. Народным умельцам, которых, по официальной статистике, в стране свыше 30 тыс., разрешат продавать свои высокохудожественные изделия без уплаты НДС, снизят страховые взносы, помогут федеральными и региональными субсидиями. Еще одна государственная задача - превращение мест традиционного «обитания» народных художественных промыслов в туристические комплексы национального и международного значения. В России, подсчитали в Минпромторге, таких свыше 60 мест. Это малая часть вопроса, но которая хотя бы сейчас обсуждается, и идут сдвиги в сторону решения многочисленных вопросов.

Огромная роль в поддержке, сохранении и развитии промыслов - роль центров народной культуры. На примере организации ГБУК СО «Центр традиционной народной культуры Среднего Урала» - количество проводимых мероприятий, посвященных популяризации и развитию НХП, увеличилось. Каждый год Центр организует и проводит ярмарки, фестивали, выставки, семинары, мастер-классы по промыслам и ремеслам. Выпуск сборников и изданий по народным художественным промыслам, а так же создан информационный фольклорно-этнографический ресурс по этнокультурному ландшафту Уральского региона «Этнокультурная карта Среднего Урала» на сайте ГБУК СО «ЦТНК СУ» (где указаны места бытования промыслов и активно трудящиеся ремесленники).

Центр создан в 2011 году путем слияния областных государственных учреждений культуры: Уральского центра народных промыслов и ремесел и Свердловского областного дома фольклора, ведет целенаправленную деятельность по сохранению, изучению и воспроизведению фольклора, обычаев и обрядов, языков, диалектов и говоров, художественных промыслов и ремесел народов Среднего Урала. Основные виды деятельности: фольклорно-этнографические экспедиции, систематизация и сохранение памятников материальной и нематериальной культуры (фонды Центра насчитываются более 5000 памятников нематериальной культуры); проведение научно-практических конференций; издание научно-практических сборников, информационно-методических материалов; проведение семинаров-практикумов по традиционной народной культуре. Центр организует и проводит Всероссийский фольклорный фестиваль традиционной мужской культуры «Дмитриев день», Всероссийский детский фестиваль народных промыслов и ремесел «Данилушка», Областной детский фестиваль традиционных народных игр народов Среднего Урала стали его визитной карточкой. А так же организует выставки мастеров народного и декоративно-прикладного искусства; ярмарки народных промыслов и ремесел. И пока Центр поддерживает государство, где сосредоточены многие мастера области, промыслы Свердловской области будут продолжать существовать.

#### **Список литературы:**

1. Кезина Д. Свердловская область, Российская газета—Экономика УрФО, 02.2014. <http://www.rg.ru/2012/09/13/reg-urfo/ekspert.html>,
2. Лужков Ю.М., Линович С.М. «Искусство, которое нельзя потерять!», Москва, 2009 г.-176 с.
3. О народных художественных промыслах Среднего Урала. Сборник статей/составитель М.М. Павлова. Екатеринбург, 2013.-64 с., ил.

**Тимофеева Е.Н.**

*Казанский государственный университет культуры и искусств, факультет  
Художественной культуры и дизайна,  
кафедра Декоративно-прикладного искусства и дизайна, преподаватель,  
научный руководитель - д.и.н, Валеев Рафаэль Миргасимович*

## **Проблемы сохранения и перспективы развития народных художественных промыслов Республики Татарстан во второй половине XIX – начале XX века**

Декоративно-прикладное творчество, традиционные ремёсла и народные художественные промыслы (принятое сокращение - НХП) являются важнейшими аспектами художественной культуры, разделом экономики, международной торговли, основой культурной идентичности и сохранения единства нации.

Начальным этапом понимания важнейшего значения декоративно-прикладного творчества (далее - ДПТ) можно по праву назвать вторую половину XIX – начало XX века. Данный период характеризуется подъемом интереса к традициям, фольклору на различных уровнях, расширением представлений о национальном наследии. «Вся русская культура второй половины XIX века пронизана интересом к народному искусству. Это время изучения и сбора русского фольклора, предметов русской старины, расширения представлений о национальном наследии»<sup>1</sup>. Это период активного выявления и изучения народных традиций, когда был проведен ряд исследований и появилась специализированная литература, материалы и отчёты, послужившие в дальнейшем фундаментом искусствоведческой и исторической науки в сфере НХП<sup>2</sup>. Разрабатывались и внедрялись программы по поддержке и развитию ремесёл: «Долгое время кустарные промыслы не пользовались помощью, и наконец удостоены внимания как важная отрасль народного труда – залог благополучия и роста Родины»<sup>3</sup>.

Нами рассмотрена история развития ряда НХП русского населения Республики Татарстан, а именно: кружевного промысла с.Рыбная Слобода и Нырты, ювелирно-металлического промысла с.Рыбная Слобода, промысла художественнойковки с.Чебакса, гончарного промысла с.Пестрецы<sup>4</sup>. Названные промыслы - одни из крупнейших в крае,

---

<sup>1</sup> Торгово-промышленный музей кустарных изделий / К 125-летию Кустарного музея. [текст] О.Маковецкая. Фонд НХП, Москва, Издательство «ПЛАНЕТА» 2010 г., с.2

<sup>2</sup> Тимофеева Е.Н. Актуальные проблемы исследования культурного наследия художественных ремесел Татарстана // Евразийство и проблемы современной науки: колл.монография / сост. Т.В.Сорокина, научн.ред. Р.М.Валеев, Р.Р.Юсупов. – Каз.гос.ун-т культуры и искусств. – Казань: ИИЦ «Культура», 2013. – Ч.3. , с. 244-248;

<sup>3</sup> Высочайшее посещение Кустарного Музея Московского губернского земства / Кустарный труд №17 от 1-15 сентября 1912 г.

<sup>4</sup> Тимофеева Е.Н. Изучение, сохранение и развитие русского кружевного промысла в Татарстане в конце XX – начале XXI в.в. // Актуальные проблемы теории и истории искусства (сборник статей) - СПб.: НП-Принт, 2013. – Вып.3. / под ред. С.В.Мальцевой, Е.Ю.Станюкович-Денисовой. 615с. с илл.; Тимофеева Е.Н. К истории гончарного промысла Татарстана // сборник Международной научно-практической (заочной) конференции «Традиционная и современная культура: история, актуальное положение, перспективы» 20-21 сентября 2011 г. Пенза – Москва – Минск: Научно-издательский центр «Социосфера», 2011. – 221 с., <http://sociosphera.ucoz.ru/publ/>; Тимофеева Е.Н. Ремесленное село Чебакса – история и современный этап развития художественнойковки Татарстана // сборник II Международной научно-практической конференции «Традиционная и современная культура: история, актуальное положение, перспективы» 20-21 сентября 2012 г. Пенза – Москва – Минск: Научно-издательский центр «Социосфера», 2012; - 120 с.

продукция их реализовывалась как в близлежащих районах, в Поволжье, в других регионах страны, так и на экспорт. Кроме того, в каждом из этих промыслов существовала школа, учебная мастерская по подготовке кадров – учреждение институционального характера, положившее начало профессиональному художественному образованию в крае.

Ко второй половине XIX века на территории современной Республики Татарстан назрел ряд проблем, ведущих к снижению художественного уровня изделий ремесленников.

Во-первых, трудности с закупкой и доставкой необходимых для промыслов материалов из отдалённых регионов. В частности, мягкий металл для кузнечного промысла с Чебакса доставляли с Урала, уголь из марийского края; ангобы и другие химические вещества для промысла Пестречинской керамики закупали за границей (до появления производства собственных материалов при мастерской).

Во-вторых, появление более доступных дешёвых материалов (например, введение в практику кружевоплетения хлопчатобумажных непрочных нитей; ухудшение качества металла в ювелирно-металлическом промысле), т.е. снижение качества сырья и, соответственно, получаемых изделий.

Одна из серьёзных проблем - неразвитая инфраструктура, удаленность от столицы и, следовательно, трудности сбыта изделий потребителям - привела к «власти скупщиков», которые повсеместно регламентировали деятельность ремесленников, способствовали возникновению постоянной кабальной зависимости кустарей. К концу XIX века скупщики товара стали монополистами в сфере сбыта: они навязывали вынужденные займы, пресекали альтернативные возможности принятия заказов от приезжих. Иногда мастера работали за наличные по заказам специально приезжающих в село татар из Казанской, Уфимской и Оренбургской губерний, но это строго наказывалось «мезью» скупщика<sup>5</sup>.

Грандиозный разрыв себестоимости, закупочной и рыночной цен, искусственно созданный посредниками, также негативно сказывался на качестве изделий художественных промыслов. Минимальную закупочную цену кустарных изделий при сбыте поднимали порой в сотни раз (есть сведения, что стоимость изделий ювелирно-металлического промысла в Сибири более чем в 300 раз превышала закупочные цены в Рыбной Слободе<sup>6</sup>). Экономические проблемы - повышение цен на привозимые скупщиками материалы; неурожайные годы, повлекшие необходимость закупать продукты за большие деньги, отчасти и ориентация на беднейшего потребителя - привели к количественному скачку производства в ущерб качеству<sup>7</sup>. Чтобы хоть сколько-нибудь зарабатывать, качество и художественная ценность были принесены в жертву массовым технологиям.

В-пятых, проблема снижения художественного качества изделий становилась всё острее в конце XIX – начале XX века. Кустари не заботились о качестве изделий вследствие того, что «цены на изделия за последние годы страшно упали». Гильдт В. приводит цитату старого чеканщика Блинова Григория Яковлевича, который начал заниматься чеканкой с 1860х годов: «В старину, когда цена была хорошая, мы готовили

---

<sup>5</sup> Гильдт В. Ювелирно-металлический промысел в России // Кустарная промышленность России. С-Пб.: типо-литография Якорь, 1913. 602с. - с.5, 8, 11.

<sup>6</sup> Обзор кустарных занятий в Казанской губернии. Казань, Типография В.М.Ключникова, 1896г. 112 с.

<sup>7</sup> Там же.



хорошие вещи, а теперь остается только по миру ходить»<sup>8</sup>. Посредники от мастеров высокого уровня изделий (например, в ювелирно-металлическом промысле с.Рыбная Слобода), тоже не требовали. С другой стороны, кружевоплетение в том же селе под влиянием Донауровой, строго следившей за качеством, сохраняло качество и высокие цены (стоимость труда здесь была гораздо выше себестоимости материалов). И всё же в начале XX века в кружевоплетении отмечается утрата изящных приемов плетения, забрасывание самых красивых старинных узоров кружев и подражание новым образцам машинного производства. Всё это С.А. Давыдова называет ёмкой фразой «бессознательное отношение мастериц к ремеслу»<sup>9</sup>. А гончарный промысел с.Пестрецы напротив - именно в данный период переходит в разряд художественных – конкуренция мотивирует ремесленников украшать свои сосуды, благодаря деятельности художественно-ремесленной мастерской кустарям становятся доступны ангобы, образцы декоративной посуды.

Выявлена также проблема снижения престижа профессии ремесленников (в противоположность занятию земледельцев<sup>10</sup>). Низкая культура труда, использование агрессивных материалов и веществ при работе в жилых избах приводили к профессиональным заболеваниям в ювелирном<sup>11</sup>, гончарном, кузнечном промыслах.

Проблема профессионального образования и участия дипломированных художников в развитии художественной и технической составляющих народных промыслов с успехом решается открытием ряда художественно-ремесленных учебных заведений в Казанской губернии в начале XX века<sup>12</sup>. Тогда в России огромное внимание со стороны государства и общественных деятелей уделяется развитию профессионального образования, созданию сети учебно-ремесленных мастерских по обучению местным промыслам. Например, выпускник Центрального училища технического рисования барона Штиглица А.И. Ильинский принимает участие в создании художественной мастерской в с.Пестрецы с 1910г.<sup>13</sup>, становится её бессменным руководителем. Заведующий Рыбно-Слободской художественно-ремесленной учебной мастерской по ювелирному и чеканному делу, а также преподаватель художественных дисциплин – художник прикладного искусства А.К. Триандафиллидис - выпускник ВХПУ Строганова (г.Москва).

Вопросы взаимодействия народного и привнесённого профессионального – остродискуссионный вопрос, активно обсуждаемый в течении XX века. С одной стороны, привнесённые профессиональные черты внедрялись несколько искусственно, унифицировано в ряде мастерских. А.Ю. Махинин даёт положительную оценку этого

---

<sup>8</sup> Гильдт В. Ювелирно-металлический промысел в России // Кустарная промышленность России. С-Пб.: типо-литография Якорь, 1913. 602с. С.5.

<sup>9</sup> Давыдова С.А. Очерк кружевной промышленности в России // Кустарные промыслы России. Женские промыслы в очерках С.А.Давыдовой, Е.Н.Половцовой, К.И.Беренс и Е.О.Свидерской. - С-Пб.: Типо-Литография Якорь, 1913. - 440с. С.141-142

<sup>10</sup> Глухов М.С. Чебаксинские кузнецы // Не молот железо кует. – Казань: Татарское книжное изд-во, 1969. - [104с] и др.

<sup>11</sup> Там же, с.64-79

<sup>12</sup> Ключевская Е.П. Художественные промыслы Татарстана в прошлом // общественно-политический и теоретический журнал Татарстан № 3 1997 г., Казань, Татарское газетно-журнальное издательство, с.29

<sup>13</sup> Махинин А.Ю. История создания гончарной художественно-ремесленной учебной мастерской в селе Пестрецы Казанской губернии / Татьяна день – сборник статей и материалов Третьей межвузовской научно-практической конференции, посвященной памяти Т.А.Геллер. Казань: РИЦ «Школа» 2006 г. – вып. 3. - 276 с. со стр.184 – 188.

процесса. Оценка искусствоведов - в с.Пестерцы предпочтительнее развивать традиции болгарской керамики (как делали Б.А.Шубин, С.Д.Кузьминых и др.). С другой стороны, Пестречинская керамика – это уже тоже история и наше культурное наследие. А влияние стиля модерн, подвергающееся критике искусствоведов в отношении Пестерчинской керамики, стало общей чертой для многих центров возрождения ДПИ, таких как Абрамцево, Талашкино на рубеже XIX-XX веков и также связано с участием профессиональных художников и педагогов из Москвы и Санкт-Петербурга.

Для решения обозначенных проблем сохранения и дальнейшего развития народных художественных промыслов во второй половине XIX – начале XX века в России разработаны и реализованы значительные мероприятия по выявлению, изучению, сбору и сохранению культурного наследия.

Наиболее кардинально проблему власти скупщиков решали в с.Рыбная Слобода, создав по инициативе Земского начальника Н.А.Казем-Бека с помощью ссуды Министерства Земледелия и гос.имуществ в августе 1894г. Общественную лавку кустарей для содействия местным промыслам<sup>14</sup>. Целью лавки была экономическая поддержка металлического промысла: освободить мастеров от местных скупщиков, доставлять материал по низким ценам, облегчить сбыт изделий. За первый год существования была получена существенная прибыль, посредники были вынуждены снизить цены на материалы, а заработок кустарей увеличился. Однако, все цели были не вполне достигнуты: «действия лавки парализованы задолженностью кустарей местным скупщикам»<sup>15</sup>.

Частью программ развития ремёсел стало участие мастеров во Всероссийских и Международных выставках, создание Кустарных Музеев, в т.ч. в Москве, Казани<sup>16</sup>.

Роль музея прикладного искусства – не хранение «убитых», «переставших существовать» художественных вещей (как писал Б. Арватов<sup>17</sup>). Московский Кустарный музей создавался с практическими целями: снабжение кустарей образцами для улучшения изделий, представление методик последовательного хода работы, в т.ч. показательные работы кустарей (мастер-классы), открытие магазина при музее для обеспечения сбыта изделий кустарей<sup>18</sup>. В структуре Московского Кустарного музея - коллекция образцов для кустарей, отдел закупки и сбыта изделий без посредников-скупщиков, снабжение материалами и орудиями труда, отдел содействия мастерам<sup>19</sup>.

Деятельность созданного в начале XX века Казанского городского музея имела важное место в развитии художественных промыслов территории современного Татарстана. Музей имел образовательно-просветительский характер, его деятельность была направлена на отбор и заказ лучших образцов, организацию курсов, показ

---

<sup>14</sup> Общественная лавка кустарей села Рыбной слободы Лаишевского уезда Казанской губернии, составитель Н.А.Казем-Бек, Казань, Скоропечатня Л.П.Антонова, 1895 г., 15 с.

<sup>15</sup> Там же

<sup>16</sup> Отчет о деятельности Центрального музея мелкой промышленности и профессионального образования Казанского губернского земства за 1911г. / Отчет о действиях Казанской губернской земской управы за 1911 г. с приложением краткого обзора за первые 8 месяцев 1912 г. Казань, лито-типография И.Н.Харитонова, 1912 г. [538 с.]

<sup>17</sup> Арватов Б. Искусство и производство // Литературно-художественный и научно-популярный журнал Горн книга 2 (7) Издание Всероссийского и Московского протеткультов. Москва 1922. 27 см. 164л., 4000 тираж с. 106

<sup>18</sup> Морозов С.Т. О постановке земской губернской организации по содействию кустарной промышленности. Москва: Типография Я.Г.Сазонова, Б.Никитская, д.№31, 1912 г.

<sup>19</sup> Там же, с7.

технологий для мастеров, создание и распространение стендов с наглядно-методическими материалами<sup>20</sup>, обеспечение активного взаимодействия различных институтов творчества – учебных заведений, мастеров, заказчиков и зрителей. По описаниям экспонатов, пополняющих коллекцию музея<sup>21</sup>, можно получить представление о художественных занятиях начала XX века.

Этот комплекс мер способствовал своевременному подъему промыслов, и, несмотря на объективные исторические сложности, послужил базой для возрождения художественных промыслов и сохранения народной культуры в течение XX – начале XXI века<sup>22</sup>.

Анализ исторического опыта по изучению, содействию развитию НХП в регионах России позволит выработать актуальные формы ревитализации традиционных ремёсел и в современных условиях.

Однако, в Республике Татарстан до настоящего времени нет ни специализированного музея (хотя в Москве действует Всероссийский музей ДПИ), ни учреждения, всецело посвященного именно вопросам прикладного искусства. Множество разрозненных организаций, занимающихся разными аспектами ДПТ (Палата НХП и ремесел Республики Татарстан, учреждения среднего и высшего образования, музеи, галереи, выставочные залы – где хранятся, реставрируются и экспонируются в т.ч. и произведения ДПИ). Исходя из культурно-исторической значимости декоративно-прикладного творчества, важности места, которое оно занимало и занимает в культуре Республики Татарстан, существующих определенных требований хранения и экспонирования предметов ДПТ (существенно отличающихся от изобразительного искусства, что традиционно вызывает сложности), специфики целевой аудитории (в отличие, например, от живописи, интересной и понятной большинству зрителей), тенденций внимания к вопросам сохранения культурного наследия в научных кругах и прессе можем заключить, что назрела необходимость создания Музея - Центра Декоративно-прикладного творчества Республики Татарстан. Современный музей должен вобрать положительный опыт первых кустарных музеев, стать центром культуры, истории, образования.

### Список литературы:

1. Арватов Б. Искусство и производство // Литературно-художественный и научно-популярный журнал Горн книга 2 (7) Издание Всероссийского и Московского протеткультвов. Москва 1922. 27 см. 164л., 4000 тираж с. 108
2. Высочайшее посещение Кустарного Музея Московского губернского земства / Кустарный труд №17 от 1-15 сентября 1912 г.
3. Гильдт В. Ювелирно-металлический промысел в России // Кустарная промышленность России. С-Пб.: типо-литография Якорь, 1913. 602с. С.5.

---

<sup>20</sup> Отчет о деятельности Центрального музея мелкой промышленности и профессионального образования Казанского губернского земства за 1911г. / Отчет о действиях Казанской губернской земской управы за 1911 г. с приложением краткого обзора за первые 8 месяцев 1912 г. Казань, лито-типография И.Н.Харитоновна, 1912 г. [538 с.]

<sup>21</sup> Обзор кустарных занятий в Казанской губернии. Казань, Типография В.М.Ключникова, 1896г. 112 с., с.66.

<sup>22</sup> Некрасова М.А. Место народного искусства в современной культуре как духовного феномена // Народное искусство России в современной культуре. – М.: Коллекция М, 2003. – 256 с., 16 ил.

4. Глухов М.С. Чебаксинские кузнецы // Не молот железо кует. – Казань: Татарское книжное изд-во, 1969. - [104с].
5. Давыдова С.А. Очерк кружевной промышленности в России // Кустарные промыслы России. Женские промыслы в очерках С.А.Давыдовой, Е.Н.Половцовой, К.И.Беренс и Е.О.Свидерской. - С-Пб.: Типо-Литография Якорь, 1913. - 440с. с.141-142
6. Ключевская Е.П. Художественные промыслы Татарстана в прошлом // общественно-политический и теоретический журнал Татарстан № 3 1997 г., Казань, Татарское газетно-журнальное издательство
7. Махинин А.Ю. История создания гончарной художественно-ремесленной учебной мастерской в селе Пестрецы Казанской губернии / Татьяна день – сборник статей и материалов Третьей межвузовской научно-практической конференции, посвященной памяти Т.А.Геллер. Казань: РИЦ «Школа» 2006 г. – вып. 3. - 276 с. со стр.184 – 188.
8. Морозов С.Т. О постановке земской губернской организации по содействию кустарной промышленности. Москва: Типография Я.Г.Сазонова, Б.Никитская, д.№31, 1912 г.
9. Некрасова М.А. Место народного искусства в современной культуре как духовного феномена // Народное искусство России в современной культуре. – М.: Коллекция М, 2003. – 256 с., 16 ил.
10. Обзор кустарных занятий в Казанской губернии. Казань, Типография В.М.Ключникова, 1896г. 112 с.
11. Общественная лавка кустарей села Рыбной слободы Лаишевского уезда Казанской губернии, составитель Н.А.Казем-Бек, Казань, Скоропечатня Л.П.Антонова, 1895 г., 15 с.
12. Отчет о деятельности Центрального музея мелкой промышленности и профессионального образования Казанского губернского земства за 1911г. / Отчет о действиях Казанской губернской земской управы за 1911 г. с приложением краткого обзора за первые 8 месяцев 1912 г. Казань, лито-типография И.Н.Харитоновна, 1912 г. [538 с.]
13. Тимофеева Е.Н. Актуальные проблемы исследования культурного наследия художественных ремесел Татарстана // Евразийство и проблемы современной науки: колл.монография / сост. Т.В.Сорокина, научн.ред. Р.М.Валеев, Р.Р.Юсупов. – Каз.гос.ун-т культуры и искусств. – Казань: ИИЦ «Культура», 2013. – Ч.3. – 289с. (с. 244-248);
14. Тимофеева Е.Н. Изучение, сохранение и развитие русского кружевного промысла в Татарстане в конце XX – начале XXI в.в. // Актуальные проблемы теории и истории искусства (сборник статей) - СПб.: НП-Принт, 2013. – Вып.3. / под ред. С.В.Мальцевой, Е.Ю.Станюкович-Денисовой. 615с. с илл.
15. Тимофеева Е.Н. К истории гончарного промысла Татарстана // сборник Международной научно-практической (заочной) конференции «Традиционная и современная культура: история, актуальное положение, перспективы» 20-21 сентября 2011 г. Пенза – Москва – Минск: Научно-издательский центр «Социосфера», 2011. – 221 с., <http://sociosphaera.ucoz.ru/publ>

16. Тимофеева Е.Н. Ремесленное село Чебакса – история и современный этап развития художественнойковки Татарстана // сборник II Международной научно-практической конференции «Традиционная и современная культура: история, актуальное положение, перспективы» 20-21 сентября 2012 г. Пенза – Москва – Минск: Научно-издательский центр «Социосфера», 2012. 120 с.
17. Торгово-промышленный музей кустарных изделий / К 125-летию Кустарного музея. [текст] О.Маковецкая. Фонд НХП, Москва, Издательство «ПЛАНЕТА» 12 с. 2010 г