

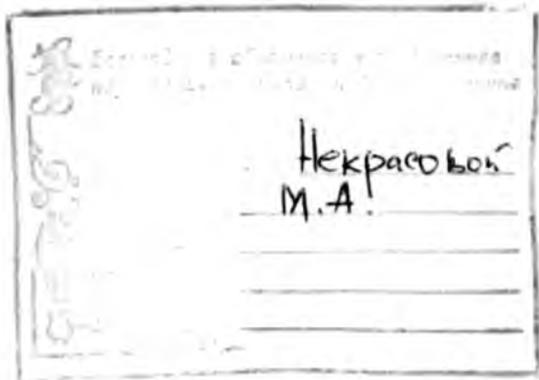
М.А. Некрасова
автор-составитель, научный редактор

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО РОССИИ
В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ
XX-XXI век

Москва, 2003

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

Научно-исследовательский институт
теории и истории изобразительных искусств



Секция: _____
№: _____

Некрасов
М.А.



УДК 745/749.03(470)

ББК 85.12 (2РОС)

НЗ0

Рецензенты:

доктор философских наук, старший научный сотрудник
НИИ теории и истории изобразительных искусств
Российской Академии художеств

О.Б. Дубова,

заслуженный работник культуры РСФСР,
кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник
Государственного Исторического музея

С.Г. Жижина.

**Подбор иллюстраций, справочный аппарат,
работа с издательством:**

М.А. Некрасова

Дизайн обложки

Егор Тиханин

Народное искусство России в современной культуре. —
М.: «Коллекция М», 2003. — 256 с., 16 ил.

ISBN 5-901714-03-02

НЗ0

Книга «Народное искусство России в современной культуре» – автор-составитель, научный редактор М.А. Некрасова – поднимает актуальные вопросы теории и практики народного искусства, его места в современной культуре. Печатается по решению Ученого Совета НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств. В книге помещены натурные фотографии экспедиций М.А. Некрасовой в Архангельскую обл., В.Н. Медведевой в Белгородскую обл., К.М. Климова в Удмуртию, Ю. Холопова в Брянскую и Курскую обл.

ББК 85.12 (2РОС)

ISBN 5-901714-03-02

© Российская Академия художеств, 2003 г.

СОДЕРЖАНИЕ

М.А. Некрасова	От автора-составителя	7-14
М.А. Некрасова	Народное искусство в условиях массовой коммерциализации культуры. Неотложные задачи. Полх-Майдан. Гибельное положение народного мастерства Федеральный Закон «О народных художественных промыслах» № 7-ФЗ. Его осуществление и последствия. Проблемы Гжели и других очагов народного искусства	15-43
М.А. Некрасова	Место народного искусства в современной культуре как духовного феномена. 1. Развитию теории и системы управления мешает инерция мышления прошлого!.. 2. «Народное» - как сущностное определение народного искусства. 3. Сохранение духовных ценностей - цель и основа хозяйственной организации народного промысла. Развитие гжельского керамического промысла в новых условиях. Павловский Посад. Истоки его искусства. Народный промысел елочных украшений - «Елочка»	44-77
М.А. Некрасова	Формирование новой парадигмы теории народного искусства. Ключевые понятия	78-98
Т.Л. Астраханцева	Авторско-индивидуальное и традиционно-коллективное начала в современной практике народных художественных промыслов. Народное искусство как семантическое поле для профессионального творчества	99-114

И.Я. Богуславская	Значение местных традиций для развития современного народного искусства	115-126
И.А. Колобкова	Традиционная глиняная игрушка в свете современного состояния науки о народном искусстве. Ее проблемы. Село Абашево	127-137
А.У. Греков	Народные художественные промыслы Московской области в условиях рыночной среды. Сергиев Посад, Богородское, Жостово, Федоскино. Пути сохранения искусства	138-150
В.И. Борисова	Ростовская финифть: история и современное состояние	151-164
И.Ю. Перфильева	Традиционные ювелирные центры сегодня: кризис или перестройка? Великий Устюг, Красное Село	165-189
Г.Г. Газимагомедов	Проблемы народного искусства Дагестана. Реалии практики и перспективы	190-203
Т.Я. Шпикалова	Преемственность этнохудожественного образования в России. Теория и практика	204-212
С.П. Исенко	Некоторые вопросы преподавания народной художественной культуры в системе общего, среднего, высшего образования	213-222

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

(от составителя-редактора)

	I. Что думают, что говорят художники, деятели народных художественных промыслов. Отклики на проблему в прессе	223-240
М.А. Некрасова	II. Меры государственной защиты народных промыслов – традиционной народной культуры 1. Что надо сделать в сфере организации и управления народным искусством? Основные направления. 2. Необходимость государственной поддержки. 3. Что должен защищать, охранять Закон	241-254

ОТ АВТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

Создание настоящей книги вызвано необходимостью ответить на вопросы и задачи, выдвинутые в постсоветский период новым положением культуры, положением подчас трагическим, ее самой широкой и глубинной сферы – народного искусства, традиционной культуры. Казалось бы, продвинутость научной мысли в области исследований народного искусства 70 – 80-х годов, разработанность его проблем и понятий в процессе неуклонного отстаивания этого феномена в нашей стране как духовной культуры, защита ее от всякого рода идеологических спекуляций народными традициями должны были бы вооружить теорию и практику, дать рычаги в организации и управлении народными промыслами. И действительно, творческая, художественная практика не замедлила подтвердить жизненность, продуктивность выдвинутых ранее теоретических положений – рядом ярких новых художественных явлений и произведений; в целом – подъемом народного творчества. Однако не случилось ничто подобное ни в организационной, ни в управленческой практике, ни в обслуживающей их ведомственной науке, а соответственно, и в законодательной деятельности. Инерция прошлого, привычность ведомственных проторенных дорог оказалась много удобнее и беззаботнее, чем прокладывание путей к новому мышлению и действию. В результате короткий, но яркий всплеск в искусстве стал спадать и гас-

нуть, в силу стихии быстро и резко меняющихся социально-исторических условий и тотальной коммерциализации культуры, незащищенности народного искусства, духовного творчества в целом. Открывшийся простор произволу стал оборачиваться трагически для многих традиционных промыслов, гибелью и разрушением очагов традиционной народной культуры, перекосами ее содержания, всякого рода профанациями и спекуляциями народным искусством, и даже в образовательной сфере, куда оно широко вошло на современном этапе, но часто без понятий, раскрывающих сущностное содержание этого искусства в его специфичности.

Все отмеченное и побудило создать настоящий труд. Исходя из потребностей нового исторического этапа поднять снова **вопросы теории** и дать **анализ** состоянию художественной **творческой практики**; на отдельно взятых примерах осветить ее во всех формах развития народного искусства. С этой целью кроме научных сотрудников Отдела декоративного и народного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств привлечены ведущие специалисты других организаций – Государственного Русского музея и Академии педагогических наук.

Приятно отметить, что всех авторов непреднамеренно объединяет общая научная позиция по отношению к народному искусству, что само по себе есть **результат развития научной мысли и гражданской обеспокоенности современным положением существенной части культуры**. В силу вышеотмеченного книгу отличает **концептуальное единство**. Главная цель ее – **привлечь внимание государственных органов, выработать принципы государственной стратегии** в области народного искусства, народных промыслов, традиционной художественной культуры в целом, поставленных **на грань гибели и разрушения**. Дать основные понятия, формирующие методологию исследования, теорию, направление развития художественной практики народных промыслов, и необходимые также в системе образования, в профессиональной подготовке специалистов.

В такой ситуации первостепенное значение приобретает проблема **ценностей культуры**, с чем непосредственно связана судьба и непреходящая сущность народного искусства как существенной части культуры. В свете этого должны определяться социально-экономические условия функционирования народного искусства во всех формах его бытования. Его государственная защита. Этот вопрос поднимался еще в 90-е годы. Семь конференций в разных городах, возглавляемые автором-составителем настоящей книги, были

посвящены проблемам народного искусства в современной культуре. Три, международного значения, прошли в Российской Академии художеств. Была создана Комиссия по подготовке Государственного Закона.

И вот снова мы перед необходимостью вернуться к все тем же большим и не разрешаемым проблемам **с надеждой быть услышанными правительством**, государственными органами прежде всего культуры, которых должны касаться выдвинутые на страницах настоящего труда положения и вопросы.

С целью помочь выработать государственную стратегию по отношению к фундаментальной части культуры, непреходящих ее ценностей, предлагается теоретическая часть книги, утверждающая народное искусство **в системе научных понятий**, которыми **необходимо руководствоваться в организационной и управленческой практике – в законодательной деятельности**. Теми научными понятиями, которые апробированы многими изданными исследованиями и множеством защищенных диссертаций специалистами России, Украины, Белоруссии, республик Средней Азии; наконец, подтвержденных достижениями художественной практики и самими переменами в жизни общества.

Книгу в ее теоретической части открывает постановка основополагающей проблемы членом-корреспондентом РАХ, доктором искусствоведения, возглавляющей Отдел народного и декоративного искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств, М.А. Некрасовой: «Место народного искусства в современной культуре как духовного феномена» с предшествующей ей вводной статьей того же автора – «Народное искусство в условиях массовой коммерциализации культуры. Неотложные задачи». В третьей статье М.А. Некрасовой – «Формирование новой парадигмы теории народного искусства, его ключевые понятия» – дается исследование тех исходных положений, только на основе которых теория оказывается продуктивной по отношению к художественной практике, способной давать ей путь и рычаги в ее организации и управлении. В этой связи автор останавливается на издержках теории в прошлом, показывая их несостоятельность сегодня. Определяет очаги народного искусства, традиционной народной культуры как **экоэтносистемы**, где **экоэтносознание** народа определяет жизнь народной традиции. Соответственно ставится вопрос о **школах народных традиций**, о принципах их развития, формируется само понятие школы. В свете этих положений теории, их соотношения с реалиями практики рассматривается с последовательной критикой Федеральный Закон «О народных художественных промыслах» № 7-

ФЗ, его тяжелые последствия, принесенные Постановлением правительства № 35, на примере Гжели, Павловского Посада, старинного промысла елочных украшений «Елочка» и других промыслов.

Проблеме **авторско-индивидуального и традиционно-коллективного** посвящена статья кандидата искусствоведения, старшего научного сотрудника НИИ РАХ Т.Л. Астраханцевой: «Авторско-индивидуальное и традиционно-коллективное начала в современной практике народных художественных промыслов». Автор исследует эту проблему на материале последних лет, принимая во внимание структурные изменения в народных промыслах, роль художника в новых условиях, при которых коллективный характер творчества сохраняет принципиальное значение, не исключая профессионализма. Вопрос **сущностного отличия народного искусства от сувенирной промышленности** ставится и исследуется в статье заслуженного деятеля культуры РФ, доктора искусствоведения, возглавляющей Отдел народного искусства в ГРМ, И.Я. Богуславской: «Значение местных традиций для развития современного народного искусства». Автор отмечает, что в условиях нынешнего правового беспредела и отсутствия научных трудов, в силу материальной затрудненности их изданий, появляется простор для множества подделок, тотальное размывание народного искусства «самодеятельностью» и «сувенирщиной». Вопросы сохранения традиций как основы **местного искусства** исследуются в аспекте коллективного искусства, связанного с **уникальным мастерством**.

Проблемы традиционной глиняной игрушки рассматриваются старшим научным сотрудником ГРМ искусствоведом И.А. Колобковой в свете существующей тенденции классифицировать современное народное искусство как самодеятельное творчество, что сохраняется вследствие издержек теории в прошлом. Отдельным положениям этого вопроса дается критика и анализ в текстах М.А. Некрасовой. И.А. Колобкова рассматривает вопрос на конкретном материале в статье «Традиционная глиняная игрушка в свете современного состояния науки о народном искусстве. Ее проблемы». Автор обращает внимание на безответственность по отношению к практике некоторых высказываний, теперь чаще имеющих место на конференциях, проводимых, как правило, без обсуждения и дискуссий, без подтверждений научными исследованиями, что, как справедливо замечает автор, ставит науку в сложное положение. будто всякий раз «разговор ведется на пустом месте». Такая практика способствует размыванию коренных основ народного искусства. Вмес-

те с тем, как констатирует автор, «начался **новый этап возрождения местных народных форм культуры**». Статьей заслуженного деятеля искусств РФ, кандидата искусствоведения, старшего научного сотрудника НИИ теории и истории искусств РАХ А.У. Грекова «Народные художественные промыслы Московской области в условиях рыночной среды. Сергиев Посад, Богородское, Жостово, Федоскино. Пути сохранения искусства» открывается раздел, посвященный состоянию художественной практики народного искусства в разных формах его бытования. А.У. Грековым ставится важный вопрос о несопоставимости «наскоро создаваемых поделок», теперь их часто называют «народными промыслами», **с подлинными традиционными народными промыслами**, где **преемственность поколений** носителей традиции определяется историей промысла. В практике новоделов стирается само понятие «традиционного народного промысла». В такой ситуации актуальность приобретает вопрос подготовки государственных документов, к примеру, того же «Перечня мест традиционного бытования народных художественных промыслов в Московской области», куда наряду с действительно традиционными попадают ООО «Русский батик», ООО «Олеся» и подобные, требующие, как нам представляется, иной классификации и поощрений. В результате подмены понятий, произвольности их использования многовековое искусство резной кости Холмогор оказалось без статуса «народный промысел!» Также говорится в статье о недопустимых торговых наценках, доходящих до 40 – 70%; о многих трудностях содержания фабрик и сложностях, внесенных Постановлением правительства № 35, санкционирующим «регистрацию образцов изделий народных художественных промыслов». Эта тема проходит на разных материалах и примерах через всю книгу. Предлагается вернуться к идее создания Союза народных мастеров, выдвинутой в резолюции Всероссийской конференции 1998 г. в РАХ.

Поскольку разные виды народного искусства в разных формах развития представлены в специальных теоретических статьях, то казалось уместным и продуктивным в свете общих проблем выделить отдельно один вид искусства народного промысла и рассмотреть его на разном материале и в разных формах развития. Таким выбрано ювелирное искусство, меньше всего освещенное литературой в его современном состоянии. Эта тема предстает в статьях В.И. Борисовой, старшего научного сотрудника ГРМ: «Ростовская финифть – история и современное состояние». В статье кандидата искусствоведения, старшего научного сотрудника НИИ теории и истории изобразительных ис-

куств РАХ И.Ю. Перфильевой «Традиционные ювелирные центры сегодня: кризис или перестройка?». В статье рассматривается нынешнее положение знаменитых древних очагов традиционной культуры – Великого Устюга и Красного Села на Волге. Показаны тенденции, возникшие в ювелирном искусстве в новых социально-экономических условиях. Отмечается разрыв между уникальной выставочной деятельностью и низким качеством массовой продукции. **Новая** группа изделий представлена **культовыми предметами, иконами**. Автор исследует систему поощрений художественного развития традиционных производств в дореволюционном прошлом и в советский период, ставит вопрос о необходимости возродить **местные областные художественные советы**, курировавшие предприятия раньше, а не решать все вопросы в Москве – Экспертным советом при Минпромнауки РФ. Это отрицательно сказывается на деятельности всех народных промыслов, и этот очевидный вывод проходит на материале большинства статей. Наконец, не оставлять предприятия во власти рынка! Обращается внимание на то, что на фоне общего падения профессионального образования опасность для традиционных промыслов представляет набирающая силу тенденция к сближению с западной моделью обучения. В чем сказывается глубокое непонимание культурной и художественной специфики народного промысла.

На примере традиционной культуры Дагестана рассматриваются проблемы народного искусства национальных республик кандидатом искусствоведения и художником Г.Г. Газимагомедовым: «Проблемы народного искусства Дагестана. Реалии практики и перспективы». Автор говорит о том, что ювелирные изделия создавались в большинстве селений гор, что **творец** вещи был в **неразрывной связи с ее потребителем**, вследствие чего была непрерывность функционирования традиционного народного искусства – феномена высокого социально-эстетического значения. **Актуальность этого**, после больших потерь в советское время, народное искусство теперь обретает вновь. В статье подчеркивается, что специфическая ситуация для республики, и это характерно и для многих других республик, когда традиционное народное искусство продолжает **органически жить** в бытовой сфере больше в сельской местности, где сохраняется функциональная многоплановость его произведений. Это можно подтвердить самим фактом бытования народного искусства в сельской среде ряда областей России и ее республик – Удмуртии, Мордовии, Башкирии, Татарстана. Автором ставится вопрос о необходимости преодоления разрыва между уникальными и массовыми изделиями, о пе-

редаче мастерства, о продуктивной организации производства и **специального обучения**

Поскольку за последние семь лет народное искусство стало основным звеном этнохудожественной образовательной системы от школы до вуза, где вырабатывается множество методик и подходов, не подвергаемых, к сожалению, анализу и обсуждению с точки зрения самой сущности народного искусства как духовной культуры, представляется важным рассмотреть некоторые аспекты и этой деятельности.

В статье «Преемственность этнохудожественного образования в России. Теория и практика» доктор педагогических наук Т.Я. Шпикалова, создавшая учебно-методические пособия по народному искусству для школы, дает общее освещение деятельности в этой сфере образования, останавливает внимание на разработке учебных программ **вуз – школа**. Под другим углом зрения рассматриваются вопросы преподавания народного искусства доктором культурологии С.П. Исенко, специалистом по народному костюму: «Некоторые вопросы преподавания народной художественной культуры в системе общего, среднего и высшего образования». Автор дает анализ существующим направлениям в этнохудожественной педагогике, выявляет положительные и отрицательные моменты с точки зрения психолого-педагогических и художественных позиций; здесь выдвигается вопрос о **государственной защите обучающихся**, хотя бы **методом специальных экспертиз** и утверждений программ Министерством образования и Министерством культуры РФ. Автор предлагает собственную концепцию преподавания этнокультур.

В свете поднятых в книге вопросов теории и художественной практики представляется важным услышать голоса и самих художников, деятелей народных промыслов. Они представлены в разделе «Вместо заключения» разными именами. Среди них широко известные. Высказывания самих деятелей народных промыслов возвращают к вопросам, поднятым в книге, уже с позиций самих творцов искусства. Заключает книгу М.А. Некрасова: «Меры государственной защиты народных промыслов – традиционной народной культуры». Ставится вопрос об организации и управлении народными художественными промыслами. Они должны быть под **государственным управлением и защитой**. Говорится об отсутствии статуса народных промыслов как государственного народного достояния, об опасности превращения промыслов в акционерные общества, что влечет возможность их продажи. Об отсутствии государственной системы реализации изделий народных промыслов, порож-

дающем многоступенчатую спекуляцию, преобладание теневой деятельности. И далее предлагается: «Что надо сделать, чтобы остановить произвол в сфере организации и управления народным искусством, чтобы **спасти очаги традиционной народной культуры**». Специально говорится о системе организации и управления народными промыслами – традиционной народной культурой. И последнее – «**Что должен защищать, охранять Закон**».

Хочется надеяться быть **услышанными всеми государственными органами**, от которых в настоящее время зависит судьба народных художественных промыслов, традиционных очагов народной культуры; хочется верить, что, наконец, будет по отношению к ним выработана **новая парадигма государственной политики**. Будут приняты **меры по спасению духовной культуры**.

Защита ее Законом – это сохранение **нравственных, творческих сил** нации.

М.А. Некрасова



Хоровод у р.Тихая Сосна. Село Верхняя Покровка Белгородской обл. 1985 г.

М.А. Некрасова

**НАРОДНОЕ ИСКУССТВО В УСЛОВИЯХ
МАССОВОЙ КОММЕРЦИАЛИЗАЦИИ КУЛЬТУРЫ.
НЕОТЛОЖНЫЕ ЗАДАЧИ.
ПОЛХ-МАЙДАН. ГИБЕЛЬНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ
НАРОДНОГО МАСТЕРСТВА**

В условиях тотальной коммерциализации культуры проблемы народного искусства как фундаментальной ее части приобретают новую остроту. Это прежде всего вопрос **духовных ценностей**. Вопрос не только экологии культуры, экологии природы, но экологии собственно **человека – духовного пространства этноса**.

В свете грядущей глобализации этот вопрос чрезвычайно актуален и встает в первый ряд государственных задач в решении проблем национальной культуры и экономики.

Россия, как страна многонациональная, богата многообразием этнических художественных традиций – живых и возрождающихся в настоящее время вместе с подъемом национального самосознания каждого народа, входящего в Российскую Федерацию. Все это ставит теорию и практику перед новыми задачами, требует ответственных государственных решений. Только выясняя, углубляя наше понимание культурной цели функционирования **народного искусства в современной культуре**, можно достичь целенаправленных действий в разрешении проблем организационной, управленческой практики, – **задача неотложная**, – наконец, в собственно творческой практике, в условиях огромных потерь, которые несет отечественная культура в целом. Вопрос этот приобретает тем большую остроту и актуальность, чем глубже соединяется с проблемой национальных культур, и в са-

мом широком спектре касается разных сфер духовной жизни народа. Русско-го, как большого народа, и малых народов многонациональной России. Теперь уже риторическая формулировка «сохранять, возрождать», повторяющаяся в государственных постановлениях и указах «О сохранении и развитии народных художественных промыслов», не удовлетворяет не только своей оторванностью от реальных действий и отсутствием конкретных мер к их осуществлению, но и своей вычлененностью из общего контекста культуры, ее проблем. Хотя на определенном этапе внесение этих слов в государственный регламент уже было достижением. Теперь нужна суть вопроса: как **спасти культуру** народного промысла, культуру традиции, от потребительского отношения и гибели? Как снизить агрессию потока мертвых, враждебных человеку вещей, захлестнувших на художественном рынке подлинное искусство? **Какая государственная политика** должна развиваться в этом направлении, чтобы **обеспечить сохранение культуры** и в то же время способствовать развитию экономики в такой важной отрасли, как художественные народные промыслы? Перенасыщенность мирового рынка всякого рода подделками, отштампованными сувенирами, суррогатом под народное искусство, китчем всех мастей вытесняет подлинное искусство народных художественных промыслов, где формируемая традицией **профессиональность** всегда была признаком культуры, живущей во времени, сохраняющей дух художественного созерцания и опыт мастерства. **Школу этого мастерства, опыта**, вынесенного **исторической жизнью** каждого народного художественного промысла, игнорируют нарастающие, как грибы, всякого рода подделки предприятий-самозванцев – под Палех, под Скопин, под Дымку и Гжель и др. Гипсовые отштампованные формы под дымковскую игрушку пыталось выпускать Раменское производство; в массовом порядке расцветают новые предприятия «под Гжель» – в Петербурге, в Москве. Под Палех, Жостово, Федоскино создаются массовые подделки. На оргалите под лак вставляется репродукция с миниатюры. Под многими слоями лака она создает иллюзию настоящего, обманывая неопытного покупателя. Подделываются почти все виды искусства, что приобретает массовый масштаб. В такой ситуации исчезают, разрушаются критерии ценности. Разные явления оказываются приравненными и равноценными как в глазах потребителя, так и управленца. Так **подрывается не только духовная значимость подлинного**, но и **экономика** народного художественного промысла. В целом наносится ущерб государственной экономике. Вновь образованные фирмы, производящие сувениры,



Роспись «Тарарушки» в с. Полх-Майдане. 1980-е гг.

ставлено под угрозой исчезновения. В одном Полх-Майдане еще недавно население 800 дворов занималось росписью токарных изделий – явление, ставшее предметом пристального внимания искусствоведов и художников, быстро приобретшее любителей из разных городов и стран. По сути, это было рождение нового вида народного искусства, не имеющего прямых аналогов. Зародившись еще в 30-е годы, имея давнюю традицию в токарном деле, о чем известно еще со времен Екатерины II, полх-майданская роспись достигает своего расцвета на токарных изделиях именно в 70-е годы – время некоторых свобод и прав для творчества народного мастера, время, когда было достигнуто его общественное утверждение и признание как деятельности культурно ценной*, деятельности художественной, взятой под опеку Союзом художников России и Академией художеств СССР, также Союзом художников СССР. Это было новым государственно важным движением в художественной

* Первая статья, утверждающая творчество народного мастера как культурно-художественное ценное, соответственно отстаивающая деятельность его не как частно-собственническую и проявление прошлого, но как явление культурное, была напечатана в «Советской культуре»: Некрасова М.А. Живой источник прекрасного. Дискуссия «Проблемы сельской культуры» // «Советская Культура», 1965, № 93. После этого последовало много статей автора на страницах журналов и газет, поднимавших проблемы народного искусства, народных художественных промыслов. Результатом работы народной комиссии Союза художников РСФСР, способствующей возрождению многих очагов народного искусства, явилось издание труда Л.Ф. Крестьянинова «Современное народное искусство». Л., 1975; Некрасова М.А. «Совр. нар. иск-во». Л., 1979.



В народном промысле объединены все поколения. Полх–Майдан. 2002 г.

практике и науке – утверждением народного искусства как живой части культуры*.

Звонкая красочность, нарядная сочность росписи, гармонично соединяющаяся с формой самых разных предметов: матрешки, птички, каталки, возки, пасхальные яйца, чаши, солонки, поставцы, бочата и прочее, показали чудо не только жизни живой традиции, но и силу творческого художественного потенциала, присущего населению сел, способного при известных условиях дать качественные результаты в народном искусстве, в его развитии.

Искусство Полх-Майдана развивалось стремительно, распространяясь в селах округа. Здесь, как правило, мужчины – токари, женщины – красильщицы, дети как помощники уже с 6 лет распределялись между тем и другим и к одиннадцати годам работали наравне со взрослыми. Каждый дом ревниво охранял свои сюжеты и секреты, стремился отличиться от другого не только

* Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. М., 1983.
Народные мастера, традиции, школы. Сост. и ред. М.А. Некрасова. М. 1985.

* Т. Семенова. Художники Полх-Майдана и Крутца. М., 1971.

мотивами и колоритом росписи, но и манерой письма, красочной гаммой, самым ассортиментом изделий. Каждый дом имел своих заводил, как запевал в хоре. А на селе ими были дома, выделяющиеся мастерством и выдумкой. Черный контур рисунка, очерченный тушью с помощью пера, сменило свободное кистевое письмо. Во всем присутствуют порядок и система. Цвет прокладывается от желтого, голубого до темно-сочно-алого и красного, синего и зеленого – всему свое место и последовательность, безупречная точность, определяющая колористическое, орнаментальное богатство росписи – праздничность и радость полх-майдановских «тарарушек». Так прозвали свои изделия сами мастера. Свечение цвета, его насыщенность, интенсивность во многом определяются спиртовым растворителем красок. Цветовое раздолье достигается небольшим их количеством, 4-5. Это требует и умения, и опыта, врожденной художественной чуткости, в чем проявляется пластическое чувство, отличающее и токаря, и красильщицу, – в целом народное искусство, с его **живым началом коллективного опыта**. Его, как правило, лишено самостоятельное творчество, идущее только от себя или от поверхностного знания.

Началом коллективного определяется декоративность, фантастичность и одновременно глубокая реалистичность, магичность образно-яркого художественного языка народного искусства. Обладая всем этим, индивид всегда чувствует себя свободным, проявляет свою индивидуальность в **богатстве вариаций и импровизаций**.

Так живет народное искусство, так живет народный промысел. Что стало с ним теперь? Что принесло ему время социальных, общественных и культурных перемен?

На примере Полх-Майдана, стихийно развивающегося народного художественного промысла, в том смысле, что оно не организовано в производственную деятельность конкретного предприятия (такую деятельность мы классифицируем в третью форму* развития народного искусства), можно констатировать современное положение народного промысла села с домашним производством.

Прежде всего в результате **устранения правительства страны** от государственного управления народными промыслами, с одной стороны, с другой – равнодушия и попустительства чиновников, народная традиционная

* Некрасова М.А. Формы развития народного искусства и его творческие принципы. // Творческие проблемы народного искусства. Л., 1981.

культура, отданная на произвол хищнической деятельности, развернувшейся в околосредпринимательской сфере, фундаментальная область культуры – народное искусство, народные художественные промыслы – оказались в трагическом положении с **угрозой гибели**. Несмотря на то, что, казалось бы, в условиях неограниченных свобод они должны были процветать. И действительно, тенденция к этому не замедлила дать свои плоды, о чем мы будем говорить в дальнейшем специально. Но подъем был слишком короток, чтобы укрепиться народному промыслу как системе не только художественной, но и экономической.

В настоящее время выстроилась весьма прискорбная картина, выдвинувшая такие силы, как перекупщик, узаконенная по существу спекуляция. Художественная идея, технический навык, мастерство, которыми движим в своем развитии народный промысел, находят отклик и как бы свое продолжение в жизни прежде всего в спросе покупателя – населения в большей мере городов, куда вез раньше свои изделия народный мастер. Эта невидимая, но **необходимая связь** теперь – **разрушена!** Ее не может заменить безликий перекупщик, руководствующийся единственно длинным рублем. Для народного мастера рынок, самый разный в больших и малых городах, разный даже в кварталах одного города, давал такое разнообразие впечатлений социального и психологического порядка, опыт непосредственного общения с людьми, которые обогащали творческими импульсами, давали радость признания собственного мастерства и искусства творцам. Покупательский спрос претворялся в творческий опыт, в школу утверждения национальных и исторических традиций, добытых знаний. На этом всегда основывалась жизнь народного промысла. Теперь же перекупщик, скупивший у мастера его изделия за бесценок, ищет, чтобы дорого продать, например, купленную за 20 – 30 рублей вещь – за 200 долларов, что определило соответственно и покупателя, и места сбыта. В лучшем случае это – Измайлово, Арбат, но и эта практика уже заметно вытесняется другой: спрос потерял свою естественную определенность и развитие в жизни народного промысла села и города, особенно малых городов, где одной из самобытных черт был местный народный промысел. Теперь уже не вещь, не мастер находит своего покупателя, что является важнейшим фактором развития искусства промысла. Теперь посредник, а их порой бывает несколько и даже много, ищет сбыть вещь как можно дороже. Другими словами, он определяет и покупателя, и что и как делать мастеру. Такая ситуация **диктата перекупщика** в настоящее время привела к тому,



С десяти лет мальчик в Полх–Майдане помогает отцу–токарю.

что скупаются майданские изделия без росписи, только токарные формы, а их уже измайловские художники расписывают на свой вкус и лад, многодельно, разухабисто, в стиле «a la rus», больше на вкус иностранца или «новорусских», руководствующихся принципом: чем богаче, тем красивее. Технология, как правило, нарушается, народный образ искажается.

Народный художественный промысел, исторически сложившийся и развивавшийся на нижегородской земле, терпит потери, ломается изнутри, теряя необходимый контакт с потребителем, коллективную основу творчества. «Красильщицы» пытаются подражать художникам Измайлова, куда «на вернисаж» привозят они свои изделия. Начинают писать гуашью, ломая колористический строй и орнаментальный ритм, утрачивая мотивы, преемственность между поколениями. Итак, **спекуляции на искусстве народных промыслов** не только **допускаются государством**, поскольку **отсутствует законодательная и правовая система**, регулирующая эту сферу деятельности, но и в известной мере поощряются. Иначе не объяснишь царящее губительное для культуры попустительство! Дело в большой мере и в том, что народные



Мастерица «красильщица» за работой. 2002 г.

мастера потеряли отвоеванное еще в советское время право торговать изделиями на рынках больших и малых городов. В до-революционной России это было всегда и составляло их примечательную яркую черту, с установленным ритмом праздничных продаж на базарах, что украшало жизнь города, вносило в нее праздничную радость. В советское время удостоверение народного мастера, выдаваемое Союзом художников России, –

это было достигнуто в 70-х годах, – защищало от гонений и поборов. Теперь народный мастер лишен этой защиты, его художественную деятельность приравнивали к малому или среднему бизнесу предпринимательства и нещадно обкладывают налогами, не принимая во внимание ни затраты на электричество для токарни, ни на материал – лаки, краски, на перевозки и прочее, тем более не принимается во внимание специфика художественная – **творчество**. Сделать мастеру красочно-узорную тарарушку, как это было раньше, значит ничего не заработать, но заплатить налог и оплатить электроэнергию. Продать скупщику «белье», т.е. не расписанное изделие, токарную форму высокого мастерства, в создавшейся ситуации стало выгоднее. Но это ведет к исчезновению радостной, празднично-красочной росписи изделий и Полх-Майдана, и Крутца. Вместо них плодится с хлесткой напористостью товар самодельного художника, низкохудожественного уровня, чуждый народной традиции. Такая судьба постигла народное искусство в дальних селах, где художественный вымысел давал населению основные средства к жизни. Так кто же должен узаконить эту деятельность с соответствующими культуре льготами, как не государство? Для этого нужна соответствующая статья закона правового регулирования, а не решения Экспертного совета в Москве, куда, естественно, никогда **не обратятся сельские жители** с альбомом фотографий на утверждение **художественного достоинства** своих изделий. Чудовищная нелепость неграмотного решения вопроса лишила областные Экспертные советы права голоса.

Время неограниченных свобод не лучшим образом отразилось на судьбе народного художественного промысла, **организованного в предприятие** в советские годы, где в производственной деятельности объединены мастера и художники. Неконтролируемый поток подделок под изделия традиционных промыслов затопил рынок, подменяя подлинное искусство народного промысла, ценность которого в результате девальвируется. Критерии художественности смещаются, что приводит к полной **дезориентированности** на художественном рынке. Отражается это и на ценообразовании, как на рынке отечественном, так и на мировом, и, конечно, опять в ущерб искусству народного художника, в ущерб государственной экономике. Так, за миниатюру федоскинский мастер получает 120 руб. Отпускная же цена коробочки 250 рублей. По этой цене она сдается в магазины на реализацию, а продается, после многих прокручиваний, за 200 – 250 долларов. Поэтому чаще всего вообще не ставится на продажу какое-то время, чтобы потом получить баснословную цену. Но это уже не отражается на экономике производства, тем более на зарплате художника. Та же ситуация и в Жостове, и на других всемирно известных промыслах. В Жостове процветает производство помимо предприятия. Художникам привозят для росписи подносы, изготовленные где-то и кем-то, где-то они и продаются, что художникам неизвестно... Такой чудовищной эксплуатации художественного труда еще не знала история!

Что же касается рынка зарубежного, то девальвация художественных ценностей и **смещенность критериев оценки** приводит к тому, что подлинное искусство оказывается почти в той же цене, что и подделка или вещи низкого художественного уровня. Утраченная иерархия ценностей, критериев подлинности приводит к тому, что псевдохудожественность, пошлость, мертвые, враждебные чело- веку вещи заметно захлестнули подлинное искусство, **наводнили, засорили наше пространство**, нанося **ущерб духовному и физическому здоровью людей**.

Отсутствие государственной организации и управления в столь



Мастерицы росписи с. Крутца. 2002 г.



Матрешки. Грибы. Детские копилки. 1970–1980-е гг.

важной сфере **духовной культуры и экономики**, как **народное искусство**, народные художественные промыслы, приводит и **к другим** весьма **отрицательным** явлениям. Роль государства как властной структуры, должного осуществлять, но не осуществляющего организацию управления народными промыслами, при явно выраженном его равнодушии, не замедлила на себя взять возможно специально с этой целью созданная «Ассоциация народных художественных промыслов». Она, хотя и имеет **статус некоммерческой организации**, тем не менее попыталась объединить художественные народные промыслы. В это искусственно созданное Объединение вошли главным образом новые фирмы по созданию сувенирных художественных изделий и некоторые традиционные промыслы. «Ассоциация» – **организация ничего не производящая**, свои отношения с промыслами строит на отчислении до 3 % от их объема производства, и на своем посредничестве в выработке законодательного документа ловко, не без поддержки государственных чиновников, перехватившая разработку проекта закона «О народных художественных промыслах». Другими словами, судьба промыслов опять оказалась в руках тех, кто еще недавно в Управлении народными художественными промыслами при Министерстве местной промышленности РСФСР **осуществлял по-**

литику их опромышления, ведущую, как известно, **к уничтожению искусства. Количественный вал ширпотреба превращал тогда народного мастера в придаток машины.** Такое фактическое истребление искусства ради кратковременных прибылей проводилось тогда под лозунгом «Все для народа», как теперь «Сохранять и развивать»! За риторичностью призыва стоят те же голые коммерческие цели, что на деле оборачивается новыми разрушениями культуры, о чем пойдет речь в дальнейшем. Прежде, в советское время, во всех государственных документах художественные народные промыслы проходили только по **графе «товары широкого потребления»**, а не как культура в соответствующих культуре документах; художественная, творческая деятельность планировалась соответственно ширпотребу, не давая ни подлинного экономического роста, ни тем более художественного. Но что же теперь изменилось?

Инерция прошлого мышления в **ложном понимании проблемы**, в отработанных советским временем действиях в данной области культуры **цепко владеет сознанием чиновных лиц**, имеющих отношение и теперь к управлению народными художественными промыслами, к решению организационных задач.

В Федеральных программах еще недавно можно было обнаружить все те же формулировки, **нивелирующие духовную культурную ценность** народного промысла, все **тот же понятийный аппарат**, не позволяющий дифференцированно рассматривать и управлять культурными явлениями.

Народная традиционная культура, включающая народные художественные промыслы, после перестройки идеологии и экономики страны так и не получила до сих пор должного **государственного внимания в управлении** и в организации столь важной **базовой** сферы культуры. Как и прежде, народное искусство **обречено на растворение в самодеятельном творчестве**, что поддерживается **лжетеориями**, далекими от практики. Тогда это было **следствием лжетеорий догматического марксизма-ленинизма**, а теперь? Скорей всего, результат отсутствия научных критериев, научного знания, **гражданской безответственности**, наконец, в результате отсутствия специальных научных учреждений, изучающих данную сферу культуры. Достаточно того, что **Министерство культуры**, периодически реорганизующееся, тем не менее так и **не имеет специализированного Отдела традиционной народной культуры**, зато в нем неизменно присутствует отдел «Самодетельного творчества». Подмена разных сфер художественной деятельности

происходит на всех уровнях. Между тем стирание, нивелирование ценностей народного искусства, народной традиции не может **не отразиться отрицательно на всей сфере духовной культуры подменой подлинного – ложной сиюминутной значимостью вкусовщины**. И это сказывается прежде всего на выставочной практике, где происходит также **подмена** ценностей и понятий. Обаяние природной силы народного искусства, школы его мастерства подменяется бездушностью искусственных подражаний, огрублением или отсутствием мастерства. В итоге народное искусство истребляется, нивелируется его духовная культурная значимость, **терпит ущерб** в конечном счете – **экономика**.

Изжившие себя понятия, с которыми в советское время был связан стереотип мышления, владеют действиями и сознанием, не позволяя видеть и охватывать широту художественного творчества в его разнообразии и культурной ценности. Тем более **управлять!** Проблемы традиционной культуры слабо исследуются, что дает место **научной некомпетентности мнений**. В обстановке нездоровой активности антикультуры, натиска всякого рода пошлости эти мнения тем не менее оказывают далеко не безобидное воздействие на практику, определяют состояние организационной сферы, способствуют разрушению школ традиций. Вещи, лишенные живого духа и мастерства, выдаются за народное искусство, рекламируются и по этой мерке внедряются в промысел. Но хуже всего то, что именно они являются тем материалом, на котором отрабатываются, приводятся в исполнение правительственные постановления, **с помощью лиц, не знающих разницы между искусством и ширпотребом**, поскольку они им и воспитаны, **как главной установкой в идеологии и экономике**.

**Федеральный Закон «О народных художественных
промыслах» № 7-ФЗ; его осуществление и последствия
для художественной практики промыслов.
Проблемы Гжели и других очагов народного искусства**

Долгожданный Закон «О народных художественных промыслах» № 7-ФЗ*, подписанный бывшим президентом России Б. Ельциным в 1999 г. – красноречивое свидетельство тому, о чем шла речь выше. Закон вышел в свет без экспертизы специалистов, но с поддержкой представителей нескольких областных администраций.

Научная и художественно-творческая общественность, руководители предприятий народных промыслов оказались перед новыми проблемами и задачами, поскольку ряд положений Закона, ориентирующих на промышленное развитие, входят в противоречие с понятием «народный художественный промысел», с пониманием народного искусства как части культуры, о чем достаточно четко говорится в статье Закона. И это произошло не случайно: подготовка выхода Закона, разработка соответствующих вопросов, понятий проводилась вначале Научным отделом народного и декоративно-го искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ, что отражено в ряде научных публикаций и в проведении в целях подготовки Закона шести Всероссийских научно-практических конференций в ряде городов и республик России в 1991-1999 гг. с ведущими докладами Отдела. И надо сказать, что формулировки понятийного характера в Законе вобрали в известной мере подготовленный материал. Однако в дальнейшем в разработку положений Закона и в прохождение им полагающихся инстанций утверждения вмешалась «Ассоциация», как якобы орган, объединяющий народные промыслы, но на самом деле традиционных художественных промыслов, входящих в нее, было очень немного, и то по принципу собираемого с них процента, а вовсе не по признаку обсуждения Закона и вносимых предложений.

В силу вмешательства заинтересованных лиц Закон в окончательном виде оказался лишенным системы связей утверждающихся в нем положений и правового содержания, что в дальнейшем в последовавших Постановлениях сдвинуло законодательную направленность опять в сторону **массового про-**

* Российская Федерация. Федеральный Закон «О народных художественных промыслах» от 6 января 1999 г. № 7-ФЗ

изводства, оставив в стороне **уникальность и духовную значимость культуры традиций** народного промысла в современной культуре.

Это произошло, подобное проистекает и теперь, прежде всего из-за размытости определения предмета регулирования настоящего Федерального Закона на территории Российской Федерации. В статье 1 говорится: «Участниками указанных отношений (в области народных художественных промыслов) являются граждане и юридические лица любых организационно-правовых форм и форм собственности»* (*подчеркнуто мной.* – М.Н.). Далее в статье 5 Закона к этой формулировке определения организации народных художественных промыслов есть дополнение, разъясняющее: «В выпуске товаров и услуг... изделия народных художественных промыслов, по данным федерального государственного статистического управления... составляют не менее 50 процентов» (*подчеркнуто мной.* – М.Н.). В таком случае, **кого и что** призван **защищать** Закон? Отсутствие четкой направленности на традиционные духовные **ценности культуры** и объясняет отсутствие в нем **правового содержания**. Таким образом, основные понятия, четко сформулированные в настоящем Законе и выделенные в статью 3, остались сами по себе нерабочими для законодательных положений и тем более для последующего Постановления правительства РФ № 35 «О регистрации образцов изделий народных художественных промыслов признанного художественного достоинства»**, вышедшего через два года, 18 января 2001 г., подписанного М. Касьяновым. Это Постановление вносит неожиданное дополнение в пункт 5 Типового Положения о художественно-экспертном Совете по народным художественным промыслам, утвержденного ранее, вслед за выходом Закона, Постановлением правительства № 1349, подписанным возглавлявшим тогда правительство В.Путиным***, от 4 декабря 1999 г. В нем говорится о перечне видов производств и групп изделий народных художественных промыслов», в то время как дополнение, выделенное в подпункт «Е» нового Постановления, подписанного М.Касьяновым уже в 2001 г., гласит о подготовке «перечня образцов изделий» (*подчеркнуто мной.* – М.Н.) народных художест-

* Статья 1 Федерального Закона № 7-ФЗ. См. предыдущую сноску.

** Постановление правительства Российской Федерации от 18 января 2001 г. № 35 «О регистрации образцов и изделий народных художественных промыслов признанного художественного достоинства».

*** Постановление правительства Российской Федерации от 4 декабря 1999 г. № 1349 «Об утверждении Типового положения о художественно-экспертном совете по народным художественным промыслам и о перечне видов производств и групп изделий народных художественных промыслов».

венных промыслов «признанного художественного достоинства» для регистрации их Министерством промышленности, науки и технологий Российской Федерации (что существенно меняет дело). Опять деятельность художественного народного промысла **приравнена к образцу – к промышленному понятию, что гробило народные промыслы России** с 1960 года. Теперь, **как и прежде**, выполнение Постановления поручается Министерству промышленности, науки и технологий РФ, раньше Министерству местной промышленности. Экспертному совету при Минпромнауки поручается устанавливать художественное достоинство изделий, в то время как подготовка нормативных документов, необходимых к предшествующему Постановлению В.Путина 1999 г., уже велась – Министерством экономики РФ. Это было предписано самим Федеральным Законом № 7-ФЗ, в этих целях был создан при Департаменте экономики легкой промышленности и потребительского рынка Минэкономики России специальный Совет по народным художественным промыслам, которому поручалось разработать все нормативные документы.

Научно-творческая экспертиза всех решений осуществлялась специалистами НИИ теории и истории изобразительных искусств, Российской Академии художеств, НИИ художественной промышленности и Всероссийского музея декоративного и народного искусства, Союзом художников РФ.

Разработанные при участии специалистов перечисленных организаций нормативные документы были направлены в Министерство культуры, Министерство юстиции, в Министерство по налогам и сборам и везде получили поддержку. Подготовленное Постановление правительства было готово к выходу. Однако смена руководителей правительства открыла возможность заинтересованным лицам, т.е. «Ассоциации» в первую очередь, изменить ход дела, чему способствовали и кадровые изменения в Департаменте. Пришли новые люди, мало сведущие. Они опирались на «Ассоциацию», как на Объединение якобы большинства традиционных народных промыслов, что в действительности было далеко не так. При этом направленность работы Совета при Министерстве экономики на сохранение и защиту культуры столкнулась с промышленными, ведомственными интересами «Ассоциации», которая развернула свою деятельность в плане подготовки нормативных документов, **предендуя, без права на то, на роль органа государственной политики**, тем самым стремясь укрепить свою правовую основу.

С 01 января 2001 г. вступила в силу часть вторая Налогового кодекса РФ, включающая статью 149, в подпункте 6 пункта 3 которой говорится, что «от

налога на добавленную стоимость освобождается реализация изделия народных художественных промыслов признанного художественного достоинства» (*подчеркнуто мной.* – М.Н.). Видимо, эту формулировку надо было утвердить положением Постановления правительства и создать специальный Орган, регистрирующий это «достоинство» изделий. Именно на эту роль и претендовала ничего не производящая «Ассоциация», но готовая за это собирать дань с народных промыслов.

Ожидать другого вряд ли можно от прежних деятелей Управления народными промыслами Министерства местной промышленности. Из них и состоит в основном Экспертный совет при нынешнем Министерстве, получивший право признать или не признать «художественное достоинство» изделия и выдать на него ярлык, что должно означать соответствие предприятия народному художественному промыслу. Но какими критериями, какими понятиями руководствуется Совет экспертов? Вот в чем вопрос. Да и можно ли ожидать объективности решений, когда «Ассоциация», имеющая явный перевес в числе голосующих, есть лицо заинтересованное, а вовсе не независимое в распределении государственных льгот, заинтересованное для тех производств, которое объединяет, а это в большинстве сувенирные, новые предприятия. Традиционные народные промыслы отказались в нее входить, почти не вошли промыслы Московской области. Они-то и терпят больше всего трудностей.

Итак, снова судьба народных промыслов, как и прежде, решается **не в системе культуры, а в системе промышленности**. Ожидать здесь новых подходов к проблеме, в системе организации дела и в системе самих научных понятий культуры, искусства, народного промысла – не приходится, **дорога произволу** открыта! Мы оказываемся свидетелями **тяжелого хождения по мукам регистрации изделий** художественных промыслов самых традиционных, увековечивших себя в истории, прославившихся на весь мир. Таких, как **Павловский Посад**, старинный промысел, ныне предприятие «Павлово-посадской платочной мануфактуры». Оно имеет двухвековую историю набивных живописным узорочьем шалей, платков, ставших неотъемлемой частью русского национального костюма. И этому производству Экспертный совет в первую очередь **отказал в получении статуса «народного художественного промысла»**.

Понадобилась независимая экспертиза ряда учреждений в борьбе за право предприятия значиться промыслом. А за этим стояли не только потеря времени, но и значительные убытки, понесенные предприятием.

Промышленная политика, начиная с 60-х годов, гонкой валовой массовой продукции, для чего создавались огромные производственные площади, действительно чуть не довела народные промыслы до утраты традиций и художественного качества. Однако с середины 90-х, когда произошло резкое сокращение объемов производства, Павловопосадский промысел стал **возрождаться** в образе своих традиций. Предприятие **вернуло** себе статус народного художественного промысла. Творческий коллектив его художников объединяет теперь разные поколения, что очень важно. В самом творчестве постоянно **углубляется память прошлого, возрождается забытое**.

Испытания, пройденные Павловским Посадом в получении льгот, испытывают и другие традиционные народные промыслы. Тем более такие, не вошедшие поначалу в государственный перечень видов художественных изделий, как предприятие «Елочка» – елочных украшений и игрушек из выдувного стекла^{*}. Промысел имеет два века примечательной истории, охватывает более десятка деревень на границе Московской и Тверской областей, где промысел выдувного стекла издавна бытовал среди населения^{**}. Здесь хранится память о том, как князь А. Меншиков положил начало стекольному делу, основав небольшой заводик, от которого потом стал развиваться народный промысел цветных бус, отличающих крестьянский костюм округи, и производство елочных украшений. Обычай наряжать елку на Новый год пришел в Россию в начале XIX века с праздником рождественской елки. Промысел теперь, как и раньше, дает заработок местному населению, а городскому – всей России – ежегодный праздник Рождества и Нового Года с нарядной елкой. Почти два года промысел, лишенный льгот, обрекался на гибель! Два года шла за него борьба, увенчавшаяся в конце концов победой! Промысел выстоял. Но сколько потерь, и что можно ожидать еще от Экспертного совета при Минпромнауки, если через его регистрацию изделий, весьма вольную и непредсказуемую, не могли пройти на статус народного промысла всемирно известная богородская резьба по дереву – игрушка и мелкая пластика, холмогорская резьба по кости. Такую практику можно определить словами: «За деревьями леса не видеть!»

Трагический оборот начинает принимать гжельская проблема. Сначала внезапный налет налоговой инспекции, опечатавшей предприятия возродив-

^{*} Некрасова М.А. Будут ли жить народные промыслы? // «Российская газета», 25.08.2001.

^{**} Некрасова М.А. Старинный промысел елочных украшений. // «Юный художник», № 11, 2002. С. 6-9.

шегося керамического промысла ряда деревень. Им было отказано в регистрации изделий и признании народными промыслами.

А вся проблема в том, что предприятие ЗАО «Объединение «Гжель», выросшее в советское время на рельсах промышленного развития и огромных государственных вложениях – в завод-гигант, терпит ныне в новых условиях общественно-социального и экономического развития большие трудности. Привыкнув к прежнему своему положению, оно претендует теперь **на монополию всего керамического района**, исторически сложившегося. Не желая признавать гжельскими изделия возродившихся предприятий в местах прежнего исторического бытования на гжельской земле керамического промысла – в с. Речицы, Ново-Харитоново, д. Шевлягино, Володино и Кузяево, где исстари жила традиция синей росписи подглазурным кобальтом, ЗАО «Объединение «Гжель» оспаривает право использовать эту технологию. Дело в том, что предприятия, возродившиеся, за десять лет своей деятельности стали конкурентоспособными. По той же причине отказывают этим же предприятиям в праве ставить на изделиях название места народного промысла и его искусства: «Гжель», хотя исстари за этим обобщающим названием стоял огромный гжельский керамический район. Претензии на монополию ЗАО «Объединение «Гжель» неправомерны, однако Экспертный совет препятствует прохождению регистрации возродившимся промыслам: предприятиям «Шекма», «Электроизолятор», «Галактика», «Звезда Гжели», «Синь России» и др. В результате чего они терпят большие убытки и затруднения в своей деятельности*.

Гжельская обостряющаяся ситуация есть противостояние **новой и старой**, отживающей системы, при которой народный промысел был сведен **к одному промышленному предприятию**, ежегодно наращивающему производства ширпотреба. Соответственно этой деятельности утвердился ущербный, если не сказать **вредный для практики** живого народного промысла, набор понятий, исходящий из промышленного арсенала. Как, например, защита предприятия патентом, что пытается практиковать ЗАО «Объединение «Гжель», претендующее на монополию. В 70-е годы оно объединило производства в селениях Турыгино, Бахтеево, Фенино, Трошково, за счет больших государственных капиталовложений выстроило многоэтажные здания, те-

* О ситуации, которая сложилась с народными промыслами, была тревогу газета «Тверская, 13» См.: «Неужели погибнет Гжель?» // № 19, 16.05.2001; Вдовина Н. «Властелин ультрамарина». // № 50, 26.04.2002; в той же рубрике статья Некрасовой М.А. «Страсти по синему». // № 63, 25.05.2002.

перь пустующие, но требующие содержания. Переживая в настоящее время экономический кризис, ЗАО «Объединение «Гжель» хранит память о заслуженной, но кратковременной славе. Ее принесла предприятию, как и многим другим, первая пятилетка перестройки, **отмена ежегодного наращивания** государственного плана выпуска предприятием изделий. Художник, получивший свободу, начал творить, что не замедлило сказаться на художественном подъеме производства. Оно пережило истинный, но кратковременный расцвет. Разваливающаяся старая экономическая основа гиганта не имела уже необходимых ресурсов. Разрастание вширь Гжели, пользующейся спросом у народа, порождало бизнес подделок в Москве и С-Петербурге. Однако не с ними почему-то борется ЗАО «Объединение «Гжель», а с **предприятиями, возродившимися** на гжельской земле, отстаивая свое якобы исключительное право именоваться Гжелью. «Объединение» претендует и на традиционную технологию подглазурного кобальта, и даже на приемы кистевой росписи. Таким образом, присваивается и эксперимент, проводимый по восстановлению гжельской росписи ученым А.Б. Салтыковым, начатый им еще до Великой Отечественной войны. И отнюдь не на предприятии, имеющем отношение к нынешнему ЗАО, а на производстве «Всекохудожник» Союза художников России, ныне «Гжельский экспериментальный керамический завод». Ученый в своем эксперименте исходил из народных кистевых росписей. Восстанавливал систему свободного кистевого письма, присущую народному искусству, на разных материалах. Естественно, что за этим стояла не деятельность одного предприятия, к нему конкретно не был привязан эксперимент, продолжающийся после войны на производстве артели «Вперед, керамика» и уже вместе с художником Н.И. Бессарабовой, а возрождение народного художественного промысла Гжели*, его синей росписи, столь устойчивой на фарянце и на фарфоре. Именно к этой родной для себя росписи тяготеют жители окрестных деревень, наследовавшие традицию и впитавшие ее с детского сада до Гжельского училища и даже выше, что было несомненным достижением и способствовало распространению промысла, его очагов, возникновению предприятий. Теперь с ними ведется борьба, вместо того чтобы найти основу для их объединения как **равноправных соседей** и предъявить общий свой спрос действительным поддельщикам со стороны. Неужели в столь непоследовательных действиях директора ЗАО «Объединение «Гжель» гово-

* Салтыков А.Б. Русская народная керамика. М., 1960.
Астраханцева Т.Л. Автореферат канд. дисс. М., 1999.

рят амбиции прежнего гжельского властелина, претендующего и в новых условиях на роль монополиста? В решениях же Экспертного совета, явно поддерживающего это, по всей вероятности, есть свои интересы. В итоге обрекаются на гибель цветущие ростки возрожденного промысла, что констатирует расследование газеты «Тверская, 13». В редакторской врезке к статье «Властелин ультрамарина» говорится: «Если вопросы, поднятые в статьях, останутся без ответа, то можно констатировать печальный факт: обладателями знаменитого крестьянского фарфора смогут стать разве что новые русские, а о народном промысле «Гжель» в широком понимании этого слова придется забыть»*. Но имеем ли мы право забыть о том, что оставила земля предков, взрастила история культуры края!

«Под именем Гжели, – пишет в середине XIX в. исследователь Г. Федченко, – принимается в обширном смысле не одно село Гжель, играющее само по себе незначительную роль в посудном производстве, и даже не один приказ Гжельский (удельного ведомства), богатый по преимуществу заводами посудными, но и *местность (курсив мой. – М.Н.)* близлежащая, сыгравшая большую роль в историческом развитии посудного дела России»**. Тем более не правомочно решать вопрос территории «Гжели» в современных административных границах.

Федеральный Закон «О народных художественных промыслах», несмотря на значительные недостатки, в статье 3 четко дает определение народного художественного промысла: «Народный художественный промысел – одна из форм народного творчества, деятельность по созданию художественных изделий, осуществляемая на основе **преемственного развития традиции** народного искусства **в определенной местности...**». Далее «... **место** традиционного бытования народного художественного промысла – **территория**, в пределах которой **исторически сложился** и развивается в соответствии с самобытными традициями народный художественный промысел, существует его социально-бытовая инфраструктура и могут находиться необходимые сырьевые ресурсы...»*** (*подчеркнуто мной. – М.Н.*). Именно в таких селах, **самых «керамических»**, и находятся предприятия Гжели, правомочность произ-

* Вдовина Н. «Властелин ультрамарина» // «Тверская, 13», № 50, 26.04.2002

** Федченко Г.П. Гончарное производство. // Обзор различных отраслей мануфактурной промышленности России. Т.1. СПб., 1862. С. 378.

*** Федеральный Закон Российской Федерации «О народных художественных промыслах» № 7-ФЗ от 06 января 1999 г., статья 3.

водств которых, не считаясь с Законом, поставлена под вопрос Экспертным советом при Минпромнауки. Соответственно возникает и контрвопрос: **до каких же пор государство будет оставаться равнодушным к происходящему?** Ведь народные промыслы – область **культуры** и отрасль **национальной экономики**. Что ими будет управлять и регулировать – закон или произвол?

Итак, народному искусству, народным художественным промыслам, традиционной культуре в целом, претерпевшим на каждом витке советской истории нередко невосполнимые потери, снова пришлось оказаться перед фактом **тотального разрушения**. И корень причин происходящего вовсе не в рынке, а в государственной отстраненности от культуры; в оставлении ее базисной части – народного искусства – на произвол; **в отсутствии правовой защиты народных промыслов** и отсутствии государственных учреждений и органов, занимающихся специально этой отраслью культуры и экономики. Министерство культуры РФ в своей системе не имеет ни одного такого учреждения, ни специального отдела. Даже то, что худо ли бедно, но занималось отраслью, как НИИ художественной промышленности, Музей народного искусства, ликвидированы. Не создано и нового, кроме лишь организации Фонда народных художественных промыслов РФ, основанного в 1995 г., начавшего работу в 1996 г. согласно Указу Президента Российской Федерации Б.Ельцина «О мерах государственной поддержки народных художественных промыслов» от 7 октября 1994 г. № 1987 в здании Музея народного искусства, бывшего Торгово-промышленного музея кустарных изделий, специально построенного С.Т. Морозовым (ныне музей закрыт, уникальная коллекция оказалась в фондах ВМДПиНИ). В Путеводителе по Москве 1912 года этот музей назывался третьим по значимости после Оружейной палаты и Исторического музея. Фонд в своей деятельности пытается опереться на наследие С.Т. Морозова, отстоял здание после долгих судебных тяжб с Росбытсоюзом, реставрировал его помещения после варварской эксплуатации, где теперь развешивает выставки, занимается просветительской деятельностью и налаживает свои контакты с народными промыслами, устраивает выставки-продажи, участвует в международных фестивалях и ярмарках. Но учреждением Фонда и ограничили все государственные меры по «сохранению, возрождению и развитию народных художественных промыслов», что, как говорится в преамбуле Закона, «является важнейшей государственной задачей», а в Указе Президента № 1987 подчеркнута их значимость «в духовном и нравственном развитии народов Российской Федерации». Так почему же в самом Министерст-



В здании Музея народного искусства, специально расширенном меценатом С.Т. Морозовым, в советские годы располагалось бытовое обслуживание. И до сих пор богатейшее собрание не имеет экспозиционных площадей.

ве культуры РФ в его структуре ничего не меняется и судьба народного искусства, народных промыслов отдана в ведение Минпромнауки?

Монополизация, набирающая силу, перехватывает у государства рычаги управления, проводит свою политику:

1) именно в этой роли выступает «Ассоциация народных промыслов», хотя и значащаяся некоммерческой организацией, однако имеющая в своем составе при создании в подавляющем большинстве представителей административных органов областей и немногих традиционных промыслов;

2) заметно возрастающая монополизация рынка. Поле действия Измайлова расширяется, поглощает народный промысел деревень. Пример с Полх-Майданом достаточно типичен. Индивидуальный художник, работающий вне промысла, подменяет народного мастера, носителя школы традиций, создает **псевдонародные** вещи, лишая промысел естественного развития, а в результате – подмена ценностей, обедняющая культуру;

3) монополия на реализацию художественных, традиционных изделий таких видных народных промыслов, как Жостово, Федоскино, Мстера, Палех и др., обогащает **не народного художника, не государство**, а перекупщика, ставшего стеной между покупателем и народным мастером, образовав **систему многоуровневой спекуляции** на произведениях народных промыслов;

4) монополия предприятий – крупными более мелких, как имеем пример в случае с Гжелью. Но монополия таким образом возможна и для непрофильных предприятий, которые по тем или иным причинам будут ставить в зависимость более мелкие; например, абрамцевское «Окна»;

5) скупка предприятий народных промыслов за бесценнок. Такую возможность открывает Закон о продаже земли. Это, в свою очередь, грозит **разрушением культурной среды промысла, преемственности**

В итоге главной своей цели – **сохранения и защиты духовной культуры народа – лишены и Федеральный Закон «О народных художественных промыслах» № 7-ФЗ, и Постановление правительства № 35**. Отсюда и противоречия в столь важных государственных документах, **сведение** последнего к регистрации образцов изделий «признанного художественного достоинства», что и породило трудные вопросы, и создало ненормальные положения в жизни промыслов. Промышленная направленность очевидна: к промыслам возвращается, как мы уже отметили, прежняя практика образца, а вместо знака качества – выдаваемые Экспертным советом ярлыки. Такая практика позволяет легко отодвигать подлинную народную традицию, а быстроиспеченному новому «промыслу» открывать дорогу на льготы.

Итак, инерция прошлого мышления продолжает довлеть и порождать разрушения. В управлении традиционными народными промыслами продолжают действовать остатки прежних промышленных структур, прежние принципы управления. Сменились лишь названия. Прежний диктат партийного руководства народными художественными промыслами на промышленных рельсах развития пытаются и теперь осуществлять старыми методами прежние партийные деятели, сохраняющие и претензию на власть, формировать государственную политику народных промыслов, как возглавляющий «Ассоциацию» Г.А. Дрожжин.

Еще в начале 1999 г. в документах Министерства экономики РФ значилось, что объемы производства традиционных художественных промыслов составляют 1 млрд. рублей. При этом отмечалось, что в эти объемы входила продук-

ция, неправомерно относимая местными художественно-экспертными советами к изделиям народных промыслов, и что она составляла в общем объеме 50%. На традиционные художественные изделия приходилось меньше половины от общего дохода. А на подлинное народное искусство, по всей вероятности, еще много меньше. А ведь именно оно и нуждается, как культура уникальная, в государственной поддержке и защите!

Очевидно, чтобы сделать реальной государственную помощь и поддержку народной культуры льготами и правовой защитой, государственными субсидиями, нужно начинать с выявления субъекта защиты и поддержки. Нужна экспертиза деятельности самих производств предприятий народных художественных промыслов. научный анализ состояния очагов народной культуры – искусства и творчества – в разных формах развития. Необходимо научное определение и уточнение таких **ключевых понятий**, как «народное искусство», «народный промысел». цели их государственной защиты – как духовной культуры и место в современной культуре, чему посвящены следующие главы книги. Пора наконец понимать разные типы художественного творчества разных сфер культуры, требующие и разных рычагов управления. Культуру подлинную необходимо противопоставить широчайшему потоку псевдонародного суррогата, всех мастей китча, выплеснувшегося на широкий рынок и катастрофически снизившего стоимость подлинного искусства. Оно, как мы уже сказали, дискредитировано в своей исторической художественной ценности, подлинности уникального явления духовной культуры России. А это, как уже отмечалось, удар одновременно по культуре и по экономике страны. Ведь и в прошлом неразведенность разных сфер художественной деятельности тормозила и лишала продуктивной действенности законодательную практику.

Достижения художественной творческой практики ряда традиционных уникальных промыслов подтвердили свою духовную значимость в современной культуре небывалым взлетом искусства, что было отмечено Государственными премиями: Скопин, гжельская майолика и фарфор, Палех, павлово-посадские набивные шали и платки. Новыми художественными явлениями возрожденной традиции вошли в современность Палех, Мстера, Холуй, Холмогоры, отмеченные премиями Российской Академии художеств, резная игрушка и деревянная пластика Богородска. Особое самостоятельное явление представляет церковное народное искусство. Конечно, во всем этом подвиг личной творческой инициативы. Но успех ее определялся тем, что она **не была противопоставлена коллективному опыту** народного промысла, худо-

жественному культурному потенциалу **школы**, его **традиции**. Авторское творчество развивало опыт общих усилий коллектива, исторически сложившегося промысла. Именно с этих позиций художественные достижения в последние годы отмечались премиями, и выдвигались на их получение Палех, вологодское кружево. Однако в настоящей обстановке, сложившейся в сфере народных художественных промыслов, о чем велась речь, есть реальная угроза



Мастерица узорного ткачества А.М. Пугачева.
д. Верещаки, Брянская обл. 1979 г.

за потери этих достижений. Море сувенирного вала теснит все больше подлинное искусство! Художественная уникальность произведений и массовая продукция по сути уравниваются **«правилами регистрации образцов изделий»**, предписываемыми последним Постановлением (№ 35). Это внесло определенное напряжение, поскольку роль авторства и само понятие авторства в проблеме индивидуального и коллективного уже иные, о чем будет говориться специально на страницах книги*.

Государственную защиту народных художественных промыслов, а значит и народной традиционной культуры в целом, нельзя свести к регламентации их деятельности путем утвержденных образцов сверху, как уже говорилось, выдачей Экспертным советом ярлыка, охраняющего, закрепляющего образец, или путем осуществления «выборочной проверки» соответствия изделия образцам (пункт 10 «Правил регистрации...», утвержденных Постановлением № 35). Продуктивнее был бы другой путь, **ориентированный не на образец, а на производство промысла**. С этой целью важно было бы при Президенте России со-

* Данной проблеме и в связи с ней вопросу «местных особенностей» посвящены специальные статьи нашего труда.

здать Комиссию, исследующую традиционные промыслы и проблемы их развития, осуществляющую специализированную экспертизу каждого предприятия и на основе этого вырабатывающую выводы о соответствии его народному промыслу. Одновременно также выработать программу достижения этого соответствия там, где промысел имеет историческую культурную ценность, определение мер содействия его развития и его охраны. На этой базе готовить нормативные документы, взвешенные в каждом пункте и в их связях для последующих правительственных постановлений. В 20-е годы был создан специальный Комитет при правительстве для управления народными художественными промыслами, и это дало свои результаты, несмотря на то, что имели место социальная и идеологическая враждебность к народному искусству, как к культуре прошлого. Тем не менее тогда, в годы послереволюционной перестройки общества, страны, народные промыслы получили самостоятельность управления, **были выделены, как государственно важная отрасль хозяйства и культуры***. Тем более это необходимо сделать теперь, когда духовная, национальная, общечеловеческая значимость народного искусства как культуры традиционной приобрела свою актуальность. Актуальность, возрастающую в условиях надвигающейся глобализации. Опасность потерять уникальность живых традиций народных промыслов стала по-настоящему угрожающей не только для страны, но и в мировом масштабе. Ведь теперь может быть продано и куплено не только предприятие, но в скором времени и земля, на которой оно находится. Закон об этом молчит! Территория народного промысла, земля его бытования не защищены! Между тем, являясь народным, национальным, а следовательно и государственным достоянием страны, они должны получить государственную защиту по всем параметрам своей культурной деятельности, ценности и значимости. Прежде всего необходимо государственное управление, о котором шла речь. Нужна правовая защита территории, земли, предприятий народных промыслов от возможных распродаж и хищений, защита народных технологий от вывоза за рубеж. Защита предприятий от притязаний частных компаний, всякого рода ущемлений с этой стороны. Например, Жостово – прославленный промысел во всем мире – на два месяца вынужден был прекратить работу своих мастерских из-за отключенной электроэнергии на всех промышленных предприятиях Мытищинского района ввиду задолженности частной компании ОАО «Мосэнерго». Одна из первостепенных государственных задач –

* Советское декоративное искусство. Материалы и документы. // Народные художественные промыслы (под ред. М.А. Некрасовой). М., 1986.

Законом выделить, оградить в первую очередь уникальные традиционные народные промыслы. Вряд ли их наберется теперь более тридцати. Уникальность их школ, традиций, художественных систем важно защитить от подделок не как достояние одного предприятия, на что претендует ЗАО «Объединение «Гжель», а как национальное культурное достояние, которым **владеет население**, возможно, большой территории исторического бытования художественной традиции, передающейся в местной среде населением из поколения в поколение.

В свете этого в самостоятельную острую проблему, требующую немедленного государственного вмешательства, выделилось состояние и положение художественных школ и училищ в местах народных

промыслов, дающих специальное образование тем, кто готовит себя к работе на предприятии народного промысла. Во многих местах они просто закрыты или изменили свой профиль, в большинстве случаев брошены на произвол. Слабо практикуется и система ученичества, передача мастерства от мастера ученику. Не говоря уже о том, что система преподавания народного искусства в общеобразовательной системе, куда оно широко введено, поставлена неудовлетворительно. Эта область также требует своего управления, решения в целом проблемы подготовки кадров, начиная с уровня управления промыслами, директоров предприятий, чиновничьего аппарата. Это также **важная государственная задача**.



Заслуженный художник РСФСР, лауреат Государственной премии им. Репина, потомственный мастер дымковской игрушки З.В. Пенкина с правнуком. Г. Киров. 1974 г.

В дореволюционной России уникальность художественного промысла, художественное качество его изделий закреплялись правом ставить на изделие государственный герб России. Количество таких гербов, например, на лаках Лукутинского предприятия доходило до четырех и более гербов, что указывало на достижения, выделяло и охраняло производство, как культурное художественное достояние страны, народа. **Право ставить государственный герб надо заслужить.** А в существующей практике оно достаточно произвольно. К тому же сводится чаще только к двуглавному орлу.

Защита необходима и для авторского права, и в целом правовая защита художника и мастера традиционного промысла. В этой связи встает и другой вопрос, о правовом положении стихийно развивающегося народного промысла, одной из форм функционирования народного искусства в современной культуре. Соответственно и о правах народного мастера, связанного с землей, с селом, как одной из форм своей деятельности; до сих пор не определен его правовой статус. Народный мастер лишен права продавать изделие собственной работы. Он, как уже говорилось, не имеет узаконенного ряда, места на городских рынках. Города тем самым теряют одну из своих колоритных черт. В старину большие и малые базары, ярмарки были школой, где оттачивались мастерство и вкус. В 80-е годы советского прошлого эта практика начала возвращаться, вместе с утверждающейся ролью народного мастера, его культурной ценности. И сколько радости и поэзии извлекалось из неожиданных встреч художника, этнографа и искусствоведа, любителя из самой широкой среды, прежде всего детей, с народным мастером, его творчеством. Теперь не только народный мастер, приехавший издалека, не находит соответствующего места сбыта своим изделиям, в лучшем случае выручит перекупщик, но и художник промысла организованного не всегда имеет достойный сбыт своим произведениям, оказываясь во власти стихии перепродажи своего изделия, без установленного процента. Необходимо создать **государственную сеть магазинов**, где будут продаваться изделия народных промыслов, народного искусства без участия перекупщика, искусственно создаваемых накруток, к которым не причастен ни мастер, ни художник, ни само предприятие в целом.

Необходимо, чтобы правовая защита осуществлялась по ряду ступеней. Только тогда народные художественные промыслы приобретут реальную основу для деятельности, и призыв «сохранять, развивать» приобретет свой истинный смысл, станет реальным делом. Бесконечно возникающие

фирмы, «товарищества», кооперативы, «акционерные общества» в своей организационной форме производства, творчества, как правило, игнорируют присущую народному промыслу творческую структуру. его специфику, его историчность, связь с местной культурой края. традицией.

Подмена ценностей культуры ведет к девальвации их с ускоренной силой, что обрушивается на человека, внедряется в народное сознание.

В такой ситуации, не изживаемой никакими социальными переменами, возникает вопрос: почему так трудно найти признание и утверждение народным художественным промыслам, народному искусству в целом, в собственной культурной самостоятельности и значимости **типа художественного творчества**? Наконец, именно **в российской уникальности** этого феномена? Тем более в современной культуре. Очевидно, мешает этому как стереотип мышления, сформированный в прошлом ущербными теориями, так и постоянная оглядка на Запад, где нет этих вопросов, поскольку и нет народных промыслов в их российском варианте, почти нет живых традиций народной культуры. В свете этого **необходимо**, наконец, **видеть явление** в его национальной и в целом российской специфичности. Выработать **свои подходы** к столь важной сфере духовной деятельности в современной культуре. Это еще одна из **неотложных государственных задач**. Сверхзадача, вставшая перед теорией, наукой и практикой. **Государственный приоритет, государственное начало в этой базисной сфере культуры** насущно необходимы. Так вопрос, по всей вероятности, не стоял перед разработчиками Федерального Закона «О народных художественных промыслах» № 7-ФЗ и теми, кто выпускал его в свет. И потому так остра необходимость Нового Закона. Настоящий труд направлен помочь этому.

Сложившееся положение в законодательной сфере, как и нынешнее состояние традиционных народных промыслов, требует уточнения основных ключевых понятий теории (к чему мы обратимся в последующих главах), что сможет помочь практике законодательно развести разные сферы художественной деятельности с пользой и для культуры, и для экономики, что важно в свете **экологии духовности** собственно человека. Главное – **не выдавать одни явления за другие, не подменять одни ценности другими, не менять местами низшее и высшее, не утрачивать ценностный критерий** собственно искусства, **как деятельности духовной**.

М.А. Некрасова

МЕСТО НАРОДНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ КАК ДУХОВНОГО ФЕНОМЕНА

Еще совсем недавно – в 70 – 80-х годах ушедшего столетия – приходилось отстаивать народное искусство как **часть культуры***: понимание его жизни и проявлений в разных формах творчества**, сохранение и развитие его в художественном мире нашей современности! Теперь уже в новой исторической, общественно-социальной, духовной и экономической ситуации встает в глобальном масштабе вопрос о народном искусстве как **ценностном отношении к самой жизни** – феномене духовном. Соответственно о месте его в современной культуре. В свете сказанного необходимо размежеваться с тем всеядно широким употреблением слова «культура», связываемого слишком часто с деятельностью, противоположной ей по сути, с понятием, размытым до крайности, так что оно теряет свои признаки культуры; но это специальный вопрос, требующий критического исследовательского анализа.

Для нас сейчас важно отметить исходную позицию понимания культуры как глубоко содержательной категории. Отец Павел Флоренский поставил ее в прямую связь с культуром, с тем, что делает культуру культурой в ее непреходящ-

* Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. М., 1983.

** Некрасова М.А. Формы развития народного искусства. // Творческие проблемы народного искусства (под ред. И.А. Богуславской). Л., 1981.

ности во времени, а не в смысле субъективного и иллюзионистического взгляда на искусство и культуру, согласно которому «художник и вообще деятель культуры сам организует что хочет и как хочет, что в итоге ведет к обесмысливанию и обесцениванию культуры, к разрушению культуры и самого человека»*.

Для нас очень важен в свете дальнейших рассуждений другой посыл, выдвинутый и аргументированный о. П. Флоренским. Это о том, что нельзя абсолютизировать культуру, одно принимать, другое отбрасывать. Что критерий ценности лежит за пределами культуры – «высший по отношению к ней» – **культ религиозный**, по концепции мыслителя, как «единство трансцендентного и имманентного, рационального и чувственного, духовного и телесного» («Философия культа»). Именно такое единство выражает народное искусство, сохраняя свою **жизненность и значимость** во времени, проходя в развитии своей целостности все общественные формации, оказываясь нужным всем временам, что само по себе примечательно! Это проистекает прежде всего из сохранения народным искусством в культуре – **условия своего единства**, о чем и пойдет речь, как о **самосознании народном, особом типе сознания и творчества**.

«Вера определяет культ, а культ – миропонимание, из которого далее следует культура»^{***}.

Народное искусство как культура духовная изучено очень слабо. В силу этого господствует в этой области творчества разброд слабо аргументированных мнений, а им соответствуют самые разрушительные тенденции в художественной практике. Все вместе размывает фундаментальный пласт народной культуры, подвергает **народную традицию уже почти столетие** насильственному уничтожению и, как было показано в предыдущей главе, в большой мере лишает продуктивности законодательную деятельность.

Между тем для России, **страны многонациональной, народное искусство – уникальный феномен в современной культуре** и, следовательно, **в культуре мировой**. В силу многих причин, исторических, идеологических в первую очередь, оно долгое время не получало должного места в научной теории, понятия его искажались, что сказывалось и на его художественной практике, на культуре в целом.

* Флоренский П.А. «Иконостас». М., 1994. С.11.

*** Там же. С.18.

После Октябрьской революции 1917 г. народное искусство как культура духовная, в его истинной сущности, было неприемлемым для строящегося советского общества. Оно рассматривалось как враждебное современности. И как **прошлое, изгонялось из сельского и городского быта, запрещалось как частная деятельность**. Подвергалось насильственному искажению и переделке. Однако в то же время использовалось в свете идеологии, и главное, как одна из отраслей экономики. С этой целью восстанавливали в 20-е годы прошлого века художественные народные промыслы, они пользовались государственной заботой, как форма артельного производства, как одно из направлений экспорта, как осуществление государственной политики промышленной кооперации*, цель которой была – удовлетворить потребности первой необходимости. Художественные промыслы входили в систему промкооперации. Однако с середины 30-х гг. искусство народных промыслов откровенно стали приспосабливать к господствующей идеологии, к направлению социалистического реализма в советском искусстве. **Враждебность отношения** со стороны и **правых, и левых** проявлялась прежде всего к **миросозерцанию, к религиозному чувству мира народа**, поскольку строилась новая коммунистически-атеистическая культура. Не будем подтверждать это ссылками на литературу, их было бы слишком много. Достаточно вспомнить, что как следствие такого положения были развернувшиеся в теории многочисленные дискуссии после времени культа личности, начиная с 60-х годов, на страницах журнала «Декоративное искусство СССР» – 1960 и 1970 гг.**.

Трудности в развитии научной мысли были в том, что не было критериев в теории, определяющих сущность искусства, хотя исследования А.В. Бакушинского, В.М. Василенко и других позволяли увидеть народное искусство в его уникальной целостности и развитии. Тем не менее теоретические положения, ориентированные на исторический материализм, оказывались далекими от реалий практики, носили в 60 – 70-е годы характер высказываний мнений, с одной стороны, с другой – критерии подхода к научному определению явления искались в ходе жарких обсуждений проблем и исследований самого искусства, что позволяло разрешать вопросы, выдвинутые самой его жизнью и потребностью в нем.

* Постановление СНК СССР от 3 мая 1927 г. «О кустарной ремесленной промышленности и промышленной кооперации» // Решения партии и правительства по художественным вопросам. Т.1. 1917-1929. М., 1967. С. 467.

** «Декоративное искусство СССР» за 1962, 1965, 1971 гг.

Ведь это было время, когда традиционная народная культура еще имела яркие выражения в сельской среде, проявляясь в художественной деятельности народных мастеров[†]. Тогда ее приходилось отстаивать, поскольку она была незаконной по отношению к государственным установкам внутренней политики. И такое положение в значительной области культуры в силу исторических, идеологических условий долгое время определяло состояние науки о народном искусстве зависимостью ее от развития научной мысли в этнографии, с одной стороны, и с другой – молодостью собственно искусствоведения в сфере данной художественной деятельности, неразработанности самой теории, методологии исследования. Их отрабатываемые данные, как и сам по себе исследовательский и практический положительный опыт, трудно прокладывали себе путь к теоретическим обобщениям, тем не менее созидательные плоды были очевидны в художественной практике уже тогда, и тем более теперь.

И все-таки инерция критериев, вернее, мнений, имевших место ранее, точнее, привнесенных из фольклористики, других сфер художественной деятельности, научных оценок явлений, часто определяемых конъюнктурой времени, его идеологией или просто случайными зависимостями, **лишала народное искусство почти сто лет** естественной жизни и государственного признания **как культуры**, что порождало **лжетеории** о конце народного искусства. Все это теперь имеет трагические последствия, мешает продуктивному решению многих больных вопросов творческой и организационной практики, управления народными художественными промыслами и как отраслью экономики, и в то же время значительную **частью культуры. сохраняющей духовные ценности народа, его историческую память**^{**}. Такая ситуация в теории и при этом – очевидность возрождения духовных, художественных традиций в народном искусстве, в народных художественных промыслах за последние десять лет свободы от диктата сверху, заставляет снова обратиться к **понятиям и сущности феномена народного искусства**, одной из **форм** его – **народным художественным промыслам**, уточнить отдельные положения теории.

Инерция устаревших взглядов и мнений, разрушительных для практики, проявляется зачастую в новой обертке и подаче.

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

** Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. М., 1983; Богуславская И.Я. Творческие проблемы современного народного искусства. // Народное искусство и современная культура (под ред. М.А. Некрасовой, К.А. Макарова). М., 1991.

1. Развитию теории и системы управления мешает инерция мышления прошлого!..

Народное искусство было всегда и остается полем ожесточенных битв. На всех этапах истории оно неразрывно было связано с **осмыслением прошлого и будущего**. Под насильственными ударами в результате главенствующей теории марксизма, вернее, псевдомарксистских установок, а также в результате псевдонародной ориентации, искусство народных художественных промыслов, одна из **форм** народного искусства, принимало нередко искаженные развитие и способы выражения. Такие явления временного характера, тем не менее, давали повод сомневаться не только в подлинности, но и в правомочности изделиям промыслов и самим им называться «художественными» и тем более «народными». В правомочности возрождения и развития народных традиций. В свете сказанного, прежде чем перейти к теоретическому обоснованию выдвинутого вопроса о месте народного искусства в современной культуре и в связи с ним к вопросу научных понятий, есть необходимость суммировать издержки прошлого в четырех главных положениях, мешающих развитию теории, хотя и потерявших силу вместе с марксистско-ленинской философией. Тем не менее эти положения, вернее, производные от

них мнения, продолжают тормозить развитие научной мысли, имеют отрицательные последствия в художественно-творческой практике.

Первое – это классовый подход, заставлявший народное искусство рассматривать с позиций исключительно **социальных**, как творчество **социальных низов**, в первую очередь крестьянское, и потому должное исчезнуть, и как **культуру материальную**; всем этим страдала этнографическая наука, и от нее перенимало



И.Л. Терехова – песенница и мастерица узорного ткачества – за ткацким станом. Пинега Архангельской обл. 1980 г.

искусствоведение 40 – 50-х гг. методы исследования народного искусства. Сфера **духовно-художественного** долгое время оставалась **вне поля зрения**. Народное искусство, как творческая деятельность, в своей сердцевине действительно **крестьянское**, связанное с патриархальным укладом деревни, подвергалось гонению, как чуждое современности дореволюционное прошлое России, **несовместимое** с советской действительностью. В борьбе с частной деятельностью уничтожались вещи народного мастерства, сжигались набивные и пряничные доски, ткацкие станки. В кострах сгорали древние иконы, разрушались храмы.

Второе: долгое время народное искусство рассматривалось как **деятельность «трудящихся масс»** – понятие, утверждавшееся в фольклористике* и также заимствованное искусствоведением. Под понятие «трудящиеся массы», выдвинувшее социальную причастность народного искусства и позволяющее преодолеть классовую ограниченность, подводились, начиная с 1960-х годов, исключающие друг друга явления**. Собственно эстетические, духовно-нравственные критерии утверждались с трудом, поскольку оказывались в противоречии с идеологией. Эстетическая, **художественная специфика, духовная сущность народного искусства почти выпадали** из поля исследований. В результате – **подмена ценностей**, теперь **превращающая народное искусство в «маскультуру»**, в развлекательные шоу, дорогие безделки, демонстрирующие со всей откровенностью профанацию духовности. о чем свидетельствуют многие выставки.

Подлинное же народное искусство, тем не менее, меняя социальную принадлежность носителей народных традиций, не только не исчезает, но живет и дает, к удивлению, **новые цветения** искусства самых высоких уровней, продолжая оставаться при этом **без статуса** духовной культуры и места в культуре современной. Это положение отражает тот факт, что многие замечательные художники народных промыслов, создающие выдающиеся произведения, художники, называемые теперь «народниками», не удостоиваются до сих пор избрания в Члены Академии художеств РФ, чего не было в дореволюционной России. Вместе с тем не случайно, что в свете того же слово, определяющее род искусства, слово «народное» исчезает из употребления уже в 60-е годы, годы борьбы с традицией. А ныне использу-

* Давлетов К.С. Фольклор как вид искусства. М., 1966. С.31-59; Каган М.С. Морфология искусства. Л., 1972. С.266.

** Там же.

ется все в том же смысле массового искусства, даже есть попытка ввести определение «поп-народное»*, чем-то созвучное шоу-бизнесу. Если теоретики прежде провозглашали в бесклассовом советском обществе все творчество «народным», по логике, что это деятельность «трудящихся масс», то теперь «народное» употребляется в смысле искусства массового вкуса**, по сути логика та же. Такой **социологический подход** мало что дает в понимании **народного искусства**, тем более для определения его понятия и **места в современной культуре**. В конечном счете не способствует развитию теории и практики. Социологический подход в настоящем есть уже не порождение ушедшей в прошлое идеологии, а следствие ее; проявление **научного дилетантизма**, если не сказать невежества, распространившегося во всех сферах деятельности, в том числе и в науке о народном искусстве. Размытость критерия «трудящихся масс», порожденного ложной теорией культуры, позволила отождествлять народное искусство с массовым творчеством, называя его в том же смысле «народным». Отождествлять с понятием «самодельного искусства». ложно выдавая последнее за «современное народное искусство». даже вводилось понятие «современное советское народное искусство»***.

Такими конъюнктурными суждениями с потугами на теоретизирование прикрывалась **разрушительная ведомственная политика эксплуатации народных традиций******. Об этом можно было бы и не говорить, если бы не крылась здесь третья ошибка теории, имеющая глубокие и небезобидные для искусства корни в теории культуры развитого социалистического общества. где, естественно, и пытались найти место народному искусству, сведенному к понятию «самодельность». Она возводилась в ранг категории марксистской теории культуры. При этом подлинное народное искусство обрекалось на уничтожение и исчезновение. Так, в труде, с попыткой создать теорию народного творчества в культуре развитого социалистического общества, писалось: «Решающим фактором в становлении и развитии народной художест-

* Зиновьева Т.А. Народное искусство. Модели и реальность. // «Декоративное искусство СССР», 1988, № 8. Ее же: О применении категории «вкус» к народному искусству.// Сб. статей. Научные чтения памяти В.М. Василенко. М., 1997. С.40.

** Там же

*** Зиновьева Т.А. Современное советское народное искусство. Опыт определения и классификации. М., 1988.

**** Такое направление с 60-х годов последовательно проводил НИИ художественной промышленности, преуспевая в разрушении народных промыслов до самого момента ликвидации института.



В.В. Ковкина – мастерица глиняной игрушки.
Д. Кожля, Курская обл. 1978 г.

венной самодеятельности является ее соединение с социализмом и коммунизмом – социальным и культурным движением, вступившим на путь исторического отрицания цивилизации»*. Конечно, все это подводилось под государственную политику того времени. Народное искусство санкционировалось теоретиками марксизма (надо было и это) – подменить самодеятельностью. Плодом этого явился созданный отдел «самодеятельного творчества» в Министерстве культуры, при отсутствии в нем, как уже говорилось, собственного отдела традиционной народной культуры, народного искусства, народных художественных промыслов. Перестройку этот отдел не замедлил ознаменовать появлением тогда же «Центра самодеятельного творчества», имеющего теперь именование «Государственного Республиканского

Центра русского фольклора». Изобразительно-пластическое народное искусство здесь, как и раньше, определяется как самодеятельное творчество, им ограничено. Такая позиция по отношению к народному искусству определяет направленность единственного в стране журнала, посвященного народному творчеству, выпускаемого под эгидой Центра. И все это в системе Министерства культуры Российской Федерации, где народная духовная культура так и не получила своего места. Народному искусству, народным художественным промыслам, как и раньше, на тех же неверных теоретических посылах, всей системой отношений. казалось бы, теперь не должно иметь места, создаются трудности, обрекающие живые народные традиции на гибель. Как и прежде, большая сфера культуры остается без внимания и заботы государства! Так происходила и происходит подмена понятий, на разных

* Куликов Ю Н. Самодеятельность как категория марксистской теории культуры. // Народное творчество в культуре развитого социалистического общества. М., 1984. С. 20.

уровнях деятельности. Стирается **род искусства** и само понятие о нем из сознания людей, а из реальной действительности выталкивается пласт живой культуры. Ее перекраивали долгое время ради выдуманной, отделяя современное от прошлого. Крестьян в стране развитого социализма не могло уже быть, стало быть, и народного искусства нет, а есть исключительно самодеятельное творчество «трудящихся масс». На таком социологическом подходе к определению понятия рода искусства зиждилась и **четвертая ошибка теории**, имеющая место и теперь. Основывалась она **на ленинской теории «двух культур»**^{*}. На ней было воспитано не одно поколение специалистов разных наук. Основополагающим для них в разрешении вопросов народной культуры, народного искусства, в определении судеб народных художественных промыслов был труд В.И. Ленина «Развитие капитализма в России», откуда и вырос ряд теоретических положений, некорректно примененных к народному искусству, без анализа его современной ситуации. Из них неизменно исходила в своих трудах Т.М. Разина, утверждавшая **естественную необходимость промышленного пути развития** для народных промыслов, хотя о народных промыслах в труде Ленина речь и не шла^{**}. По сути и теперь, ничего не меняя, исключая лишь обычные ссылки, она пытается объединить всю многоликость народного творчества в одно понятие, подыскивая для этого «критерий производственной основы создания конечного продукта деятельности мастеров». При этом откровенно **игнорируется духовно-содержательная природа народного искусства** и, как следствие, ничего не изменяется в содержании понятий. Ведь точно так же в 60-е годы из тех же исходных постулатов народные художественные промыслы были **поставлены на рельсы промышленного конвейера, с непомерным ростом госплана** и, соответственно, производственных площадей и рабочих, **нивелирующих творческий труд, личность творца**. Теперь разрушающиеся, опустевшие фабрики-гиганты молчаливым укором смотрят в прошлое, тяжело изживая постигнувшие их последствия в настоящем.

Утверждение самодеятельного творчества в статусе **современного** народного искусства, естественно, исключает родовую. художественную и творческую специфику последнего. порождает необоснованные суждения, игнорирующие **духовную сущность** народного искусства как **живой традиции**, а ее

^{*} Некрасова М.А. Методологические проблемы народного искусства. Труды Академии художеств СССР. Вып. 5. М., 1988. С. 108-127.

^{**} Разина Т.М. Термины, понятия и реальность. // Научные чтения В.М. Василенко. Указ. соч. М., 1997. С. 77.



И.Д. Никитин – мастер села Большое Казариново – за гончарным кругом. Нижегородская обл. 1979 г.

воспроизводство как закон развития и как механизм бытования народного искусства в культуре. Такие суждения опираются на «современное искусство», определяемое так: «Современное искусство космополитично, оно исключает оттенки этнического своеобразия, образуя некую наднациональную общность»*. Во-первых, современное искусство далеко не однозначное явление, и тем более не исключающее разные типы культуры, типы сознания. Тем более современ-

ность народного искусства нельзя определять «способом бытования в культуре»**, как утверждает автор. Здесь явно игнорируется вертикаль культуры, историческая преемственность народного искусства, обращенного к этническому сознанию. которыми и определяется его функционирование в культуре***.

2. «Народное» – как сущностное определение народного искусства.

Грубая ошибка, порождающая столь путаные, бесплодные суждения о народном искусстве, заключается в том, что игнорируется качественная его характеристика, содержащаяся в слове **«народное»**. В свое время о. Павел Флоренский обратил внимание на безразличность имени, названия, которое дается человеку, явлению, предмету, улице, на их **сущностную связь с носителями.** Определяющее слово «народное» в характеристике искусства

* Богемская К. Г. Термины «народное искусство» и «современное искусство». // Научные чтения «Памяти В. М. Василенко». М., 1997. С. 67.

** Там же.

*** Некрасова М. А. Методологические проблемы народного искусства. Труды Академии художеств СССР. Вып. 5. М., 1988. С. 108-127.

указывает на корень слова – **род**, на сущностное качество искусства, на его **народность**, а вовсе не в смысле кто его производит – крестьянин, а теперь и не крестьянин. На современном этапе социальная основа в разных формах бытования народного искусства значительно расширилась. Если «крестьянское» – понятие вполне определенное для искусства, тем более в старой России, на 90% бывшей крестьянской, то понятия «трудящиеся массы», особенно «народные массы», лишены содержания по отношению к народному искусству. Утверждают безликость и всеядность, что есть бездумная или намеренная ложь – отрицание народного искусства в его духовной сущности. Вся обсуждаемая терминология не только не точна, но теоретически неправомерна, поскольку исключает в понятии народного искусства эстетические и ценностные критерии, тем самым лишая продуктивности практическую деятельность. Это очевидно сказалось на искусстве народного промысла. Ведь понятия «монументальное искусство», «декоративное искусство» мы воспринимаем как слова, определяющие качественную, родовую характеристику искусств. «Монументальное», «декоративное» указывает именно на это, а не на производителя, с его социальным статусом – крестьянин, интеллигент, рабочий; для нас важно – **художник, род искусства**. Так почему же утвердилось с понятием народного искусства столь беспринципное и вольное обращение? Стремление творца и само искусство определять по социальному признаку, игнорируя его духовное содержание и родовую сущность.

Дело в том, что в советское время, когда собственно и началось теоретическое осмысление народного искусства, принципы «народности», согласно государственной идеологии, были нераздельны с требованием «партийности» – ко всему искусству. В то время основные положения трудов о самостоятельном творчестве, главным образом музыкальном и хореографическом, песенном, поэтическом, основывались на том, что каждый человек – представитель народа^{*}. Это, безусловно, так, но эстетическую оценку феномена и тем более **понятие народного искусства** такой подход не прояснял! Особенно если речь ведется о традиционном **художественном творчестве**, предполагающем **особый тип культуры, особый тип творчества**. Так по какому же праву определения самостоятельного творчества переносились на народное искусство и продолжают переноситься, несмотря на капитальные разработки ученых?

* Румянцев С.Ю., Шульпин А.П. Самостоятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. 1930 – 1950. М., 1995.

Еще в 60-е годы самодеятельное творчество и его место в культуре достаточно точно определил известный ученый-фольклорист Б.Н. Путилов. Он писал: «Художественная самодеятельность не представляет собой какой-то специфической и новой формы искусства, не является **самостоятельным видом** его, она выступает, собственно, как своеобразная форма занятия искусством»* (*подчеркнуто мной.* – М.Н.). Другими словами, **свободная от школы традиций местной культуры деятельность**.

Дело в том, что стремление утвердить самодеятельное творчество в противовес традиционному народному искусству, как современное, альтернативное – прошлому, т.е. без традиции, – опиралось на понятие «социалистического» как народного. применительно ко времени «социалистический реализм». Здесь и кроется корень неверных суждений в настоящем.

Перестройка общества, его социальное расслоение, перестройка экономики страны, проблемы, возникшие в духовной культуре и в сфере народного искусства. народных художественных промыслов, поставили перед необходимостью **пересмотра научных ключевых понятий**. Тем более это стало необходимым, поскольку в новых перестроечных условиях **народные традиционные художественные промыслы проявили жизнестойкость**, с очевидностью раскрывают свой **творческий, духовный потенциал**. Заметный взлет искусства, уже отмеченный в ряде традиционных промыслов 90-х годов, можно сравнить лишь с 20-ми годами по яркости, интенсивности происходящих процессов. С одной стороны, **возрастает роль личности художника, авторства в промысле**, с другой, как никогда поднялась значимость **традиционных ценностей, коллективного начала**, формирующего эти ценности. Одновременно стали быстро разрушаться прежние производственные формы больших предприятий-гигантов, еще недавно возводимых по государственному плану с целью гонки валовой дешевой продукции.

Казалось бы, новые реалии, порожденные перестройкой страны. поставили перед необходимостью осмысления процесса и пересмотра утвердившихся **ошибочных положений теории, порожденных** марксистско-ленинской идеологией и политэкономией в советское время?

Но, увы, инерция прежнего мышления оказывается сильнее очевидности **нового в жизни**. И выход из создавшейся теоретической безысходности

* Путилов Б.Н. Фольклор и художественная самодеятельность // Фольклор и художественная самодеятельность. Л., 1968. С. 5.

ищется все с тех же изживших себя, но привычных идеологических позиций и социологических подходов к народному искусству. Понятие его стремятся и теперь **растворить в «маскультуре»**. А тем временем народные промыслы, так и не получая должного статуса художественной культуры, терпят снова большие трудности.

Традиция, как и раньше, ставится за грань понятия «современности». Ее беспринципно опошляют! Псевдонаучность подменяет собственно науку. Вместо прежних санкционированных сверху требований к искусству – идейности, партийности и народности, создаются, поддерживаясь также сверху, **отвечая рынку, чудовищные профанации традиционной народной культуры**. Это – массовые зрелища, выставки и прочее. По сути ничего не меняется! Как и раньше – отсутствие музеев и даже закрытие имеющихся музеев народного искусства. Отсутствие научного учреждения, специально его изучающего, и курирующего отдела в Министерстве культуры, или **специально-го органа государственного управления народными художественными промыслами**.

Народное искусство в новой исторической ситуации снова не имеет государственного признания в значении и содержании духовной культуры! А теория – ведомственная, призванная регулировать практику все в том же замкнутом круге прежних **ложных** понятий. Лишь с той разницей, что прежде под них подводились положения «развитого социализма», а теперь – **развивающегося рынка**. «Рынок, внедряясь в практику наших дней, заставляет реально подойти к оценке всех форм проявлений народного творчества», – пишет Т.М. Разина. Заметим, «народного творчества», а не народного искусства, что совсем не одно и то же. И далее продолжает автор: «Их три: искусство народных мастеров, художественные промыслы и самодеятельность. Стоит найти единый подход для этого»*. Но как можно найти его для разного, не находя общего? Однако автор пытается разрешить этот вопрос, предлагая критерий «производственной основы создания конечного продукта»**. Такой подход вводит в еще большее заблуждение, не замедлив дать и следствие в практических действиях. **Павловопосадские узорные шали, символ России с двухвековой историей**, оказались **исключенными из понятия изделий народных художественных промыслов**. А искусство народных мастеров **традиционной игрушки определяется как самодеятельность** и организа-

* Разина Т.М. Термины, понятия и реальность. Указ. соч. М., 1997. С.77.

** Там же.

ционно и в управлении оказывается в данной сфере, то есть утверждается как самодеятельное творчество.

Да и откуда может появиться продуктивность оценок, если критерии и подходы к художественной деятельности в народном искусстве исходят из понимания его как массовой культуры. Естественно, что к народному искусству такой подход не правомочен. В нем сказываются издержки прежних отмеченных положений, **ошибочные установки теории**, на основе **которых** проводилась **государственная политика опромышливания народных промыслов**, когда художественная деятельность народных мастеров, носителей народной культуры, **поставлена** была на **промышленный конвейер**, а творчество индивидуально работающего народного мастера официально закреплялось как творчество самодеятельное. Так реальности практики искусственно подводились под научно несостоятельную теорию народного искусства, которая, в свою очередь, выростала из несостоятельности надуманной теории культуры развитого социализма, с ней политически и идеологически была тесно связана. Исходя из нее утверждались путь и цель народного искусства в современности.

«Решающим фактором в становлении и развитии народной художественной самодеятельности является ее соединение с социализмом и коммунизмом...»*, – пишет автор труда коллективного головного института. **И это утверждалось за год до перестройки**. Утопия «развитого социалистического общества», роль самодеятельности, искусственно раздуваемая, определяла культурную политику в то время; о ней можно было бы не вспоминать, если бы теперь так цепко не владели мыслью и действиями прежние установки. Наследие их действительно сохраняется! **Негласно продолжают жить все те же ориентиры**. Время «свободы слова», используемое каждым по-своему, мало что изменяет в реалиях теории и практики. **Этнос нашей науки очень поколеблен, и гражданская ответственность заметно снизилась!**

Словно создалась привычка к ударам, наносимым национальной духовной культуре. Безответственное теоретизирование, игра мнениями не позволяет утвердиться **продуктивным понятиям**, стать им рабочими. Так выглядят отдельные статьи, достаточно теперь редкие и как бы случайные для их авторов, характерно, что чаще не специалистов в данной области. Они считают себя почему-то вправе не полемизируя, не выстраивая аргументацию, обхо-

* Куликов Ю. Н. Самодеятельность как категория марксистской теории культуры. // Народное творчество в культуре развитого социалистического общества. Указ. соч. С. 20.

дить серьезные разработки ученых. И все оставляя на круги своя! Как в круге заколдованном. Потому и мнения специалистов стали предпочтительнее.

Если в 70 – 80-е годы художники народных промыслов активно призывались к освобождению их творчества от канонов школ народных традиций, утверждению себя в деятельности промысла «как тебе хочется», кто во что горазд, а народные мастера – к творчеству без традиции, другими словами, растворению в самостоятельности, что было разрушительно для народного художественного промысла, то теперь **мощный цветущий пласт традиционной народной художественной культуры**, потенциально богатый возможностями созидательными, вновь обрекается на гибель и разрушение – рынком! Отсутствием государственной заботы «сохранение и развитие народного искусства» остается только на бумаге, без создания необходимых для этого условий.

Крупный ученый Г.К. Вагнер, подвергая критике теоретическую позицию, возводящую в ранг современного народного искусства самостоятельное творчество, – предостерегал, что такая культурная политика приведет к тому, что **«традиционное народное искусство окажется отданным «на поток и разграбление»**... и далее: «Не нужно быть Дон Кихотом, чтобы понять всю пагубность такой перспективы»*. Она стала очевидной в настоящее время.

3. Сохранение духовных ценностей – цель и основа хозяйственной организации народного промысла. Развитие Гжельского керамического промысла в новых условиях. Павловский Посад. Истоки его искусства. Народный промысел елочных украшений – «Елочка».

В данной ситуации только **подлинная цель – сохранение духовных культурных ценностей** – сможет дать нужную хозяйственную организацию народного художественного промысла с соответствующим ей экономическим развитием.

Начало этому есть. В практику народного промысла входит все больше создание изделий **уникально-художественных**, выпускаемых **небольшими сериями**, где варианты отрабатываются автором или группой исполнителей. Прежние объемы производств предприятий сокращаются. Одновременно по-

* Вагнер Г.К. О соотношении народного и самостоятельного искусства. // Проблемы народного искусства (под ред. М.А. Некрасовой). М., 1982. С.51.

являются мастерские, открывающиеся художниками, ушедшими с основного предприятия, или возникают предприятия **возрождающихся традиций** в местах **исторического бытования** народных художественных промыслов. Творческой силой их снова становятся люди – носители культурных традиций, и сами предприниматели выделяются из местного населения. Этот процесс наблюдается и в Жостове, и в Федоскине, в Палехе и Холуе, Мстере, Богородске и Холмогорах, в Гжели и др. На территории народного промысла, далеко не всегда замкнутого одной деревней или селом, на земле, выпестовавшей династии мастеров, живых **носителей культурной памяти** края, **возникают небольшие предприятия, мастерские**, в том числе **семейные**. **Малое предприятие**, более **гибкое**, ныне противопоставляет себя бывшим гигантам, память о которых хранят опустевшие здания в Гжели, Богородске, Палехе и Кубачах, и другие. Создается организационная система себе подобных малых предприятий. Так восстанавливается **структура народного промысла**, с конкурентоспособной **средой**, где художественная традиция есть **живая память**, что очень важно **для местного населения, культуры края**. Этот процесс чрезвычайно **значим**, поскольку восстанавливает корневую систему **не только народных промыслов, но и национальных культур** России, понесших большой урон в истекшем столетии. Без этой корневой системы, без исторической памяти **современная культура** может оказаться висящей над пропастью. В свете новых открывающихся перспектив для развития народных художественных промыслов важно уяснить, что понятие «**народный художественный промысел**» не исчерпывается деятельностью какого-то одного предприятия на территории бытующей культурной традиции, тем более производством, функционирующим в какой-то один отрезок времени.

Народный промысел потенциально уже существует на земле, там, где живет культурная традиция, где есть люди – **носители**



Храм Вознесения 1863 г. с. Речицы. Гжель.



Чайник Автор Рогов А.А. 1997 г
с. Шевлягино. Гжель.

ее, сохраняющие **культурную генетическую память**, даже в том случае, если на данный момент традиция не воспроизводится. **Народный промысел как культурное явление** может проявиться в **творчестве одного человека или группы людей** по одним канонам традиции. Возможно, **целого села или многих сел, округи, где духовная традиция, опыт мастерства, технология** передаются **из поколения в поколение**, от мастера к мастеру. Поэтому в определении понятия **«народный про-**

мысел» речь должна идти в первую очередь не о продукте творчества, не об изделии, а об **очагах народной традиционной культуры**, о центрах, конкретизирующихся в понятие «промысел» в названиях: Федоскино, Жостово, Палех, Гжель, Дымка, Богородское и т.д., также в производствах конкретных деревень, сел: Абашево, Филимоново и пр. Что же касается творческой структуры промысла, то она может быть выражена более или менее, в зависимости от состояния его в настоящее время.

Так, например, в Гжели на обширной территории местное население издавна создавало художественную бытовую керамику с сочной кобальтовой цветочной росписью (фаянс, фарфор) и с полихромной живописью – майолику. Эта **художественная деятельность населения, традиционная технология** передавались **из поколения в поколение**, как и **навыки мастерства**, дававшего местному населению средства к жизни. Уровни производственного функционирования промысла разные: от семейного или творчества одного мастера – до группового, на основе мастерской или значительно большого предприятия. И при этом определяющим фактором понятия **«народный художественный промы-**



Фруктовница «Горка». Автор Рогов А.А.
2001 г. с. Шевлягино. Гжель.

сел» для всех уровней оставался **общинный принцип коллективного творчества**, т.е. творчества людей, объединенных **школой традиции, формами и стилистикой приемов художественного языка, техникой и технологией**, взаимодействием индивидуального и коллективного начал, общим **типом** создаваемых художественных изделий, наконец, преимущественно сохраняющимся ручным трудом.

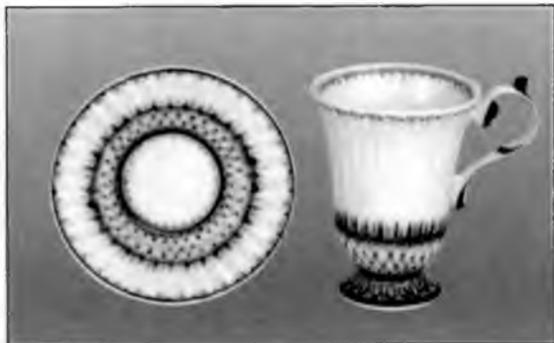


с. Игнатьево. Храм Великомученика и Победоносца Георгия, построен в 1863 г. Гжель.

Культура народного художественного промысла генетически восходит к **местной традиции края**. Ее сохраняет и развивает коллектив на основе творческого **метода варьирования и художественных принципов народного искусства**, импровизациях на их основе. В силу этого народный промысел и является его органической частью, одной из его форм, наиболее ярко выраженной в культуре современного общества.

В настоящее время историческая динамика в жизни народного промысла определяется во многом меняющимися условиями и запросами времени. Существенный фактор, оказавшийся актуальным ныне для развития народного искусства, что было и всегда, – **национальное самосознание**. Оно проявлялось и раньше, в факте **возрождения народных традиций** со всей очевидностью в разные периоды истории, и в то же время в **художественной целостности** отдельного произведения, и производства целого предприятия и **многих предприятий на территории бытования традиций**.

Народный промысел между тем не ограничивает этим свое развитие. Главным началом его жизни являются **люди, носители культурной традиции**, их творчество. Так, на гжельской земле в настоящее время возродилось производство гжельской керамики в деревнях и селах: **Речицы, Трошково, Шевлягино, Володино, Ново-Харитоново**. И это **естественное развитие** народного промысла, стимулирующее **качество и многообразие** вариантов на основе **одной культурной традиции**. Такое явление требует поддержки, а не борьбы с ним. Возникшие производства сумели заявить свое



Чайная пара «Лири». Автор Орел С.Г. 1999 г. ОАО «Гжельский завод Электроизолятор». С. Ново-Харитоново.



Фруктовница «Татьяна». Автор Рогов А.А. 2001 г.

собственное **лицо искусства** Гжели и в ассортименте, и в формах, и в росписи, и даже в технологии. Каждое из них имеет перспективу развиваться, **создавая культуру своего прочтения и воспроизведения традиции**, стилистических особенностей вариантов общего типа искусства Гжели и самих изделий. В одном случае это сочетание орнаментальности изысканных разделок с живописно легким мазком, сгущающимся в темно-синее пятно (Шевлягинское производство «Шекма» или «Звезда Гжели» в д. Володино). В другом – это полновесная округлость народных форм с выразительно живописной, размашисто-быстрой росписью, строящейся на переходах от темно-синего густого мазка к легкости прозрачно-голубого, где имеет значение система тонких орнаментально-линейных привязок (предприятие «Электроизолятор»). Это название появилось в советское время, когда в селе Речицы народный промысел был разрушен и создано предприятие с данным названием. И в том же селе Речицы теперь самостоятельно выделилось производство «Галактика», оно ищет свой путь в новых видах изделий. Здесь появились настольные гжельские расписные лампы, новые варианты люстр – их начал разрабатывать «Электроизолятор», как и другие осветительные приборы, бра и прочее из огнеупорной керамики. Свой образ Гжели ищет предприятие «Синь России». Здесь мог бы быть перспективным путь возрождения росписи полуфаянса середины XIX века, с темно-синим кобальтом в сочетании густого пятна и сочной живой линии. Многие формы прежних забытых изделий, типичных для промысла, смогли бы обрести новую жизнь на Шевлягинском производстве.

Цветную роспись по фарфору, бытовавшую на гжельской земле, сделал попытку возродить завод «Гончар», специализирующийся на церковных предметах, использующий в росписи сочетания кобальта с золотом. Особого внимания заслуживает **семейная мастерская** художников В. и Н. Бидаков, ярких представителей Гжельского промысла, создавших своим творчеством высокий уровень гжельского искусства; они дали творческие импульсы многим направлениям Гжели. Естественно, что эта мастерская, как и другие предприятия, имеют особый знак, в то же время они объединены **общим понятием** – «Гжель». Ни одно из предприятий в отдельности не имеет права на **присвоение себе авторства на ко-**



Шатровая старообрядческая церковь Святого Георгия, построена в 1912 г. в честь 100-летия Бородинской битвы. Архитектор Бондаренко И.Г. С. Ново-Харитоново. Гжель. Семейная церковь фабрикантов Кузнецовых.

бальтовую роспись или технологию гжельского фарфора. Это – **культурное достояние края**, определяемое понятием «Гжель», **национальное достояние России**. Каждое предприятие, как было сказано, дает свое прочтение традиции! Ищет и развивает свои направления в искусстве. При этом сходство отдельных форм естественно, поскольку традиция, наследие общие, к тому же и художники нередко переходят с одного предприятия на другое, внедряя свои проекты. Однако и здесь должны быть свои правила и коррективы. своя этика – сохранение **достойного лица каждым производством**, что всегда отличало народный промысел, было залогом к развитию. На основе вариантности, **особенностей выражения общего**, прежде всего **качества**, рождалась здоровая конкуренция. Разнообразие гжельских изделий достигается, как и раньше, разными материалами, диктующими и свою форму и стилистику декора: фарфор, фаянс, майолика, гончарные изделия. Наконец, и богатством ассортимента: посуда столовая, чайная, скульптура, светильники, каминные, печи, мебельные вставки, разнообразие керамических

технологий и образных орнаментально-декоративных решений. Все вместе создает единый духовно-культурный художественный **организм Гжели** – уникального **очага русской культуры и гжельской земли**.

Важно понимать, что ценность народного промысла не только в профессиональном мастерстве, но прежде всего в **духовных традициях, носителями** которых являются **люди** и на основе преемственности которых создаются школы. Благодаря этому промыслы и представляют **очаги национальной культуры**, ее духовно-нравственные традиции, они являются **особенностью современной культуры**, поскольку востребованы временем, людьми, живущими в настоящем.

Итак, в понятие «**народный художественный промысел**» входит **земля, население**, где и среди которого бытует **культурная** художественная **традиция**, сложившаяся исторически, **опыт преемственного мастерства**. Естественно, что при этом меняющиеся административные границы, в которые может входить или не входить та или иная деревня, значения не имеют и, конечно, не являются фактором границ промысла. Итак, земля с местным населением, в среде которого бытует исторически сложившаяся **культурная традиция, есть первый уровень общности в определении понятия «народный художественный промысел»**. Второй уровень **общности** проявляется в художественной системе искусства и **общей** технологии, и **общей** стилистике.

Сохраняя все эти уровни **общности**, художники работают импровизируя, создавая свои варианты форм, росписи, нечто **особенное и новое**. Третий уровень общности может определяться в лице предприятия, в обрабатываемых им технологии материала, приемов орнаментации, форм изделий и их назначения, что в данном случае имеется в Гжели. Особенности вариантов могут возникать как в авторском исполнении отдельных групп коллектива предприятий, так и в творчестве одного художника. В каждом случае изделие со знаком производства, подписью художника того или иного предприятия, мастерской, имеет право на **общую эмблему и название очага**: «Гжель», «Палех», «Федоскино» и т.д. В результате бытования народного художественного промысла, коллективного творчества, формируются Школы народных традиций – мастерство, передающееся из рук в руки. Пять, шесть лет требуется дипломированному художнику проработать на промысле, чтобы овладеть мастерством его искусства. В этом проявляется **принцип народной культурной преемственности из поколения в поколение**, от мастера к мастеру, из рук в руки, от сердца к сердцу, что и обеспечивает высокую **профес-**



Павловский Посад. Покровско-Васильевский монастырь. Построен в 1903 г. на месте часовни, где был захоронен в склепе Василий Грязнов. Монастырь восстановлен в 1999 г.

сиональную культуру народного художественного промысла, **высокое мастерство уникальных традиций очагов народного искусства России.**

Художник только тогда органично входит в промысел, тем более если он со стороны, когда **традиция для него становится объектом** глубоких **духовных постижений**, когда **идеал пластической системы**, которой он овладевает, становится определяюще близким, **своим**, когда в творчестве, вместе с приемами, навыками мастерства, он овладевает всей художественной системой языка искусства народного промысла, осваивает не только приемы, но и его образы и мотивы, приобретает способность мыслить языком искусства, оставаясь в то же время **человеком своего времени, из него осмысливая ценности**. В таком случае происходит слияние индивидуального и коллективного начал. вернее, их синтез. поскольку каждый индивид несет нечто свое в общее понимание. прочтение традиции. Другими словами, художник **овладевает мировоззрением**, духовно-поэтическим содержанием народного искусства, **воспитывающим этническое самосознание**, вернее это определить как **экоэтносознание**. Собственно здесь таится глубокий **нравственный корень** художественной деятельности индивида и коллектива в народном промысле, и в целом народного искусства.



Старое фабричное здание 1901 г. Павловский Посад.



Икона Василия Грязнова.

Экологический аспект духовного содержания, как и национально-этнический, – главные и определяющие **устойчивость** народных художественных промыслов России и их художественные истоки. К примеру, **один из очагов народной культуры Павловский Посад**, где создаются узорные цветные шали и платки. Сила образного, эмоционального воздействия **цветущих узорочьем изделий заключена в концентрации духовного творческого опыта**, формируемого **традицией промысла** в культуре времени, в богатстве **ассоциативных связей с национальной культурой, природной, исторической средой края**.

История промысла здесь возникла 200 лет назад и сама по себе весьма **примечательна**, поскольку открывает **одну из важных сил**, формирующих **культуру народного промысла России**, как части национальной культуры, во взаимодействии ее разных уровней. Примечательно то, что у истоков зарождения российских народных промыслов занимала **существенное место монастырская культура**, наложившая особый отпечаток на духовную и организационную структуру художественного промысла. Вне ее невозможно, например, понять художественную суть Нижегородских промыслов, таких, как **Хохломской и Городецкий. Нравственный и эстетический идеал**, воспитываемый в народе православием, выражается очень сильно в искусстве русских народных промыслов, что не исключает одну из причин их уничтожения. **Зарождение Павловопосадского производства** набивных платков **имеет свою духовную историю**, где само предпринимательское дело опиралось на духовно-

нравственные принципы и цели – нести в жизнь **красоту** как начало, **создающее и образующее жизненное бытие**, дающее одновременно и средства к материальному благу, обеспечивающее трудовую занятость местного населения. Все это вынашивалось православным сознанием, верностью традициям, чем отличалась старообрядческая среда Павловского Посада. Зачинателем дела, что было характерно для российского предпринимательства в народном промысле, был русский крестьянин из Павловского Посада, в то время села Вохна, с давних пор принадлежащего Троице-Сергиевой лавре. Здесь население, как свидетельствуют документы, по последним изысканиям краеведа Е. Жуковой, отличалось особым благочестием. Предания старины глубокой особенно сохранялись и почитались в округе старообрядческими деревнями. Дети в крестьянской семье учились читать по Часослову и Псалтырю. В домах были старинные книги с цветными орнаментальными заставками. Образ **цветущего розана, лилии** были для мастера исполнены священного значения, связывались с народными представлениями о **древе жизни**, о вечном цветении райских садов. Как стало известно из древних актов*, крестьянин Иван Дмитриев Лабзин вместе с другими местными крестьянами дал подписку исправнику об уплате ежегодного налога за право заниматься ткачеством, о чем свидетельствовал билет, выданный столичной Мануфактур-Коллегией**. Таким образом, заведение И.Д. Лабзина уже существовало **с 1795 г. С этой даты и начинается теперь история Павловопосадского художественного промысла**, прославившегося богатством цветочных узоров нарядных шалей и платков, ставших известными далеко за пределами России. Народный промысел изначально **духовно связан со средой**, в которой он зародился. По мере своего расширения и распространения изделий по городам и весям промысел вбирает и творчески претворяет воздействия разных социальных и культурных слоев населения России. **Но определяющим стержнем в развитии промысла, самого образа художественных изделий**, остаются местная среда, люди с их устойчивым укладом жизни. В середине XIX века совладельцем Якова Ивановича Лабзина (1827-1891), уже правнука основателя, стал **Василий Иванович Грязнов** (1816-1869), личность особо почитаемая в крае. Народная память

* Изыскания краеведа Е. Жуковой опубликованы в местной газете «Посадъ», № 38 от 4.08.2001 г.

** Мануфактур-Коллегия – Государственное управление промышленными предприятиями, учрежденное в царствование Петра I, распределявшее привилегии и льготы предприятиям. Развитие предпринимательства стимулировалось государством, которое в лице Мануфактур-Коллегии создало централизованное государственное управление промышленностью, народными промыслами. См.: Бабурин Д. Очерки по истории Мануфактур-Коллегии. Гл. архивное управление НКВД СССР. Труды Историко-архивного института. Т.1. М., 1939.

запечатлела светлый образ его в своих преданиях. Как управляющий, Василий Иванович вел дела фабрики, вносил в атмосферу ее **высокий дух своей личности**, человека, состоящего в переписке с современником, известным **митрополитом Филаретом**. Павловопосадское производство к этому времени было уже очень заметным явлением и значительным заведением. Еще в 1812 г. здесь было произведено две с половиной тысячи шелковых платков, а к середине XIX века павловопосадские шали и платки известны были по всей России и за рубежом, точно так же, как хохломская токарная посуда.

Высокодуховно-нравственная личность Василия Грязнова перед самой революцией была причислена к лику святых, что естественно давало направление делу, имело свое глубокое воздействие на окружение. Сам факт присутствия такой личности у истоков дела говорит об исходных принципах отношения к нему и в целом дает освящение русскому предпринимательству, в том числе народного промысла, его искусства в эпоху подъема. Характерными были духовно-нравственная основа дела и художественных идей.

Культурные традиции Павловопосадского уникального очага, одного из самых видных в России, и подобных ему представляют **историческую, художественную, духовную ценность в современной культуре**. Цветочная роспись – **образ цветения земли**, цветения творческого духа – восходит к образному **архетипу Эдемского сада** и воплощает праздничное чувство мира, характерное для народа. Живописная сочность узора особенно сильно и разнообразно проявляется в 70 – 80-е годы XIX в., чем было в целом отмечено русское народное искусство, народный быт России. Горящие узорочьем

цветные платки и шали выделяли русский национальный костюм, стали необходимой частью его ансамбля. **Цветочная роспись** украшала подзоры крестьянских домов, дуги и прялки, расцветала живописным богатством в жостовских подносах, курских коврах, в русском фарфоре, **была неотъемлемой чертой национального быта русских посадов и городов**. Население Павловского Посада



Старинные набивные доски и инструмент.

свято хранило память о Василии Грязнове, одном из видных предпринимателей. Его светлая высоко нравственная личность в сознании людей соединялась с чувством родного города, его историей, духовным достоянием родной земли. По всей вероятности, именно потому в послереволюционные годы жестокой расправы с прошлым России имя Василия Грязнова спустя пятьдесят лет после его кончины было выбрано для показательного суда – антирелигиозного, антинародного процесса. Лживые обвинения возводились на невинного человека, сделав из него преступника. На это властью санкционировалась пресса, специально организованные собрания, возводящие преступную клевету. Нечто подобное происходило и с палехскими иконописцами, многие из которых за веру и верность древней художественной традиции были расстреляны!..

Начавшаяся в стране перестройка общества вернула Павловскому Посаду, русскому народу славное имя подвижника. Русской Православной Церковью в августе 1999 г. он был канонизирован в лике местночтимого святого Московской Епархии как Праведный Василий Павловопосадский. В принародно вскрытой гробнице, залитой водой, мощи святого оказались нетленными. Правда была восстановлена, и истина восторжествовала! Возродились и палехское иконописание, и многие другие очаги древней традиции.

Павловопосадские мастера бережно передают и теперь любимые и **значимые для Павловского Посада, для русского народа образы** и мотивы. Они при зарождении промысла вырезались на деревянных досках, **манерах**, с помощью которых узор набивался на матерью, шелковую или шерстяную, льняную, чему соответствовал узор. **Творческая, духовная преемственность поддерживалась школой традиции**, которая в свою очередь была основой для творчества, для постоянного обновления искусства, обогащения его образов новыми впечатлениями, с использованием в живописном решении композиции **цветных фонов – земли**, кроме черного, – бордового, би-



Современная набивка узора.



Художник Регунова Е.П. за работой. 1990–е гг.

рюзового, зеленого, василькового, алого. Значение этого особенно заметно в современной художественной практике, при орнаментальной условности дух реалистического чувства формы – в изображении цветов, трав, гирлянд, букетов, чему способствует трепетность горящих ярких красок. Если раньше технология набивного дела опиралась на резной узор деревянной доски, то теперь **технология набивки узора на ткань строится на изготовлении шаблонов, как и прежде, под каждую краску.** Возможность тональ-

ного расширения цветовой гаммы очень широка. До двадцати и более шаблонов может изготавливаться под один узор. Сам процесс, технология воспроизведения рисунка требует овладения художником **производственными секретами**, что приобретает только на производстве. Никакой вуз этого знания не даст. Вместе с тем художественный результат во многом зависит от восприятия опыта. Усвоение его, передача традиции в **коллективе** художественного производства играют первостепенную роль в становлении мастера. Художнику необходимо преодолеть усвоенный в институте текстильный навык ситцевых и шелковых раппортов, погрузиться в мир целостного образа русского платка. Виртуозное мастерство прежде начиналось с граверной мастерской, у стола резчика набойной доски. Такой путь становления художника прошел один из больших мастеров промысла – Евгений Иванович Штыхин, скончавшийся в 1976 г. С ювелирной тщательностью в его произведениях прорабатывались детали орнамента, обрамляющего цветочное поле. Это последний мастер, не имевший специального художественного образования.

Пришедшие на производство художники, работающие теперь, окончили художественное отделение Ивановского химико-технологического техникума: З.А. Ольшевская, Е.П. Регунова, К.С. Зиновьева, Н.И. Слащева; или Московский текстильный институт – И.П. Дадонова, В.И. Зубрицкий. За последние 10 – 15 лет гармонично влились в творческий коллектив Г.И. Сотскова, В.Б. Фадеева, Е.В. Жукова и Т.П. Сухаревская, отмеченные Государственной премией РФ за 1999 год, а также талантливая молодежь – Е. Фаворитова, Е. Немешаева и Н.

Белокур. Им пришлось долго работать на предприятии, чтобы совершенно свободно владеть языком искусства павловопосадского платка. Учит традиция и природа! Над единственной розой старейший мастер К.Е. Аболихин мог просидеть целый день, он добивался удивительных эффектов светотеневой обработки формы. Приемы работы этого мастера не перестают постигать художники, обогащающие павловопосадские платки новыми цветовыми решениями и мотивами. Творческий коллектив художников работает ныне, объединяя разные поколения, **постоянно углубляя связь с памятью прошлого, возрождает забытое**. Возобновляются традиционные мотивы и узоры в целом, создаются особо художественные изделия, и даже **в исполнении авторской ручной росписи**, что, естественно, обогащает производство, определяет внутреннюю динамику народного промысла, позволяя достигать разнообразия в тех или иных уровнях: **уникально единичного, серийного, массового**. И несмотря на все это, вдруг именно теперь встал вопрос: «Народный ли Павловопосадский промысел?» Еще недавно **поборники промышленного развития промыслов, а теперь распределители льгот*** – ручной труд взяли за критерий, определяющий понятие «народный художественный промысел».

Между тем в своей истории промысел сочетал художественный ручной труд с механическим набойщика, требующим особого мастерства. С течением времени **изменялась** технология, пережила эволюцию и сама структура промысла. **Однако художественная, творческая суть производства, основные принципы**, в том числе и **технологии**, сохранились. Сохраняется национальная, **исторически сложившаяся художественная ценность** производства. Меняются лишь его средства: оборудование, красители, способ переноса авторского рисунка на ткань и т.д. Прежде автором узора был сам резчик набойной доски, потом функции разделились – один создавал рисунок узора, другой его вырезал на набойной доске, а третий был набойщиком. Теперь центр тяжести перенесен в авторский **коллектив художников мастерской**. Они преемствуют и традицию промысла в своем творчестве, в творчестве коллектива. Имея свое авторское лицо, они используют общие приемы, общую для всех **художественную систему искусства**, его **образы и мотивы**, обогащая их вариантами, новыми композициями, родственными образами. Весь процесс изготовления платка, шали направлен на воплощение **авторского замысла художника**, но при этом **типизированного павловопо-**

* См. предшествующую главу.



Ручное вязание бахромы.

садского образа. Это – процесс творческий на всех этапах изделия, требует приложения рук, ума, души не одного мастера. Корректировка авторского оригинала начинается с подбора плотности ткани под данный узор, колористом – красок, с необходимостью найти нужную тональность, предусмотреть их изменчивость после обработки изделия. Наконец, перевод

цветочного узора в другую цветовую гамму, что требует большого опыта, как и изготовление шаблонов. Печатание узора с разных трафаретов соответствует количеству цветовых нюансов, от 5 – 7 до 24 на один платок, таит в себе возможность художественных трансформаций. Кроме того, каждый слой живописно-графического образа проявляется поэтапно и обладает собственной художественной выразительностью. Возникает ряд самостоятельных **вариантов**, где преобладает то линия, то цвет, то ритмическая структура, каждый захватывает воображение своими возможностями и соответствием разным материалам: шерсть, шелк, хлопок для более тонкой цветовой нюансировки. **Авторская художественная идея предстает** таким образом **в возможностях новых решений**, что стимулирует фантазию художника, **воспитывает целостное пространственное мышление на плоскости**. Так проявляется таинственная жизнь искусства!

Весь процесс создания платочного изделия включает ручной труд, вплоть до завершающей его бахромы, вязанной вручную. Вязанием бахромы к шалям издавна занимаются на дому сотни семей, тысячи жителей Павловского Посада и окрестных деревень. Приемы мастерства этого трудоемкого занятия (за день можно обвязать бахромой всего несколько шалей) передаются из поколения в поколение уже более полутора веков.

Самоценность художественных вариантов, возникающих в творчестве авторского коллектива и в исполнительском производственном процессе, выражает творческую динамику народного промысла при устойчивости образных типов изделий, связи поколений во времени и в настоящем – в творчестве художественных индивидуальностей. Именно как **образ национальной русской культуры**, а не просто текстильного производства **Павловский По-**

сад занял свое место в мировой культуре, как и другие известные народные художественные промыслы.

В свете всего сказанного, в самом факте непризнания павловопосадского предприятия народным художественным промыслом проявился все тот же **теоретический догматизм**. В фетиш возводится то одна, то другая сторона в определении понятия «**народный промысел**». В данном случае ручной труд, оказавшийся камнем преткновения. А ведь он очевиден, начиная от композиции декоративного решения платка, создания крока, в работе колориста, в создании шаблонов, наконец и в процессе печати, где играет роль – нажать больше или меньше в нанесении краски, но не в этом еще дело! **Народность** художественного изделия, как и в целом искусства промысла, важна другими факторами. Частичная механизация некоторых подготовительных операций естественна на современном этапе производства предприятий народных промыслов, и не этой зависимостью должна определяться их ценность, а тем, **какой духовный заряд несут их образы**, тем, что промыслы представляют собой тот **тип художественной культуры**, который в непосредственной форме связывает прошлое с настоящим, в самих **методах коллективного творчества**, где действует **закон традиции**.

Догматические положения марксистско-ленинской теории продолжают, увы, довлеть над мышлением и представлениями, сводящими промысел к одному промышленному предприятию. Из-за чего в свое время не были признаны ни искусство Полх-Майдана, ни творчество каргопольской игрушечницы – мастера Ульяны Бабкиной – **народным искусством**. Поверхностные суждения и чуждые ему критерии мешали видеть в структуре художественного разные уровни и формы проявления искусства*. По той же причине и теперь, о чем уже говорилось, старинный народный промысел изделий из выдувного стекла, охвативший больше десятка



Мастерица за работой. Роспись шаров.
Производство «Елочка». 2003 г.

* Некрасова М.А. Формы развития народного искусства и вопрос самодеятельного творчества. // Народное искусство как часть культуры. Указ. соч. С.75-102.



Елочные игрушки круговских мастеров. 2002 г.

ний, передаваемая от отцов и дедов, сохранила историю, как выделялся вначале хрусталь в деревне Александровка на небольшом заводике, основанном князем А.С. Меншиковым. Потом создавали светильники, бутылки; мастера были из крестьян, женщины работали по домам, на керосиновых лампах выдували из цветного сверкающего стекла серьги и бусы, ставшие примечательной деталью здешнего крестьянского костюма и, как искони завелось, заработком местного населения. С появлением в России после 1813 г. рождественской новогодней елки стали нужными ее украшения. Обязательными в праздник Рождества были с 1830 г. цветные бусы. Их в большом количестве начали изготавливать деревенские мастерицы, потом и игрушку. Семейно работали почти в каждом доме. Народный промысел здесь, как и по всей России, имел свой жизненный, деловой и духовный уклад. Сам праздник елки – семейный, школьный, общественный, национальный и общечеловеческий – имеет свою глубокую традицию.

В России дерево особенно почиталось, имело в обычаях разных народностей свои особенности. Русским религиозным сознанием образ дерева обоживался, связывался с разными этапами и событиями человеческой жизни, возводился в понятие Космического Древа, Древа Жизни, являющегося универсальной концепцией природного и духовного мира. В древности деревья боготворили, как соединяющие связи Неба и Земли. Дерево являлось в представлениях людей точкой пересечения времени, энергий, пространств. Оно сохраняло свою значимость и в православных календарных праздниках. Ель – вечнозеленое дерево, никогда не сбрасывающее своих игл, – дерево мисти-

克林ских деревень, долгое время не признавался народным промыслом*. Возможно, еще и потому, что производить елочные игрушки, очевидно, показалось делом малозначительным. Между тем здесь, вдали от городов, люди **хранят память своей истории**, передают **семейное мастерство из поколения в поколение**; работают частично по домам и в мастерских, применяя разные приемы декорирования. Память поколе-

* Об этом в предшествующей главе.

ческое, в народных представлениях связывало человека с макрокосмосом.

Еловыми ветками встречали рождавшегося человека, сопровождали в брачную семейную жизнь и провожали в последний путь земного пребывания.

Ель – символ плодородия, счастья, благополучия – помогает исполнению загадываемых желаний. Новогодняя рождественская елка – олицетворение гармонии, победы света над тьмой, добра над злом, что и вобрал в себя ритуал украшения дерева. Наряжение елки символизирует праздник творения, чуда, таинственного свершения.

Ритуал культивирует сверкание, мерцание, блеск, движение, игру света огня, колыхание пламени свечей.

Стекло, как материал, отражающий свет, занимает первое место в убранстве елки. Весь ее переливающийся светом и цветом наряд: серебристые шары разных размеров, шишки, колокольчики, сказочные домики, покрытые искристым снежком, нарядные звери, разноцветные, сверкающие бусы и обязательно Снегурочка с Дедом Морозом, – все это делается из стекла. Одними из первых в России елочные игрушки создали мастера Круговской волости.

Прцветанию промысла в круговских деревнях особенно способствовал знаменитый ямщицкий путь – тракт из Петербурга в Москву, по которому неслись лихие русские тройки. Теперь их любят изображать на блестящих шарах. Путник имел возможность остановиться, отдохнуть и в придорожных лавках купить на память или в подарок к празднику елочные игрушки. Еще Петром I утверждён был здесь «почтовый ям», ямской промысел, определивший многие самобытные стороны в жизни этого края.

Круговское мастерство стекловыдувания до сих пор остается потомственным. Оно требует вкуса, точности, отрабатывается трудом поколений, живет во множестве вариантов – само по себе уникально.



Рождественская новогодняя елка, украшенная игрушками круговского мастерства стекловыдувания. 2003 г.

Промысел, переживший на разных этапах советской истории гонения, разрушение, промышленные преобразования в 60-е годы, когда мог считаться уже погибшим, в 90-е – стремительно возрождается. Возрождается мастерство **генетически хранимое!** Возрождается **интуитивное чувство формы**, безупречно **точный навык ручного свободного выдувания**, умение поймать момент, когда на кончике до мягкости разогретой стеклянной трубки рождается форма, выдуваемая мастером. Ее выразительность строит контур, обтекающий объем, нюансы цветовые, от прозрачно легкого, светящегося цвета или с отраженным блеском. Шары большие и малые, колокольчики собираются в нарядные гирлянды, варьируются в отдельности в своем декоре. Домики, занятые игрушки в образах сказочных персонажей, шишки, цветные, сверкающие овощи и фрукты и завершающие многообразие изделий Дед Мороз со Снегурочкой, – все это образует нарядно сверкающий ансамбль всем с детства знакомой елки.

Праздник на переломе солнца, годовичного времени, наполняющейся силой Природы приближает и «сущность вещей» и «далее». По сути, из этой заданности праздника, его мифологического бытийного пространства и времени творится искусство. Художник ищет и находит свои мотивы. Елочная игрушка отражает их, в первую очередь стеклянная, создающая серебристое сверкание елки, словно проливается через нее свет праздничного бытия.

Искусство елочных украшений – один из важнейших культурных факторов, соединенный с тончайшими сферами духовной жизни, такими, как Праздник и Детство. Возвращение в жизнь России рождественской елки открывает перед промыслом новые перспективы в творчестве и развитии образа.

Творческую энергию сохраненной традиции народный промысел «Елочка» отдает людям в разные уголки России. Так до чего же может дойти теоретизирующая научная самодеятельность, чтобы промысел этот смочь вывести из списка производств, подлежащих **государственной защите**...

Народный промысел, как река, глубинно подвижен в своей исторической жизни. В нем может что-то угасать под внешними воздействиями и может неожиданно подниматься вновь, наполняясь силой творчества потаенных родников, давая новое неожиданное цветение искусства. Однако необходимо понимать, что, как живой организм, народный промысел связан и определен в большой мере природными, историческими условиями, социально-бытовым и национальным укладом жизни. **Духовное, художественное в его**

творческой деятельности неотделимо от **хозяйственной, производственной стороны**. Искусство народного промысла, выражая духовное начало, являясь потребностью творящего человека, есть в то же время **средство к существованию**, к жизни не только отдельного лица, но и **больших групп населения, не одного села, но и малых городов**, то есть – всегда крепкое дело. В этом реальность функционирования народно-художественных промыслов, **являющихся яркой чертой разных краев России**, сел и малых городов.

Преемственность традиций, культурно-историческая память выношенных опытом народа **ценностей** объединяют людей по вертикали времени, в творчестве художников и мастеров промысла в настоящем. В этом – живая, созидающая сила **коллективного начала**, заключенная в **природе народного искусства**, его **творческой специфике**. Коллективное не только **ценностно выражено** в художественной деятельности народного промысла, но и в его функционировании в культуре, чем определяется и **место в современной культуре** как деятельности духовной, в первую очередь и в **главном значении**.

Из этого, естественно, не следует, что сам процесс развития ровен. Он представляет собой постоянное взаимодействие внутри и вовне разных и порой противоречивых тенденций, столкновение разных уровней художественности. И все же, тем не менее, народное искусство, народный художественный промысел неукоснительно сохраняют свою осевую направленность на родовые ценности, ось развития формирующих коренных начал. Благодаря этому очаги народного искусства, школы традиций остаются **ЖИВЫМИ!**

Какие же это начала? Отвечая на этот вопрос, мы подходим к необходимости дать свое окончательное определение «народного» по отношению к роду искусства, как указывающего на его сущность, особую его природу, природу самого творчества и развития. Того особенного и общего, без чего оно и не могло бы состояться, переживая все общественные формации и трансформируясь в своих функциях, но неизменно сохраняя действенность родовых начал. Эти начала – религиозные, начала **ВЕРЫ**. В древности – в силы Природы, в истории народов – мировые религии. В России – православие, соборность, питающие живой дух народности. В соборном значении оно является источником нравственной силы народного искусства. В силу чего оно есть и ярчайший показатель **ЭТНОСА** и его жизнеспособности.

* Так же, как для малых народов России – ислам, буддизм и другие религии.

М.А. Некрасова

ФОРМИРОВАНИЕ НОВОЙ ПАРАДИГМЫ ТЕОРИИ НАРОДНОГО ИСКУССТВА. КЛЮЧЕВЫЕ ПОНЯТИЯ

Итак, народное искусство, народный художественный промысел никак не могут утвердиться в присущих им значениях и понятиях. Утвердиться в объеме истинного своего содержания – в глубинных связях явления с этносом, с исторической жизнью человечества в целом. Как мы показали, «народное» в определенном искусстве – есть модус, образ и способ бытия народного искусства, говорит о том, какие ценности его формируют, и то, что оно выражает в своей устойчивости, устойчивости своих образов, восходящих к мифу, к религиям – верованиям, культу и обрядам, обобщенному типизированному в них духовному опыту народа. В этом смысле, как и язык, народное искусство соотносится с этносом, народом, культурно-генетически и исторически с ним связано. Являясь органической культурой, соединенное с родовыми корнями, народное искусство по природе своей источник творчества черпает в национальном, народном самосознании, о чем речь шла раньше. Может быть, именно поэтому народное искусство как базисная часть культуры продолжает получать столь сокрушительные удары, встречая столь необоснованные препятствия?

Учеными Н.И. Толстым, О.Н. Трубачевым было замечено, что в древнеславянской культуре понятие языка и этноса объединено одним словом – язык, то есть народ^{*}. И это одна из

^{*} Толстой Н.И. Этнолингвистика в кругу гуманитарных дисциплин. // Русская словесность. М., «Academia», 1997. С.311; Трубачев О.Н. Ранние славянские этнонимы – свидетели миграции славян. «Вопросы языкознания», 1974, № 6.



Народный мастер А.К. Васина за работой.
Белгородская обл. 1994 г.



Молодую обряжают в женский головной убор
сороку. 1981 г.

причин, почему народное искусство претерпевает столько трудностей, оказываясь в фарватере социальных перемен, борьбы политических направлений и взглядов, мировоззрений и идеологий. И тем не менее, какой бы ущерб оно ни испытывало, какие бы удары ему ни наносились, природа его как духовного феномена сохраняется до тех пор, пока жив этнос, сохраняется народ как единый целостный организм. В противоположность странам Восточной Европы и Востока, в странах Западной Европы, утративших народное искусство в своей культуре и давно потерявших свое национальное лицо в жизни и в культуре, народное искусство воспринимается главным образом в аспекте популярной деятельности, рукоделия домохозяек, снижено до понятия массовости, китча. Духовная художественная природа народного искусства, его этносность, как в прошлом, так и в настоящем, не берется во внимание, поскольку оно и не существует в реальности. Вот почему некорректно, недопустимо без анализа, исследований переносить западные культурологические установки в нашу науку, страну, где народное искусство живет в своей подлинности и этносности и в разнообразии форм развития. Последствия таких установок тяжелы. Тем более, что в отечественной науке, как уже было сказано, собственно искусство народное теоретически изучено слабо, поскольку долгое время не было вычленено из всей широкой сферы народного творчества. Это прежде всего касается фольклора поэтического, поскольку изобразительно-пластическое и вовсе не изучалось. Тем самым долгое время продолжался путь науки XIX – нач. XX веков, где господствовала, по определению ученого В.Е. Гусева, «слишком широкая культурологическая концеп-



Праздник окончания весенней пахоты и сева. Удмуртское село. 1980–е гг.



Девушка в национальном удмуртском костюме.

ция фольклора, как правило, не выделявшая художественную культуру в народной культуре в качестве специфического вида духовно-практической деятельности народных масс»* (*подчеркнуто мной.* – М.Н.). Исследователь отмечает непродуктивность подобных точек зрения, распространенных и ныне, поскольку они игнорируют народную культуру, народное искусство. Его подводят под понятие «культура масс» и придают значение передаточного звена в процессе формирования «индивидуальной культуры»**, а не самостоятельной, равноправной с ней народной культуры. И, добавим, базисной культуры.

В свете этого важно понимать, на чем же основываются отношения личности, творческой индивидуальности, с коллективным опытом, традицией. К примеру, в народном промысле? С особой очевидностью это предстает там, где художественным промыслом охвачено местное население, нередко, как отмечалось, на обширных территориях. Ведущие художники – чаще из местного населения, нередко потомственные, а если приезжие, то крепко вросшие в жизнь промысла люди, с кругозором и современными запросами, черпающие **вдохновение в любви к искусству промысла, к его культурной традиции, к окружающей природе, к истории края, находя во всем этом свою малую родину.** Через нее, через **школы** народного мастерства, **мест-**

* Гусев В.Е. Русская народная художественная культура. СПб., 1993. С.4.

** Гусев В.Е. Русская народная художественная культура. СПб., 1993. С.5.

ной культурной традиции воспринимаются **традиции национальной духовной художественной культуры и общечеловеческой**, и с этих позиций сама «культура промысла». Обращенность к традиции как бы с двух сторон есть одновременно и обращенность к современности.

В свете новой исторической и методологической ситуации автор настоящего труда, в свое время опубликовавший ряд исследований*, посвященных данной теме, вновь обращаясь к ней, выдвигает вопрос о **новой парадигме** формирования ключевых понятий в определении народного искусства, в том числе и народных художественных промыслов как одной из его форм, в системе культуры, их места в современной культуре **как феномена духовного**³¹. Именно в этом качестве оно востребовано и требует **государственного отношения**.

Новая парадигма сможет формироваться, определяя **развитие науки о народном искусстве, ее методологии** только **в преодолении** прежних **подходов** к предмету – узкоклассовых и расширительных – **до массовой культуры**: **конъюнктурных** – с позиции самодеятельного творчества. Они ложны с точки зрения теории и непродуктивны, бесплодны, разрушительны для практики. Бесперспективны также для России понятия, заимствованные из культурологии Запада. Ведь именно там народное искусство отождествляется с



Всадник. Федосеевская игрушка.
Нижегородская обл.

* В них давалась система понятий народного искусства как части культуры на основе исследований разных его явлений. См.: Некрасова М. А. Народное искусство России. Народное творчество как мир целостности. М., 1983; ее же: Искусство Палеха. М., 1968; «Палехская миниатюра». Л., 1979, 1983.

*³¹ Этот вопрос поднимался мною в статьях в ряде докладов на международных и российских конференциях. Ряд выдвинутых терминов стал входить в литературу, но чаще вне системы понятий, им охватываемых. Теперь мы выделяем **ключевые понятия**, определяющие **осевое направление развития народного искусства как целостности**, имеющей свое **место** в культуре.

массовой культурой*. И в реальности не представляет столь выраженный тип духовной культуры, как в Восточной Европе и Азии. А там, где оно еще есть, как, например, в Испании, оно не изучается искусствоведением, рассматривается как реликт прошлого. Сводится к ремеслу и самодеятельному творчеству, что не отвечает реалиям ни России, ни ряду других стран и народов Евразии. Несостоятельна, **антинародна тенденция** рассматривать **народное искусство** как **пережиток прошлого**, а не как **живой феномен культуры**.

Россия имеет свой опыт исторического культурного, духовного развития, свой менталитет – этнический и национальный. Только в этом контексте смогут быть определены ключевые понятия, способствующие развитию и практики, и теории. Формировать методологию науки о народном искусстве необходимо на основе научных данных смежных наук, в том числе философии, путем исследований глубинных связей народного искусства с культурой**.

Итак, народное искусство – **целостная система школ традиций**, система, развивающаяся **по своим законам**, как особый тип творчества в **культуре**. На основе местной традиционной культуры, исторически сложившейся в разных краях страны, народное искусство функционирует **в разных формах***** как **живая традиция**, представляет очаги традиционной народной культуры. Мы определяем их как **экоэтносистемы**. Ряд действующих в них факторов обусловил жизнь традиции, сохранение ее во времени: 1) духовно-нравственный, определяемый психологическими структурами, экологическим сознанием и этническим национальным самосознанием, в целом, как было определено выше, экоэтносознание; 2) фактор эстетически-художественный – **традиция – формирует средства народного искусства, поэтику художественного языка, образ искусства**, передаваемый из поколения в поколение, от мастера к мастеру; 3) его сохраняет и развивает **коллектив** в силу самого **типа творчества****** органической культуры, сохраняющей

* Канадский социолог М. Маклюэн и другие расширяют понятие народного искусства до рекламы и прочего, стирая тем специфику искусства и творчества в народном искусстве как особого типа. См., например: Beck H. The Folklore Maine. Philadelphia – N.-Y., 1957. P.9.

** Исследование этих проблем занимает значительное место в трудах автора.

*** Некрасова М.А. Формы развития народного искусства и вопрос самодеятельного творчества. См. в кн.: Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. М., 1983. С.75-102.

**** Некрасова М.А. Народное искусство как тип художественного творчества. // «Искусство», 1981, № 11. Ее же: Народное искусство как тип художественного творчества. Главные тенденции 60 – 70-х гг. // Некрасова М.А. Современное народное искусство. Л., 1980.



Свято-Троицкая Сергиева Лавра. Сергиев Посад.

связь с корневой системой. Народное искусство как **целостность** воспроизводит свой **образ мира**[†]. Утверждает **сущностные силы культуры**. Они проявляются и в творчестве, и в спросе, исходящем также из ценностных ориентиров, что можно также определить как **экоэтносамосознание** народа. В этом сила **образовательно-воспитательного значения** народного искусства, его **духовно-нравственное эстетическое воздействие**. Оно не оставляет равнодушным ни ребенка, ни мало сведущего в искусстве человека и в то же время и очень взыскательного, искушенного в искусстве зрителя, художника. В конечном счете постоянная значимость народного искусства для искусства индивидуального не теряется во времени.

Но именно по этим духовным параметрам народное искусство отметалось марксистско-ленинской теорией как целостность. Не принималось коммунистическо-безбожной идеологией, уплощавшей его в конце концов до самостоятельного творчества, возводимого в ранг якобы нового явления эпохи социализма – советского народного искусства. Достаточно вспомнить искусственно раздутое, превознесенное имя М.С. Крюковой, ее «новины» и им подобное.

Теперь, в силу уже отмеченных причин и всеядности рынка «потребительской цивилизации»^{**}, породившей в небывалых ранее размерах так называ-

[†] Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. Указ. соч. К вопросу о родовой сущности. С.276-315.

^{**} Определение, данное французским культурологом А. Молем. – А. Moles. Kicz czyli sztuka szczescia. Warszawa, 1978. G.20.



Жостово. Московская обл. 2003 г.

емую «массовую культуру», производящую, чтобы потреблять, мы оказались свидетелями апофеоза эрзаца, имитаций, торжества посредственности, одним из порождений этого является китч^{*}. Зрелищность пустоты и пошлости захватывает пространство, оттесняя все человеческое, духовное. За конформистской сущностью этого явления стоит, конечно, определенная общественная сила, она проявляется как в возникновении китча, в психологии его создателей, так и в потребителях, воспринимающих его. Безвкусице, страсть к помпезности и излишествам, с утратой функциональности вещей, насаждается деятелями, роящимися с небывалой хищностью около народных промыслов. Функционеры вместо производителей являются организаторами и проводниками потока «народного» суррогата, наводняющего торговые ярмарки, ими создаются разухабистые шоу и приторная «клюква», выдаваемая за народное искусство, подобно выступлениям Бабкиной.

Китч вторгается и в само народное искусство, как «плохой товар, но товар ходкий». К примеру, ситуация в Полх-Майдане^{**} и даже в традиционном Богородске, когда народному мастеру навязывается чуждое, или в Гжели, где появляются пошловатые фигурки, навешанные рекламой, вещи, единично выполненные по заказу. Их так и называют – «заказные». В промысле серьезно на них не реагируют. Бывает, что в тех же целях заказа искажаются традици-

^{*} Савицкая В. И. Китч и народное искусство. // Проблемы народного искусства. М., 1982. С.56-63.

^{**} См. первую главу книги.

онные мотивы и образы. Однако все эти явления в традиционных народных промыслах погоду не делают, встречаются достаточно редко. Все чужое и чуждое народному промыслу, как правило, отбрасывается соборным чувством целостности, вносящим свои коррективы, продиктованные понятием ценности, воспринятой с традицией. Ею дается установка творчеству, сохраняющему и воспроизводящему **целостность школ**, традиционных очагов народного искусства.

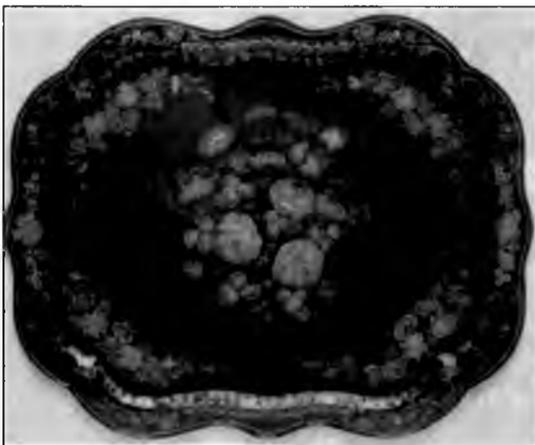
Такой сохраняющийся в нашей современности **тип органической культуры** поднят временем на новый **уровень актуальности**. Это проявляется не только в **национальном**, но и в **мировом масштабе**, как в созидании и в восприятии, так и в **возрождающейся потребности в народном искусстве** даже там, где оно в реальности не существует.

Еще в конце 50-х годов американский ученый С. Финкельстайн заявлял: «Далекое от стадии умирания народное искусство поднимается на новую ступень...»*. Это тем более стало очевидным с конца XX в. и начала XXI века – времени разрушительных воздействий антикультуры.

Наша действительность перенасыщена ими.



Праздник в Жостове. 2002 г.



Расписной поднос В. Пыжова. Жостово. 1997 г.

* Finkelstain S. Rationality. Progress and Arts. Political Affairs. 1959. P.133.



М.С. Чижов. Миниатюра «Праздник в Загорске» (Сергиев-Посад). 1975 г. Шкатулка.

XXI век поставил человечество перед новыми жизненно важными проблемами. Катастрофическое разрушение природы, цивилизаций, человека. Все больше и больше утрачиваются ценностные ориентиры, что приводит к распаду и хаосу. Потребительская «культура» **истребляет идеалы**. Низшее овладевает сознанием людей. В этой ситуации **сама жизнь поставлена на опасную, гибельную грань!** И в осознании этого вопросы **духовности и нравственности выдвигаются – на всемирный уровень**. Новое содержание приобретает вопрос **целостности искусства***, народного искусства как его основы** в свете **культурной целостности этноса**. «Этнос представляет собой не от-

* Актуальный вопрос современной культуры. Применительно к искусству был поднят в 1970-е гг. статьей К.А. Макарова «В поисках целостности». // «Творчество», 1976, № 8.

** Некрасова М.А. Проблемы целостности и критерии ценности. // «Творчество», 1977, № 10. Ее же: О целостности и ценностях. // Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. Указ. соч. С.21-50.



Село Федоскино. Старинный центр миниатюрной живописи на лаковых изделиях. Московская обл. 2002 г.

дельный компонент культуры, а определенную культурную целостность (*подчеркнуто мной*. – М.Н.), многие составляющие которой, как правило, в той или иной степени обнаруживают устойчивые отличительные черты»*.

Проблема целостности актуализируется и в глобальном мировом контексте национальных культур и культуры общечеловеческой. Национальный опыт и ценности несомненно приобретают **новую значимость**. В этом контексте носитель их – **народное искусство выдвинулось на новый уровень необходимости**. В образовательных целях оно вводится в школьные и вузовские программы, является частью новой науки ЭТНОЛОГИИ. Однако до сих пор не стало не только предметом самостоятельной науки, но продолжает находить-



С. Козлов. Миниатюра «Никольский собор в Петербурге». Шкатулка. Масл. живопись, лак. 1998 г.

* Бромлей Ю.В. Этнос и этнография. М., 1973. С.31.



С.П. Рогатов. Миниатюра «Лошади на водопое». Шкатулка. Масл. живопись, лак, золото. Федоскино. 1977 г.

ся в путях ложных суждений, не соответствующих его природе и сущности. его месту в современной культуре, чем и вызвана необходимость выделения ключевых понятий определения народного искусства как **духовного феномена**.

Итак, в противоположность текучести, всеядности и сиюминутности массовой культуры, как мы установили, народное искусство – **целостно, ценностно ориентировано** с постоянством во времени. Как **экоэтносистема** оно основано на архетипах, **образах-идеях***, порожденных мифопоэтическим переживанием мира, отношением к нему.

Эти образы, по определению Г.К. Вагнера, концептуальны***, они живут во времени устойчиво, во многих вариантах, благодаря тому, что хранят «значительные формы» детства человечества, народа, и воспроизводятся народом в качестве своей «истинной сущности». Опираясь на это определение, данное

* Понятие образа-идеи выдвинуто нами ранее применительно к народному искусству в его разных формах: Некрасова М.А. Народное искусство как мир целостности. // Народное искусство России. М., 1983. Ее же: Искусство палехской миниатюры. М., 1983. С.281. Теперь это понятие мы развиваем вновь.

** Вагнер Г.К. Трудности истинные и мнимые // «Декоративное искусство СССР», 1973, № 7 С.38. Он же: О соотношении народного и самодельного искусств. // Проблемы народного искусства. Указ. соч. С. 50.

Г.К. Вагнером, и на собственные исследования художественного образа как **образа-идеи**, связываемого нами с **родовой сущностью народного искусства**, мы теперь пришли к необходимости развить это понятие дальше, выделив его в ключевое – **образ-концепт**, исходя из всемирности идеи, выраженной в пластической формуле, в устойчивости и повторяемости внутренней жизни образа-концепта. Как показывают исследования народного искусства, эти образы имеют свое отношение ко времени и пространству, жизненно значимы и ценны **для народа**. Такие образы-концепты способны порождать образные варианты и образы подобные, порождать широкий круг родственных образов, выражающих модус народного искусства.

Образы-концепты постоянны, поскольку их ценность и они сами присутствуют в культурном сознании народа. Поскольку концентрируют не только **существенные черты** национального бытия, но и исторический духовный опыт народа.

Каждая эпоха, выражает в этих образах уровень этнического, национального самосознания в **переживании Истины, Правды, Красоты**. Из поколения в поколение народ передает свое **сокровенное знание о природе, земле**, которые им боготворились, воспринимались родственным чувством. В чем есть свое **отношение к миру, к жизни, и удивительная целокупность художественной образности народного искусства***. Посредством **образов-концептов** сохраняет генетическая память каждого народа, претворяя существенно важное и для каждого этноса, что отражает художественная система языка **школ традиций** (их представляют также и народные художественные промыслы), где каноны, нормы – только путь к творчеству. Ориентируясь на образы-концепты, проникаясь сущностью народного искусства, художник обретает психологическую интуицию творить подобное и подобно-новое с неповторимой особенностью и для мастера. и для школы. Овладение канонами порождает артистизм выражения **целостного чувства образа**. Канон переживается, одухотворяется в творчестве всякий раз заново. Именно это вызвало восторженность чувства и высоту оценок, даваемую произведениям народного искусства, большими мастерами, как О. Роден, А. Бенуа, И. Ефимов и многими другими.

В свете сказанного, исходя из онтологической сущности народного искусства, не психологичности, а его бытийственности, мы выдвигаем еще одно ключевое понятие. также имеющее отношение к **целостности** народного ис-

* Вагнер Г.К. О соотношении народного и самодельного искусства. Указ. соч. С.50.



Село Палех. Ивановская обл. 2001 г.

куства на всех его уровнях как **коллективного творчества***, ценностно ориентированного на родовую **сущность**. Во всех формах** его развития оно связано со школами традиций, представляет особый тип творчества, исходящего из образов-концептов и развивающего их. Такую целостность искусства, представленную очагами народного искусства и народными художественными промыслами, мы определяем как **сферу-концепт**. Это важное конструктивное понятие имеет методологическое значение. Оно позволяет представить искусство народного художественного промысла с его школой традиций как целостность и единство развивающегося во времени **образа-сферы**, потому остающегося незавершенным, способного порождать новое, но – родственное***. Такой образ-сфера включает огромное нравственное поле воздействия. Формируется оно вертикалью своего бытия в истории и оказывается неисчерпанным для развития народного промысла.

«Коллективность, – как пишет исследователь народного искусства В.Е. Гусев, – возникает из бесконечного множества микропроцессов коллективного творчества, протекающих в художественной практике разных коллективов – от

* Необходимо отличать коллективность творческого процесса от коллективного как эстетической категории. Именно в этом значении мы употребляем этот термин.

** Некрасова М.А. Формы развития народного искусства, школы народного мастерства как культура преемственности. // Современное народное искусство. Л., 1980. С.20-32.

*** В своей незавершенности народное искусство отлично от классического искусства, в котором, по определению Н. Бердяева, «есть имманентная завершенность, имманентное совершенство». Николай Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. С.219.

небольшой группы людей, непосредственно связанных между собой условиями жизни, до больших социальных групп, классов, этнических образований...»*. Таким образом **народное искусство коллективностью творчества воспроизводит свою родовую сущность, развиваясь в сферах-концептах** своих школ традиций. Такое развитие можно определить как **двухполюсное**, как результат творчества индивида и коллектива – систему, **открытую** вовне влияниям и взаимодействиям с другими типами творчества в культурном контексте действительности и одновременно **центрированную** благодаря **ценностной ориентации творчества**. Ее определяют образы-концепты и сам тип творчества в его специфичности, в их связанности с **самосознанием веры**. Эстетическая форма содержания в таком случае обуславливается **видением мира с позиции вечных ценностей**. В образах-концептах достигается полнота **обобщенного смысла космизма****, **родовой сущности**, по нашему определению, присущих народному искусству в целом, устойчиво сохраняющему «значительные формы», возникшие в эпоху «детства» народа и всего человечества. Их абсолютная ценность остается для народа во всех формах и уровнях развития.

Мы вводим **впервые в ключевые понятия народного искусства** «образ-концепт», «сфера-концепт» – понятия лингвистической науки***. Их органичность народному искусству подтверждается не только основными положения-



Палех. Крестовоздвиженский храм. Построен Егором Дубовым в 1762–1774 гг.

* Гусев В.Е. Эстетика фольклора. Л., 1967. С.193.

** Рыбаков Б.А. Микрокосм в макрокосме народного искусства. // «Декоративное искусство СССР», 1975, №№ 1, 3.

*** Термин «концепт», распространенный в лингвистике и заимствованный от нее искусством авангарда, – как направление концептуализма, возникшее в 1960-х, мы употребляем в прямо противоположном этому смысле, т.е. как самосознание себя народом в своей духовной культурной целостности. В этом



Палехская улочка. Резной убор дома.

ми его теории, но, самое главное, сущностной близостью **языку**, о чем мы говорили в начале нашей постановки вопроса. Соответствием также нашему определению «**народного**» как **качественной, родовой характеристики искусства***, именно искусства, в отличие от народного творчества, то есть творчества всякого, самых разных и случайных зависимостей. что и может в **отличие от народного искусства** – феномена **духовного** и целостного – трактоваться как **массовое**.

Народное же искусство потому и становится **искусством** (что игнорирует этнография, в силу предметной ограниченности), поскольку формируется и развивает из корня идею личностную для каждого народа и ро-

довую **для всего человечества**, свой образ **целостности**, целостного мира, образ народного самосознания. Отсюда его энергия, нравственная сила, постоянно обогащающая индивидуальное творчество во всех его уровнях.

Многообразие народных промыслов произрастает из своеобразия своих школ, развивающихся на основе местных культурных традиций и воспроизводства своих **образов-концептов** в значении именно своей сущности и ценности**.

смысле нам ближе этнолингвистические изыскания Н.И. Толстого, его работа: «О некоторых этнолингвистических наблюдениях А.А. Потемни» – Чтения. – Киев, 1981; концептуально-культурологическое направление, развиваемое ранее Ю.С. Степановым. В нашем понятии, применительно к народному искусству образ-концепт, сфера-концепт постоянно формируются, пока сам народ творит свою культуру традиций.

* Некрасова М.А. Традиции и проблемы индивидуального в народном искусстве // «Декоративное искусство СССР», 1974, № 5; Некрасова М.А. О родовой сущности народного искусства. // Народное искусство как часть культуры. М., 1983. С.276-315.

** Некрасова М.А. Истоки Городецкой росписи и ее художественный стиль. // Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. Ред. Т.В. Алексеева. М., 1973. С.156-177.



Е.Ф. Щаницына. Миниатюра «Брак в Кане Галилейской». 1999 г. Шкатулка. Темпера, лак, золото.

Все новое воспринимается и трансформируется через призму этих ценностей. Канон имеет в таком случае не формальное значение для искусствоведческого поддержания культуры ремесла, как было принято думать еще недавно, когда содержание* образов народного искусства не было раскрыто, да и теперь нередко с позиции, приравняющей народное искусство к ремеслу**.

Канон в народном искусстве сопряжен с качеством **народности** его содержания, переживаемым всякий раз заново***. Образ исчезает, тускнеет, выхо-

* Народное искусство как содержательный феномен искусства стали рассматривать в отечественной науке и утверждать в теории начиная с 1970-х годов. См.: Бакушинский А.В. Искусство Палеха. М.-Л., 1933; Василенко В.М. Искусство Хохломы. М., 1960; Некрасова М.А. Искусство Палеха. М., 1966; Василенко В.М. О содержании в русском крестьянском искусстве XVIII-XIX вв. // Русское искусство XVII – первой половины XIX вв. (под ред. Т.В. Алексеевой) М., 1971. С. 133-157; Некрасова М.А. Народное искусство России. Народное творчество как мир целостности. М., 1983.

** В зарубежной литературе феномен народного искусства не изучается искусствоведением, а если изучается, то очень поверхностно, до сих пор рассматривается исключительно как ремесло или как предмет культурологии.

*** В силу этого канон в народном искусстве, его действие иное, чем в классическом искусстве, где канон в конце концов привел к мертвящему академизму, о чем говорит Н. Бердяев. См.: указ. соч.



В.М. Ходов. Миниатюра «Лето». Тарелка. Темпера, лак, золото. 1980 г.

лащивается вне канона очагов искусства, что можно наблюдать и в Павловском Посаде, и Жостове, Палехе, Мстере или Гжели, в промыслах глиняной пластики – Абашева или Каргополья и др. очагов. Культурная память каждого **очага**, народного промысла хранит свои мотивы, образы, свои архетипы, символы, художественные приемы, концентрированно выраженные в образах-концептах. Они впаяны в структуру пластического языка школ традиций, живут в местных преданиях, порождают новые символы образных

обобщений. Чем ярче личность носителя традиции школы, чем более творчески выражается взаимодействие индивидуального и коллективного начал в искусстве промысла, чем глубже восприятие национальной культуры, включая современный художественный опыт, тем большей художественности выражения, развития таланта можно достичь, наращивая при этом профессионализм школы. Другими словами, личность не отделяет себя от народного промысла в целом. Своим творчеством она как бы прорастает в сферу-концепт искусства народного промысла. И эта жизнь есть плод веры.

Итак,

1. Понятие **«народный художественный промысел»** определяется прежде всего творческой деятельностью **людей, носителей** художественной традиции, воспроизводящим ее **коллективом – школой мастерства** **преемствующейся традиции**, формирующих **профессионализм** народного промысла, развиваемого на земле, где исторически сложилась его культура. Таким образом, народный художественный промысел, ко всему сказанному, это – **среда**, будь то одна деревня или ряд деревень. Такие очаги народной культуры, по нашему определению, представляют **экоэтносистемы** края, страны в целом, ими богата Россия! Они могут функционировать на об-

ширной территории как народный художественный промысел или предприятия художественной промышленности, развивающие культуру традиции данного места. Например, фарфоровые производства – Дулево, Вербилки, фаянсовое – Конаково, стекольное – Гусь-Хрустальный, Красный Май, ювелирное – Великий Устюг и т.д. Это – те же **очаги национальной культуры**, но они уже основаны на промышленном тиражировании авторского единичного произведения с применением ручного труда, но по жесткой системе стандартов, ценные своим созидательным потенциалом среды, своей художественной уникальностью, требующие потому также государственной защиты.

2. Научное понятие «народное искусство» на современном уровне жизни и культуры продуктивным в содержании может быть, только исходя из связей феномена с осевыми параметрами культуры, как **ценность, традиция, преемственность, профессионализм, этническое самосознание, национальный характер, национальное своеобразие, идеал**, как выражение **особенного и общего**. Сохраняя свое отношение к материальному производству, народное искусство в современной культуре значимо как культурное духовно-нравственное самосознание народа, прежде всего как **духовный феномен**:

1) сохраняющий и развивающий базовую систему ценностей отношений человека с миром;

2) имеющий особую природу художественного образа, обусловленную типом творчества органической культуры, творчества, связанного с целостным бытием;

3) природность, как основополагающую характеристику. Она определяется не только материалами природы: дерево, глина, камень, волокно, лен, кость, лоза и т.д., но и природностью самого творчества – особого типа органической культуры, природностью художественного образа, развивающегося в поле эстетического, духовно-нравственного содержания **образов-концептов**;

4) школы традиций, дающие **ценностную установку** творчеству, представляют **сферы-концепты**. Они развиваются на почве местных особенностей народной культуры, сохраняя стилистическую целостность, формируют культуру **народного профессионализма**;

5) творческая психология формируется **родовым чувством**, верой в идеал, оно привязывает человека **к земле, к селу**, делает чутким к родовым **ценностям**. Ориентация на них определяет ядро в содержании народного искусства как **целостности**. Дает свое чувство времени, масштабность в восприятии мира, где настоящее не отделяется от прошлого и будущего;



О.Р. Шуркус. Богоматерь «Умиление». Икона. Дерево, темпера, золото. 2000 г.

б) народное искусство – система **саморазвивающаяся**, ориентированная на родовые ценности и регулируемая законом традиции. На этом уровне проявляется и действует его **главная родовая функция*** в культуре. Оно одновременно искусство этносное и общечеловеческое, в силу **народности своего содержания**, выражает народно-этническое самосознание, точнее **экоэтническое** самосознание;

7) определяющее слово «народное» в народном искусстве характеризует не только кто создает, но качество искусства в проявлении общезначимых для этноса ценностей, в их устойчивости, а также в прирочности и традиционности.

«Творчество, непосредственно связанное **с природой**, с ее постоянством, творчество, к тому же не индивидуальное и не натуралистичное, не может быть никаким иным, – утверждает Г.К. Вагнер, – как в своем роде каноничным, значит «традиционным»** (подчеркнуто мной. – М.Н.).

Народное самосознание хранило всегда выношенное народом отношение к жизни как высшей ценности, к Красоте, как выражению божественного начала, премудрости Божьей, к природе – одухотворенной духом. Она воспринималась родственным чувством, земля – боготворилась. Все это дает нравственные установки творчеству, они соединяются с переживаниями Истины, Правды, Красоты, в которых черпается вдохновение.

* Некрасова М.А. Определение специфики, значение родовой функции. // Некрасова М.А. Методологические проблемы народного искусства. // Труды Академии художеств СССР Кн.5. М., 1986. С.114-127.

** Вагнер Г.К. О природе народного искусства. // Народное искусство и современная культура (под ред. М.А. Некрасовой, К.А. Макарова). М., 1991. С. 36.

Народный мастер высказывает это состояние души так: «Цветы – это родные дети, требуют заботы и ласки, и я их так и пишу». Или: «Я люблю поле и сама хочу быть полем, породить своим искусством цветы – все доброе, красоту».

Эта способность отождествлять себя с природой, землей характерна переживанию образа в народном искусстве. В.Я. Пропп с точки зрения стадийальной утверждал: «... Античный материал может отражать сравнительно позднюю стадию земледельческого государства, а современный текст – гораздо более ранние тотемические отношения»*.

Чувство Себя перед лицом Вселенной характерно для народного самосознания. И это вместе с ценностями предков с традицией входит в сознание, дает масштаб творчеству, формирует личность творца, остающегося человеком современной ему жизни. Про мезенского мастера Мартына Фатьянова говорили в округе: «Он у нас пламенный», а про каргопольскую Ульяну Бабкину – «добрая». Эти эпитеты не случайны, они выражают черты народного таланта, его созидательную, духовную направленность. И те художники, которые связывают свою творческую судьбу с народным художественным промыслом, становятся **искренними носителями традиций**, имеют и психологическую общность, общие корни с народными творцами в чувстве целостности мира, что открывает широкие творческие горизонты в постижении духа **народности**, народного искусства.

Каждое поколение мастеров и художников в народном искусстве наследует образы, мотивы, формы, технику, приемы, художественный язык; в целом – идеи. «Идея вещи, как ее модель, не есть ни просто смысл вещи, ни просто ее дух, или душа, и ни просто ее движущая сила, – говорит исследователь античной классики А.Ф. Лосев. – Она есть прежде всего отчетливая структура вещи (*подчеркнуто мной*. – М.Н.), хранящая в себе ее живописные, скульптурные и архитектурные моменты. Она делает ее «познаваемой в качестве не чего другого, как именно в качестве ее же самой»**. Это определение приложимо к народному искусству, к вещам народных художественных промыслов современной нам действительности.

Природность художественного языка народного искусства, его творческая коллективность во времени, народность в устойчивости воспроизводства **значительного и жизненно необходимого народу** сообщает его произве-

* Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976. С.30.

** Лосев А.Ф. История античной эстетики. Высокая классика. М., 1974. С. 262.

дениям огромную силу духовно-нравственной энергии. Они воспитывают в человеке историческое чувство, чувство **вечных ценностей** как **источника жизни**.

Как память культуры, восходящая к своей изначальности, народное искусство объемно в своем духовно-эстетическом содержании, имеет **общественную роль**^{*}. В своем духовно-нравственном значении в современной культуре его **родовая функция**, вобравшая все другие функции, трансформируется в главном смысле – духовном! Это актуально для всех сфер современной культуры, включая образование.

«Функциональность проявляется в целом и как исторически изменяющаяся направленность творческой деятельности народа, и как направленность воздействия этой деятельности на ее субъект, т.е. на самого себя, на народ, и одновременно как направленность воздействия народного искусства на все формы общественного сознания, на всю художественную культуру нации»^{**}. В этом смысле народное искусство имеет и **экологическую** функцию. Оно **созидательно** в этносном и общечеловеческом значении. «Есть мировоззрение, проявляемое в системе **этносоциальных** бытовых отношений»^{***}. Ценностно-ориентированное во все времена – оно, естественно, и в **современной культуре** сохраняет свою непреходящую **созидательную** роль, если соответствует своей природе. «...Народ живет не для земли и не ради земли, но живет **на** земле и **от** земли, и – территория необходима как воздух и солнце»^{****}.

Итак, в современной жизни народное искусство функционирует как духовно-нравственная, эстетическая сила, порожденная **ЭКОЭТНОУДОЖЕСТВЕННЫМ СОЗНАНИЕМ**.

Уникальность этого феномена есть народное духовное достояние как России, так и всего мира, подобно природе, ее полям, лесам и солнцу, с которыми **связана жизнь человечества**.

* Рождественская С.Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе. М., 1981.

** Гусев В.Е. Функции народного искусства. // Народное искусство (под ред. М.А. Некрасовой, К.А. Макарова). М., 1991. С. 41. Он же: Русская народная художественная культура: Теоретические очерки. СПб., 1993. С. 97.

*** Путилов Б.Н. Историко-фольклорный процесс и эстетика фольклора. // Проблемы фольклора. М., 1975. С. 15-16.

**** Ильин И.А. Сочинения. В 2-х тт. Т. II М., 1994. С. 230.

Т.Л. Астраханцева

АВТОРСКО-ИНДИВИДУАЛЬНОЕ И ТРАДИЦИОННО-КОЛЛЕКТИВНОЕ НАЧАЛА В СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКЕ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ

На исходе XX века стали актуальными даже для массового сознания слова «традиционное», «традиционные ценности». Обретает ясность и связь традиции со специфическими формами индивидуального и коллективного сознания, хотя еще раньше важнейшие акценты в этой проблеме были расставлены крупнейшими отечественными учеными-специалистами. Еще в начале 1980-х гг. М.А. Некрасова неоднократно ставила вопрос, подчеркивая, что «соотношение коллективного и индивидуального в народном искусстве, а точнее, диалектическое взаимодействие этих двух начал – один из коренных вопросов его. С ним тесно связан и другой – вопрос традиции и новизны»^{*}.

На первое место в современной творческой практике стремится выйти авторско-индивидуальное начало, что свидетельствует о структурных изменениях в народных промыслах, о смещении центра тяжести от народного мастера – к художнику. В промыслах все меньше и меньше остается народных мастеров в роли ведущих, в том традиционном старом смысле, когда имелся в виду человек плоть от плоти этой земли, края, опиравшийся в своем творчестве на преемственность и часто не имевший специального художественного

^{*} Некрасова М.А. Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального, традиции и новизны. // Проблемы народного искусства. М., 1982. С.17.

образования, но определявший лицо искусства промысла. Теперь народный мастер преимущественно исполнитель, привносящий свое чувство, мастерство в воспроизводимые им образы.

В настоящее время, по сравнению с началом и серединой XX века, наблюдается рост общего образовательного уровня или хотя бы уровня информированности, определяемого развитием коммуникационных и информационных сетей. Следствием этого является неизбежная экспансия «городской» и «ученой» культуры. В этой связи принципиальными становятся вопросы: с одной стороны – кто и в каких формах принесет элементы этих культур на промыслы? С другой – как сам промысел сохраняет целостность своего искусства?

За последние 20 лет в народных художественных промыслах, особенно таких, как Гжель, Павловский Посад, Жостово, Федоскино и др., появилось большое количество дипломированных художников, как из местной среды, так и приезжих. Поэтому на практике еще острее звучат вопросы – в чем отличие традиционного и коллективного, что такое авторское, где критерии его вхождения в искусство традиционных промыслов? Это придает проблеме особую окраску: в ряду понятий «коллективное», «индивидуальное», «традиционное», «новаторское» подразумевается еще одно понятие – «профессиональное». Обращение к нему, в сочетании с анализом проблем новаторского и традиционного, нередко порождало при определенных неверных посылах не только логические неточности, но и смещение смысла. Профессиональное ставилось в прямую зависимость от индивидуально-авторского, что провоцировало ложную антитезу профессионального и коллективного, т.е. искусство коллективное понималось как непрофессиональное*.

Еще одно явление требует своего осмысления в понятиях «традиция», «преемственность», «коллективное творчество»; за последнее время мы стали свидетелями формирования целых династий профессионально подготовленных художников, работающих на промысле, где не просто усваивается художественный язык промысла, а в живом процессе творчества эти принципы передаются от поколения к поколению внутри семейного творческого коллектива (особенно много таких семей в Гжели, например, семьи Хазовых, Бидаков, Неплюевых, Роговых и др.). Очевидно, здесь можно видеть усвоение некоторых художественных принципов, передачу их через поколение. Это жи-

* Разина Т.М. О профессионализме народного искусства. М., 1985.

вой пример того, как на наших глазах срабатывает механизм самовоспроизведения промысла, его жизнеспособность. Наша попытка ответить на поставленные вопросы исходит из принципиального положения о сохранении коллективного характера творчества в народном искусстве при всех изменениях социальной, культурной и экономической ситуации как **субстанциональной характеристики**.

Однако многие искусствоведы утверждают, что коллективное народное искусство было в прошлом, а современное народное искусство якобы определяется творчеством индивидуальных художников, в нем большую роль играет художник-профессионал. Т.е. современное народное искусство – это искусство индивидуальных художников. Сразу же оговоримся, для устранения возможных недоразумений: мы исключаем из рассмотрения самодеятельное искусство – действительно по характеру индивидуальное, как явление совсем другой природы, и не принимаем также тезис о том, что примитив – по большей части существующий в условиях сугубо индивидуальных поисков авторов, изолированных как от профессиональной художественной, так и от традиционной культуры – современный этап в развитии народного искусства.

Действительно, например, почти все художники в Гжели, за небольшим исключением, с высшим и средним специальным образованием. То же самое и в Павловском Посаде. То, как происходит их вращение в традицию – вот в чем вопрос?

В конце XX века традиция огульно никем не отвергается. Новая экономическая ситуация – и в этом еще одно отличие от положения, имевшего место в 1950 – 1980-е гг., – подталкивает промыслы к самоидентификации, к сохранению узнаваемой стилистики, получившей на рынке признание, стало потребностью, продиктованной спросом. Реальности самой практики опровергли досужие мнения о «смерти народных промыслов», об их перерождении.

Вопрос о сохранении органичности взаимосвязей индивидуального и коллективного в народном искусстве встал еще на рубеже XIX – XX веков, когда народное искусство также переживало кризисный этап и к нему обратились профессионалы, порой хорошо известные, даже знаменитые. В то время художник-профессионал пришел в промыслы не только из любви к традиционным формам культуры, но и из стремления спасти промыслы от уничтожения в условиях жесткой конкуренции со стороны индустриального производства и чужеродных культурных влияний. Задачей художника являлось не столько создание своих оригинальных вещей, сколько защита народных мастеров от

влияния дешевых сувенирных образцов, создание условий для развития традиции, не отнимая у мастеров инициативы, которая, к сожалению, была все же подавлена. Как показывает прошлое, на промыслах не много можно было найти примеров самоотдачи художников-профессионалов интересам сложившейся традиции, отказа от насаждения своих собственных вкусов и пристрастий*. Самое страшное здесь состояло в том, что зачастую профессионал начинал использовать промысел как экспериментальное поле, внедрял чуждые ему элементы, что было характерно для деятельности художников в то время. «Главная их беда – недостаток знаний о развитии народного искусства, что приводило к созданию «стилизаций на народную тему»**». Не было понимания природы народного искусства. Подобная ситуация повторилась, частично имея место, в 1970-е годы.

В послереволюционные годы народные промыслы также не оставались без профессионального внимания, особенно затухающие или почти умершие. Начиная с 1950-х гг., особенно в 1960-е гг., в силу общей тенденции борьбы с традицией народному искусству навязывалась идея умирания. В этой ситуации огромная роль отводилась художнику-профессионалу, и как создателю образцов, и как участнику процесса жизнедеятельности промысла, выступающего в качестве творческого, активного деятеля вместо народного мастера. Особенно на этом поприще активно трудился Институт художественной промышленности, создававший образцы для народных промыслов, направленные на переделку их. Однако в этой практике мало положительных примеров удачного сотрудничества искусствоведов и художников-профессионалов в деле возрождения промысла, в вовлечении народных мастеров в творческую деятельность. Один из таких – это деятельность А.Б. Салтыкова и Н.И. Бессарабовой в Гжели. Оба специалиста не только любили народное искусство, тонко чувствовали его специфику, но и действовали с учетом всех законов и природы народного искусства. Но показательно, что столкнувшись с вроде бы родственным керамическим скопинским промыслом, Наталия Ивановна Бессарабова не смогла достигнуть той же органичности вхождения в искусство промысла, как это случилось с ней в Гжели. На это были свои причины, и главное – не срабатывали те законы, которые определяют вхождение

* См.: Томская Н. Н. Из отрицательной практики внедрения образца в народные промыслы. // Проблемы народного искусства (под ред. Некрасовой М. А. и Макарова К. А.). М., 1982. С. 78.

** Там же.

в традицию художника-профессионала. Как пишет М.А. Некрасова: «Художник тогда становится своим на промысле, когда является носителем общего, того, что выражает и выделяет искусство данного промысла, и когда принципы общего, коллективного начала претворяются им по-своему, внося свою интонацию»*. Кроме того, народные промыслы исключают систему универсализма их освоения, когда одновременно и одинаково можно заниматься многими промыслами, совмещать работу в них. В этом и заключалась порочность практики НИИХП предлагать образцы профессиональных художников для народных промыслов. Аналогичный случай произошел с Г.В. Денисовым, потомственным гжельским керамистом, который по распределению попал в тот же Скопин. Его индивидуальная художественная система, выработанная на традициях Гжели, оказалась несовместимой с традиционной коллективной системой Скопина. Как выразился мастер, он понял невозможность работать на этом промысле: «Я инфекцию заносить не стал, вернулся в Гжель».

В 1970 – 1980-е гг. роль индивидуально-авторского начала завывшалась вследствие реализации общей ложной политики отнесения народного искусства к художественной промышленности или к декоративно-прикладному искусству. Все это прекрасно отразили в своих работах, анализируя и давая жесточайшую критику, Г.К. Вагнер, М.А. Некрасова, И.Я. Богуславская**. В частности, ими четко давалось определение коллективности. Оно не связано с временными рамками, это субстанциональное качество, т.е. лежит в самой системе и творчества, и производства промысла. Коллективный характер творчества определяет то, что рождаются новые образы, не противоречащие старым. Так, современный гжельский квасник – это результат коллективного созидания образной системы, над которой трудились и поколения анонимных мастеров прошлого, и нынешние дипломированные специалисты.

Мышление творческой личности, осознающей себя в профессиональном сообществе мастеров, перекликается с мышлением иконописца в плане ориентации на устоявшуюся образную систему. С той только разницей, что статус иконописца определялся иерархическим понижением анонимного человека-творца по сравнению с Творцом Всевышним, а статус мастера и в про-

* См.: Некрасова М.А. Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального, традиции и новизны. // Проблемы народного искусства. 1982. С. 29.

** См.: Некрасова М.А. Указ. соч.; Вагнер Г.К. О соотношении народного и самодеятельного искусства. // Проблемы народного искусства. С.48-55; Вагнер Г.К. О единой теории народного искусства. // «Декоративное искусство СССР», 1973, № 9. С.28; Богуславская И.Я. О некоторых понятиях и терминах в применении к народному искусству. // Научные чтения «Памяти В.М. Василенко»: Сб. ст. 1-й вып. М., 1997.

шлом не исключал самодостаточности личности художника: известно много старинных изделий с автографами их создателей. Но в обоих случаях отсутствовала характерная для «ученого» искусства установка на самоутверждение себя, своей творческой личности, через противопоставление тому, что создается и создавалось другими.

Нынешний период развития народного искусства отмечен сочетанием противоречивых и разнородных факторов, из которых одни (общий рост интереса к истории и культурной традиции, актуализация духовных основ национальной жизни) явно стимулируют коллективно-традиционные начала, другие же (распространение образования, расширение информационных и коммуникационных систем, распространение неадекватных теорий творчества) способны привести к деформации его коренных свойств. Там, где игнорируется природа народного искусства, его законы, в частности – коллективный характер творчества, можно ожидать разрушения сложившейся образной системы.

В последние годы народные промыслы изменились структурно, но при всех существующих формах собственности и организации труда возрастает роль личности художника, способного в нынешней ситуации с большей свободой и ответственностью реализовывать свою художественную волю.

Итак, сегодня на промысле акцент переносится от народного мастера к художнику. В данном контексте их следует различать по творческому методу, даже при близости их эстетических симпатий и совпадений ролей, исполняемых ими на промысле, образы, создаваемые первым, оказываются встроенными в общую систему эстетических, нравственных, космогонических представлений, характерных для данной этнической группы, данного региона. В то время как второй всегда исходит из внутренних установок, и близость художественного результата к **местной традиции** может быть продиктована только сознательным обращением художника к наследию промысла. Показательно, что наиболее талантливые художники-профессионалы (и это не обязательно происходит в начале их творческого пути) начинают изучать творчество и произведения местного народного мастера, чтобы вжиться в традицию, найти с ней связь. Так ведущий гжельский художник В. Неплюев открыл для себя Г.В. Денисова вскоре после прихода на промысел, и его первый этап – народный, традиционный. Другой же гжельский художник В. Бидак пришел к творчеству Денисова уже признанным, известным фарфористом, но такое обращение имеет другую причину, о которой будет сказано ниже, в



Ю.И. Петлина. «Петушок гуляет», «Жду ребенка». Майолика. 1994 г. Гжель.



Ю.И. Петлина. «Старый гончар». Майолика. 1986 г. Гжель.

связи с сопоставлением профессионального и традиционного в искусстве. А в данном месте уместно остановиться на вопросе: есть ли вообще противостояние коллективного и профессионального?

Такая антитеза вытекает из обоснованного в принципе противопоставления коллективного народного (часто имевшего характер крестьянского, отхожего, сезонного) и «городского», «ученого», а стало быть, обязательно профессионального искусства.

Конечно, изначально существовали отличия между народным творчеством и искусством профессиональным. Но логически необоснованно из этого выводить тождество народного и непрофессионального, что внесло и вносит много путаницы, ущербного в теоретическое осмысление и практическую жизнь народных промыслов⁷. К тому же необходимо учитывать принципиальные изменения, произошедшие во всем комплексе народного искусства России за последние сто лет. Помимо экспансии профессионалов, имело место формирование еще со времен земских правлений различных школ, курсов, училищ на местах. С тех пор процесс пополнения кадров промыслов перестал сводиться к непосредственному наставничеству, к передаче навыков только на практике из рук в руки. Стала размытой грань между выпускником специ-

⁷ См. Некрасова М.А. Актуальные проблемы теории и практики народного искусства. // Проблемы народного искусства. М., 1982. С.7.



В.С. Бидак, лауреат Государственной премии РФ 1996 г.
Кубок «Державный». Фарфор, подглазурный кобальт.
Гжель. 1995 г.

Происходит воспроизведение форм традиционного коллективного творчества и образного мышления, что является самым главным в народном искусстве. Как следствие, сегодня появляются структуры, сходные со старым промыслом и включающие различные ступени коллективной работы, как творческой, так и производственной – семья, династия, артель. Гжель, как регион, отмеченный своеобразием природы и ментального и духовного строя населения, приспосабливает к себе всех, независимо от уровня профессио-

ального местного, а затем и любого другого художественного учебного заведения, и мастером, обучавшимся лишь на производстве. Поэтому естественно, что среди проверенных временем критериев, по которым можно относить некое художественное явление к народному искусству, не фигурирует отсутствие диплома у автора. Другими словами, профессионализм не определяется дипломом.

Доказательством того, что нет противостояния коллективного характера творчества и профессиональной подготовки, может служить упоминавшееся выше появление в Гжели целых семейных коллективов дипломированных художников, порой принадлежащих к разным поколениям: И.А., В.С. и Т.М. Хазовы, В.С., Н.Т. и Т.В. Бидаки, Г.П. и В.Д. Московские, Царегородцев – Подгорная, Л. и Н. Каштановы, А.В. и Т.А. Роговы, Туркин – Коваленко.



Д. Трошково, родина Г.В. Денисова.

нальной подготовки. Все могут вписаться в ее открытую, самовоспроизводящуюся, устойчивую образную систему. (Следует оговориться, что возможен и обратный процесс – выход за ее рамки.)

Наше доказательство совместимости профессионализма и коллективного характера творчества можно подкрепить по методу «от противного». Действительно, если бы мы развели, как несовместимую пару, коллективно – профессиональное и, напротив, объединили, как взаимообусловленную, индивидуально – профессиональное, мы не смогли бы дать удовлетворительного объяснения явлению, наблюдаемому в 1980 – 1990-х гг. на художественных развалах. Работы художника-дилетанта, имеющего деньги на выставку в Центральном Доме художника или хотя бы на стендик, например, на Крымской набережной у проезжей части, зачастую претендуют на исключительную авторскую оригинальность. А на серьезных профессиональных выставках, ставших, к сожалению, редкостью, можно увидеть высокопрофессиональные подносы жостовского промысла, который до сих пор является примером органичного и плодотворного существования коллективного образного мышления. В той же связи стоит и другой вопрос: есть ли противостояние традиционного и профессионального, традиционного и индивидуально-авторского?

Следует избегать подмены и не путать два понятия: «профессиональное» и «индивидуально-авторское». По сути это различные смысловые категории.



Лауреат Государственной премии РФ 1996 г.
Г.В. Денисов. 1996 г.



«Красный бакен». Авт. Г.В. Денисов. 1986 г.
Фарфор, подглазурная роспись. Гжель.

Конечно, система подготовки мастера в структуре промысла отличается от системы обучения в художественном учебном заведении. Но при этом следует помнить мысль Г.К. Вагнера: «Не профессиональное искусство вычленило из себя искусство народное, а народное, плодотворно развиваясь, дало жизнь всем видам и жанрам профессионального искусства»^{*}. Именно осознание этого подтолкнуло глубоко профессионального, титулованного и уже вполне освоившего гжельскую традицию художника В. С. Бидака к тому, чтобы разыскивать, откапывать среди старого хлама заброшенные формы скульптурок гжельского народного мастера Г. Денисова и восстанавливать их, иногда имея только половину или четверть формы. Сам Денисов представляет удивительный пример органичного и плодотворного соединения традиционной и профессиональной составляющей искусства. Потомственный гжельский керамист, он получил специальное художественное образование. И его творчество глубоко народно и традиционно по духу и вместе с тем абсолютно профессионально и современно^{**}.

Профессионал, носитель авторского понимания творчества может овладеть традицией, может войти в нее, усвоить специфику образного мышления промысла и обогатить его. А может и предпринять попытку ее разрушить при-

^{*} Цитата Г.К. Вагнера взята из кн.: Рождественская С.Б. Русская народная художественная традиция в современном обществе. Архитектурный декор и художественные промыслы. М., 1981. С. 5.

^{**} Когда скульптуру Г.В. Денисова гжельские художники попробовали перевести в майолику, то неожиданно для себя открыли теснейшую родовую связь искусства народного мастера с творчеством гжельских мастеров XVIII века.

внесением концепций, чуждых данной традиции, но импонирующих самому автору из усвоенных в процессе обучения или при позднейших профессионально-творческих контактах. Как правило, промысел отторгнет такого художника. Только в подобном, феноменологическом смысле можно говорить о противостоянии профессионализма и традиции. Всякая устойчивая система обладает механизмами самозащиты, и в нашем случае это, прежде всего – коллективное образное мышление, проникновение в традицию. Проблема третьей вариант, когда художник понял традицию, якобы принял это искусство, освоил особые приемы, но в дальнейшем уходит от них, видимо, освоение традиции было неглубоко. И появилось стремление перейти к иной образной, пластической системе. Хорошо, когда художник это понимает и уходит из коллектива, покидает промысел, как Т. Тимошенко, О. Талагаева, или дистанцируется (как Н. Туркин и М. Коваленко). Хуже, когда не уходит, но проводит идею, что промысел умер или умирает*.

В свете сказанного понятию «авторское» применительно к народному искусству можно дать три трактовки:

1. Влияние, обогащающее промысел новыми мотивами, темами, технологическими приемами.

2. Влияние, повышающее уровень мастерства исполнения и эстетический уровень изделий.

3. Внедрение разрушающего, чуждого, ведущего к разрушению образной системы.

В свою очередь, «коллективное» предстает в двух функциях:

1. Механизм, способствующий сохранению традиции и преемственности.

2. Своеобразный запасник, источник художественного мастерства.

Очевидно, что взаимоотношения двух конкурирующих начал не сводятся к простому механическому, количественному преобладанию одного из них, или к некоторой мере, допустимой для авторского волеизъявления, без ущерба коллективному характеру творчества в целом. Механизмы реализации авторского тонки, индивидуальны и разнообразны. Например, художник по майолике из Гжели Ю.Петлина – выпускница Строгановского высшего художественного заведения, прочно войдя в традицию, не нуждается в допингах авторского

* Такие мысли посещают некоторых гжельских фарфористов, чаще титулованных и несколько избалованных славой.



«Сивка-Бурка». 1982 г. Авт. Г.В. Денисов. Фарфор, подглазурная роспись. Гжель.



«На утке». Авт. Г.В. Денисов. 1990 г. Фарфор, подглазурная роспись кобальтом. Гжель.

самообособления. Как, впрочем, и другие художники народных промыслов. Им для творческого эксперимента, для творческой самореализации достаточно пространства промысла, его традиций.

Очень индивидуален и момент, когда активно проявляется авторское в искусстве: в начале творческого пути, в период расцвета или зрелости. Живущий в Гжели Николай Туркин в период зрелости перешел от традиционно-коллективного, изучению которого он посвятил много времени, к авторскому. Павловопосадские молодые художники, с одной стороны, открывают для себя чудо старого искусства, с другой – одновременно с этим хотят самовыразиться, памятуя об уроках, полученных в стенах Строгановки, Московского текстильного и технологического институтов, Ивановского училища, с явным уклоном в сторону индивидуально-оригинального. Важно помнить при этом, что преобладание оригинального, индивидуального, авторского в другой художественной системе почти всегда ведет к утрате оригинального лица промысла, но проявление индивидуально-оригинального возможно в системе искусства промысла. Здесь велика роль художественных советов, выставкомов, других

структур, выполняющих функции экспертных оценок. Как правило, если это не специализированные советы, ориентированные на задачи народного искусства, они высоко оценивают все оригинальное, новое, в ущерб не только традициям, но и художественному уровню, провоцируя тем самым неуко-ренившихся в традиции художников, не приобретших профессионализма промысла.

Итак, вопрос отторжения, выхода за рамки традиции, как правило, определяется не новизной образа, а ориентацией на образную систему, отличную от местной. Знание художественной практики дает основание с полной уверенностью утверждать, и это имеет решающее значение: авторское индивидуальное может проявляться в рамках образной системы промысла.



Ю. Епифанов. «Девочка на курице». 1989 г.

Народное искусство как семантическое поле для профессионального творчества.

Народное искусство может быть описано как особый (художественный) язык. Как со всяким языком, с художественным можно проделывать некоторые операции:

1. Осваивать язык через повторение его форм (учеба).

Аналогия, применяемая к нашей теме в данном случае и показывающая принципиальную совместимость коллективного и профессионального – естественно-практическое освоение разговорного языка и школьное обучение письменной грамоте, как слагаемых национальной культуры. Очевидно, в равной степени необходимы навыки и естественно-практические, и грамма-



«Женщина с коровой». Авт. Г.В. Денисов, 1996 г.
Фарфор. роспись подглазурным кобальтом.

тические. Они могут быть уподоблены освоению ремесленных навыков непосредственно в практике промысла (традиционно-коллективное) и обучению в художественном учебном заведении (профессиональное), соответственно.

2. Владеть языком – свободно, творчески следовать в общем потоке его существования и развития. Следует только помнить, что вершины эпического достигаются в народной традиции. А те «ученые» авторы, которые оказались способны приблизиться к подобному пафосу, сознательно обращались к освоению фольклорной культуры.

3. Подражать внешним признакам языка, стимулировать его формы. Такой прием эстетически оправдан и обладает образным содержанием лишь в сниженных жанрах. Поэтому непродуктивен в народном искусстве, оставаясь уместным в профессиональном стилизаторстве и в трогательных своей наивностью экспериментах примитива.

4. Создавать не только новые формы, но и новый язык в целом. Здесь продуктивный результат возможен лишь при сопровождении произведения, написанного на этом формальном языке, неким словарем. Как и предыдущий подход – неприемлем в народном искусстве, ориентированном на общезначимые смысловые и формообразующие конструкции. Все формалистические конструкции современного искусства ориентированы на «своего» зрителя, владеющего необходимым дешифрующим кодом.

5. Использовать иностранные слова. В нашем случае – это заимствования из других художественных систем, например, применительно к современной Гжели, из:

- китайского фарфора;
- лубка и примитива;
- современного авторского искусства, которое само заимствует из лубка и примитива, архаичных искусств.

Так как народное искусство проявляет свойства, во многом характерные для любого культурно-семантического пространства, то можно попытаться проанализировать его взаимоотношения с другими культурными явлениями в этих категориях. В художественном языке, как и в любом другом, есть своя структура*. Есть ядро (традиция), периферия (создание и отмирание новых форм), граница (обмен с другими языками



Ю.И. Петлина. «Коза с ложками». 1998 г. Майолика. Гжель.

и создание новых форм, более активное, чем просто на периферии). Граница претендует на вытеснение прежнего ядра, вместе с тем здесь активной работает механизм самоидентификации.

Очевидно, что вне обмена с другим языком (культурой) продуктивное существование невозможно. В то же время требуется ясное деление по признаку «свой – чужой», хотя бы для адекватного восприятия текста и для включения чужого текста в свое поле. Чужое всегда предстает и пугающим, и привлекательным. Семиология утверждает, что язык (культура) склонен наделять пространства за собственными границами чертами дикости, варварства, что определяет крайнюю осторожность в заимствованиях. В случае народного искусства отношение к соседствующему «ученому» авторскому искусству должно заведомо быть свободно от такой негативной окраски, тем более, что существующая как субъязыки в рамках одной культуры, народное и авторское

* Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн, 1992. Т.1. С. 15.

способны избежать взаимной мифологизации. Однако следует полагать, что механизм самоидентификации обладает определенным универсализмом, и народное искусство, как и его конкретные представители, не лишены определенной доли снисходительности по отношению к произведениям и авторам «ученого» искусства, как и к «городской» культуре в целом.

Очевидно, что основную роль в оценке того или иного явления «ученого» искусства, в принятии или отвержении его от народного искусства играет механизм коллективного эстетического восприятия. Оно в народном сознании играет большую роль, чем механизм индивидуальной эстетической оценки в структуре «городского», «цивилизованного» общества, ибо ее решения существенно корректируются «коллективным бессознательным» художественной общественностью.

Итак, коллективное, являясь отличительной, родовой чертой народного искусства, не только определяет художественный результат, но играет роль механизма самонастройки. Этот механизм позволяет легко адаптировать различные художественные явления к образной системе народного искусства, равно и самому народному искусству – адаптироваться к меняющейся внешней ситуации. Подобным образом и персональная судьба художника, пришедшего на промысел, определяется его готовностью и способностью **принять принципы коллективного творчества как свои собственные**. Коллективное, именно в силу множественности носителей, даже в пределах одного промысла, оказывается гибким механизмом и потому допускает различные формы и пропорции соотношений коллективного и авторского, традиционного и новаторского. При использовании столь разнообразных художественных проявлений необходима в суждениях теоретиков и действиях организаторов четкая терминологическая строгость и соответствующая теоретическая база.

И.Я. Богуславская

ЗНАЧЕНИЕ МЕСТНЫХ ТРАДИЦИЙ ДЛЯ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО НАРОДНОГО ИСКУССТВА

Среди множества глобальных проблем нашей современной жизни вопросы народного искусства могут показаться неактуальными и затерявшимися где-то на обочинах культуры. Между тем так могут думать люди, не понимающие фундаментального значения народного искусства в жизни любого общества, в культуре в целом. Многие беды нашего бытия происходят именно от незнания и недооценки этой роли народного искусства. Вряд ли найдется представитель какого-либо малочисленного народа, который не знал бы основ и традиций своего национального искусства. А поскольку все государственные мероприятия и эксперименты в России ставились главным образом на русском народном искусстве, то именно русские люди сегодня меньше всего знают историю, истинное его современное положение и значение. С «легкой руки» авторов ведомственных постановлений и вершителей судеб народного искусства, у большинства населения оно отождествляется с сувенирами и самодеятельными умельцами. А нынешние экономические реалии и условия правового беспредела дают простор бесчисленным подделкам под любые виды народного ремесла.

Такому положению немало способствует почти полное отсутствие в последнее десятилетие серьезных научных и научно-популярных изданий о народном искусстве, где бы специалисты этой сложной и требующей особых знаний области

донесли до широкого читателя основы понимания народного искусства. Их не могут заменить журналистские очерки, написанные, как правило, без необходимого профессионализма.

Между тем вопросы состояния и развития современного народного искусства приобрели сегодня особенно важный смысл и содержание, ибо на карту поставлено само его существование. Происходит **тотальное размывание, подмена народного искусства** не только самодеятельностью и сувенирной, но и откровенной массовой культурой, с ее воинствующей безвкусицей и китчем. И в этом темном царстве невежества особенно важно видеть и поддерживать те чистые родники, которые еще не пересохли и способны влить свежие струи в современное искусство и культуру. Такими родниками представляются **местные художественные традиции**, те их богатства на местах, в провинции, которые часто лежат неиспользованными или используются неправильно.

Исторически так сложилось, что к началу XX века в крестьянской России существовало множество локальных центров народного искусства. Одни из них были широко известны по всей стране и за ее пределами, другие знала лишь местная округа, ибо народные ремесла удовлетворяли бытовые нужды главным образом местного населения. Но и те и другие отражали богатства народной культуры, демонстрировали таланты мастеров в разных видах декоративного искусства. Каждый из таких локальных очагов сформировался исторически в определенных условиях и в определенное время. К предпосылкам для их возникновения относятся географическое положение местности и природа края; торговые пути и время заселения; историческое прошлое, социальный и этнический состав населения, его контакты с другими народностями; особенности хозяйственной деятельности людей; торгово-экономические связи. На истоках народного искусства, его разных видов и школ непосредственно сказываются местные культурные традиции, бытовой уклад населения, обряды и праздники с самобытными ритуалами, активно влияющими на развитие местных художественных форм.

Часто главным и определяющим в возникновении местного художественного ремесла было наличие природного материала (дерева, глины, кости, металлов и др.). От материала, его свойств, места и роли в быту изготавливаемых из него предметов в немалой мере зависели масштабы распространения отдельных видов искусства и формы их развития в виде домашнего ремесла или центров организованных народных промыслов.

Многие из них – уникальные художественные промыслы – существуют уже не одно столетие, хотя вряд ли возможно установить точную дату их возникновения, как это делают некоторые руководители. Палех, Мстера, Холуй, Федоскино, Жостово, Холмогоры, Хохлома, Гжель, Скопин и другие прославленные и ставшие неотъемлемой частью русской культуры и искусства центры живых древних традиций сегодня, к сожалению, также находятся под угрозой нивелирования их самобытности и размывания художественного качества, стиля посредственными поделками.

Начало этому процессу было положено в советское время введением в промыслы промышленной системы, губительной для них, увеличением объемов массовой сувенирной продукции, внедрением «сверху» образцов для тиражирования, организацией «промыслов-дублеров», разделением единых коллективов мастеров на творцов и исполнителей, тиражирующих образец, и т.п. В целом той политикой, которую проводило в отношении традиционных центров народного искусства Министерство местной промышленности и подведомственный ему Научно-исследовательский институт художественной промышленности. Последствия такой политики и такого руководства сказываются и по сей день.

Одним из его результатов стала раздробленность местных творческих коллективов и организация из них ряда предприятий, кооперативов и частных мастерских. Казалось бы, все возвращается «на круги своя» – на местах всегда существовало несколько артелей и мастерских, обладавших своими особенностями в местном искусстве (Лукутины и Вишняковы в Федоскине, фамильные династии в Палехе, Хохломе и др.). Рыночная система была для народного искусства естественной средой, многие промыслы возникали из необходимости проявить выдумку и талант в поисках дополнительных к земледелию средств к существованию, в расчете на городского потребителя или в подражание фабричным изделиям. И здоровое соперничество подстегивало мастеров к творчеству, к созданию конкурентоспособных изделий.

Сегодня же в результате ухода «с фабрики» наиболее способных художников, не желавших мириться с работой на план – вал, на основном предприятии остались главным образом создатели массовой продукции, тиражных изделий. К примеру, ЗАО «Объединение «Гжель». Большинство из них озабочено не столько сохранением и развитием местного искусства, сколько сиюминутной прибылью, самовывживанием любыми средствами, вплоть до создания «ширпотреба», что неминуемо сказывается на уровне профессионально-

го мастерства. Естественная конкуренция на рынке приобретает дикие формы почти физической борьбы с соперниками, вплоть до изъятия из продажи или ареста их продукции. Нецивилизованные методы применяют некоторые руководители крупных объединений, запрещая своим пенсионерам или мастерам-надомникам продавать свои изделия, как мешающие прибыли головных предприятий. Незаконно препятствуют ставить на изделие название места промысла. Такие факты есть в вологодском кружевоплетении и холмогорской резьбе по кости, и в той же Гжели.

Все это ослабляет творческий потенциал промысла, снижает уровень профессионализма местного искусства. Конкуренция между всеми мастерами и художниками промысла, независимо от организационных форм их существования, может и должна быть хорошим стимулом для роста и развития искусства, поиска в нем новых достижений. И на этом пути особенно важно сохранение традиций, самих основ местного искусства.

Каждый центр народного искусства – это сложный, исторически сложившийся и развивающийся организм. Ему присущи свои художественные традиции, своя система материально-технических и образно-выразительных средств, составляющих специфику местного искусства, его профессионализм. Традиции живут и развиваются через каноны – наиболее устойчивые элементы в местном искусстве, своего рода его неписанные правила. Они не сводятся только к материально-технической стороне ремесла, в них ремесло неотделимо от искусства. Это и не набор отдельных внешних элементов, а взаимосвязанная и определенным образом упорядоченная система, в которой изменение даже в одном элементе влечет перестройку и качественные изменения всей системы. **Каноны закрепляют профессионализм местного искусства.** Традиции и каноны складывались длительным освоением в коллективном опыте всего лучшего, создававшегося трудом и творчеством многих поколений мастеров. В таком взаимодействии коллективного и индивидуального начал и происходит развитие народного искусства. Каждый мастер находит свою творческую стезю в развитии местного стиля, обновления канонов и традиций.

Сегодня это не только люди, генетически связанные с промыслом. Практика развития Гжели, дымковской игрушки, палехской и мстерской миниатюры и других крупных промыслов показывает, что освоить и развивать локальные традиции могут и люди, приехавшие из других местностей, если они увлечены местным искусством, постигли его каноны и готовы отдать ему жизнь

и подчинить общей цели свои индивидуальные творческие амбиции. Многие заслуженные художники и мастера, некогда приехавшие в промысел, внесли в него весомый творческий вклад и вместе с представителями потомственных местных династий заботятся о развитии и сохранении традиционного искусства. Именно в совместном труде всего коллектива промысла видится надежная опора его дальнейшего развития. Ибо всякое искусство движется талантливыми людьми.

Большую угрозу местным традициям народного искусства продолжают нести промыслы-дублеры и просто любители подделок под изделия уникальных центров. К сожалению, свою лепту в это неблагоприятное дело вносит государство, поощряя учреждение, создание предприятий не в местах бытования традиций и учебные заведения разного рода, где официально «учат» палехской лаковой миниатюре, гжельской керамике, дымковской игрушке, хохломской и городецкой росписи и другим уникальным искусствам. Есть такие колледжи и общеобразовательные школы и в Санкт-Петербурге. Причем обучают там этим искусствам не с точки зрения истории русской культуры, что было бы закономерно, а именно в плане рукомерла и «возможного в дальнейшем надомного труда», как заявила недавно по радио руководительница одной из таких школ. Некоторые ретивые директора детских садов также «обучают» своих малышей делать глиняные игрушки, и даже вывозят их за границу как «дымковские».

Все это результат не только незнания основ народного искусства, но и отсутствия в стране авторского права для народных мастеров и промыслов. Ведь каждый центр народного искусства – это своего рода **коллективный автор**, связанный с **уникальным мастерством**. Отсюда и их названия, ставшие **олицетворением местного искусства**, навеки соединившего его с конкретным географическим понятием. Поэтому развитие и распространение его, обучение молодежи возможно только в этой местности. Не случайно в 1920 – 1930-е годы в каждом из крупных промыслов были созданы профтехшколы (теперь художественные школы), где лучшие местные мастера передают свои знания и навыки молодежи, готовя смену для своего промысла. И обучение идет в соответствии со сложившимися местными условиями и методами: где – буквально «из рук в руки», а где по своей методике и в последовательности операций, самобытных в каждом центре. И в этом процессе очень существенно знание и следование канонам и традициям местного искусства, которые лучше всего понимают местные мастера. Обучение же уникальным ремеслам



С.П. Веселов. Чаша. Дерево, хохломская роспись. 1988 г. д. Семино, Нижегородская обл.

в других местностях по существу является плагиатом и плодит те же бесчисленные подделки, которые заполнили сегодня наш рынок.

Таким разбазариванием мастерства и тиражированием подделок наносится и материальный, и моральный ущерб подлинным центрам народного искусства, обесценивается их уникальность. В странах Западной Европы сохранились единицы традиционных очагов художественных ремесел, но их оберегают, как национальное достояние. Мы же беспечно низвели свои уникальные промыслы до роли массовых сувениров и образцов для подражания, не заботясь

о судьбах доставшегося нам богатого наследия. При этом в оправдание такого положения нередко можно слышать тезис о «коллективности» народного искусства, отсутствии в нем авторского начала.

Если в прошлом подавляющее большинство произведений народного искусства, действительно, было анонимным, ибо никто не записывал имен мастеров, это не означает, что оно вообще «безавторское». Всякое произведение имело своего автора. Только в отличие от художника «ученого искусства» он был скромен, редко подписывал свои изделия, и проявлял свою творческую индивидуальность в рамках сложившегося стиля местного искусства. Этот **стиль**, свойственный любому народному художественному промыслу, и составляет **уникальные черты** местного искусства и олицетворяет «коллективного автора». Нигде, кроме той местности, где живет и развивается определенный вид народного искусства, не должно быть ни производства подобных изделий, ни обучения этому мастерству. И в государстве должны существовать законы, обеспечивающие уникальным промыслам не только коллективное авторство, но и для каждого творческого человека в промысле – **личное авторское право**.

Авторское право всего народного промысла удостоверяется соответствующей лицензией и маркой, клеймом, а конкретного автора – именованным клей-



Н.К. Насонова. Подсвечник «Рыбы». 1988 г. Скопин. Керамика.



Прорезная береста. Великий Устюг. 1980–е гг. Архангельская обл.

мом. К сожалению, такой порядок существует крайне редко. Поскольку статус народного промысла предоставляет существенные льготы, чиновники от искусства сплошь и рядом выдают лицензии за соответствующее вознаграждение, без обоснованного заключения специалистов. А за льготы сменить свой статус подчас готовы даже крупные государственные предприятия, как это было недавно с Ломоносовским фарфоровым заводом, претендовавшим на звание «народного промысла». Претензия на льготы уникального художественного фарфорового предприятия, имеющего почти три века истории, обоснована, но при чем тут «народный промысел»?

Всякое нарушение авторского права должно караться по закону соответствующими штрафами, пополняющими казну местного бюджета. В условиях современного беспредела в подделках под народное искусство эта статья дохода могла бы существенно его пополнять.

Еще известное Постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» 1974 года предлагало объявить все уникальные народные промыслы заповедными зонами. На практике это не было выполнено и не выполняется. Вопиющий пример – судьба села Богородского и местной игрушки. Сегодня необходимость статуса сохраняемых живых местных традиций – памяти культуры для всех центров народного искусства – особенно очевидна.



Н.Д. Буторин. Вазочка «Осень в лесу». 1986 г. Холмогоры. Зуб кашалота. Цветная гравировка.

Причем не только как охраняемых территорий, историко-культурных зон, но и коллективных авторов уникального искусства. Это должно быть гарантировано в законодательном порядке. Кроме того, промыслы и работающие в них мастера, независимо от того, надомники они, пенсионеры или работают на соответствующих предприятиях или в мастерских, все должны иметь равные права в создании и свободной реализации своей продукции и право в равной степени ставить на ней знак места промысла.

К сожалению, далеко не все местные власти понимают значение и должным образом заботятся об уникальных художественных промыслах на своих территориях. Там, где это понимание есть, народному искусству живется лучше, промыслы даже составляют фундамент стабильности местной экономики. Примером может служить Нижегородская область, где местные власти создают льготные условия для развития промыслов и находят средства для возрождения тех, что были прерваны. Так, сейчас областными и районными музеями собираются материалы и готовится выставка и научная конференция, на которых специалисты будут обсуждать меры и условия для возрождения некогда очень развитого и известного **балахнинского кружевоплетения**. Достаточно успешно работают и оба

традиционных центра хохломской росписи в Семенове и Ковернинском районе. Компетентное руководство промыслами и возрождение на строго научной основе, при наличии талантливых мастеров, владеющих навыками местного мастерства, способны дать хорошие результаты и обогатить нашу культуру.

Для возрождения того или иного вида местного народного искусства нужны соответствующие условия и творческая база. Это прежде всего люди, мастера, профессионально владеющие ремеслом искусства и способные передать молодым его навыки. История народного искусства дает примеры, когда возрождение прошлого явления невозможно и не нужно. Так, в 1970-е годы в Русский музей обращались местные власти Тульской и Владимирской областей за помощью в возрождении глиняных фигурок из слободы Большие Гончары в Туле и деревянных игрушек, существовавших во второй половине XIX века в деревне Пестяки Гороховецкого уезда Владимирской губернии.

Произведений этих центров в музеях сохранились единицы. Время их бытования также очень ограничено. Если тульские игрушки исследовались*, то публикации о гороховецких** не исчерпывают анализа этого явления и не дают ответа о его характере. Малочисленность и кратковременность их существования позволяет думать, что это были небольшие мастерские, не обладавшие размахом промысла. Такие сугубо индивидуальные и локальные явления народного искусства возрождать неправомерно. Возрождать можно ремесла массовые, со сложившимися традициями и канонами, получившими длительное развитие. В любом случае для возрождения нужно научное обоснование и творческая база в лице местных мастеров, владеющих мастерством профессионально.

Такое же в чем-то загадочное частное явление представляют собой так называемые «петербургские подносы». Хотя известно, что на них учились и использовали их опыт жостовские мастера***, их также мало сохранилось в музеях, они глубоко не изучены. Возможно, это была одна мастерская, работавшая недолго. Пока нет ясности в самом явлении, нет оснований для его возрождения. Хотя такие попытки в ленинградском Объединении народных промыслов в 1970 – 1980-е годы предпринимались. Итоги были весьма спорными, тем более что речь шла не столько о традиционном искусстве, сколько о пополнении рынка очередными сувенирами. По существу же, это были те же повторения-подделки под уникальные музейные экспонаты, что вновь низводит явление местного народного искусства до роли сувенира.

* См.: Богуславская И.Я. О художественном своеобразии тульской глиняной игрушки. Памятники культуры. Новые открытия. 1979. Л., 1980. С.276-288.

** Скворцов А. Гороховецкая игрушка. // «Декоративное искусство СССР», 1974, № 8. С.50-51.

*** Богуславская И.Я., Графов Б.В. Искусство Жостова. Л., 1979. С.9



Дымково. Вид.

Наряду с прославленными художественными промыслами в дореволюционной России существовало множество малоизвестных или забытых небольших очагов народного искусства, которые дали миру немало шедевров, составляющих ныне гордость наших музеев. Широко развитому народному искусству в форме домашнего ремесла непоправимый урон был нанесен в «год великого перелома» (1929) политикой раскулачивания, разрушением устоев бытового уклада народа, по существу, ликвидацией русской деревни, что довершается в настоящее время.

Лишь в 1960-е годы объявленный поиск народных мастеров, на фоне интереса к древнерусскому и народному искусству всколыхнувший общество, позволил в ряде местностей, особенно на Русском Севере, оживить некоторые виды народных ремесел, познакомить общественность с творчеством талантливых мастеров, сохранивших былое искусство, принять меры для передачи его молодежи.

В наши дни, в условиях рынка, всегда побуждающего мастеров к поискам и новаторству, появилось немало умельцев, которые, не утруждая себя изучением местных корней ремесла, подражают известным промыслам или делают откровенно самодельные поделки, эклектически соединяющие черты мастерства, свойственного разным местностям. Многие увлекаются сегодня тиснением, резьбой и плетением из бересты. Некоторые любители достигли в этом виртуозной техники, но отсутствие связей с конкретной местной тра-

дицией лишает их мастерство перспективы, ведет к однообразному повторению достигнутого.

Некоторые деревенские мастера, наследники старой крестьянской культуры, подвергаются давлению со стороны людей, присваивающих себе право «возрождать» местное народное искусство, но плохо себе представляющих, есть ли в этом необходимость и что, где и как нужно и можно возрождать. Появились новые скупщики и посредники между народными мастерами и рынком. Наживаясь на чужом труде, они позволяют себе диктовать ассортимент и характер изделий.

Особенно активно такому «возрождению» подвергается глиняная игрушка. Не вдаваясь во все аспекты этой сложной темы (чему посвящена специальная статья), заметим лишь, что обращение именно к глиняной игрушке далеко не

случайно. Свойственная ей наивная непосредственность, именуемая «примитивом», модным в столичных художественных кругах, создает видимость простоты и общедоступности этого искусства по сравнению, например, с ручным ткачеством или вышивкой, технически более сложными и требующими специальных навыков. Не обладая ими и в целом профессиональными знаниями и пониманием специфики профессионализма народного искусства, такие люди наносят большой ущерб игрушечным центрам, размывая их самобытные художественные особенности, снижая уровень мастерства, нарушая свободный и естественный ход развития как ремесла в целом, так и личных способностей авторов. Для возрождения народного искусства в форме домашних ремесел требуется более глубинное погружение в недра местного деревенского быта, его уклада, самобытных особенностей и их проявлений, что требует большого труда, времени и особых знаний. В любом случае развитие локальных традиций народного искусства требует наличия в самом



О.И. Коновалова. Расписная глиняная игрушка. 1963 г. Дымка. Кировская обл.

центре талантливых мастеров, в совершенстве владеющих всеми тонкостями местного искусства и способных развивать его, не разрушая существа.

Кроме собственно развития местного искусства, приобщение к народным традициям своего края важно также в плане эстетического воспитания молодежи, в повышении ее общего культурного уровня, в конечном счете – в воспитании патриотизма. Как справедливо писал академик Д.С. Лихачев, «Патриотизм прежде всего начинается с любви к своему городу, к своей местности, и это не исключает любви ко всей стране. Любовь к Родине начинается с любви к своей семье, к своему дому, к своей школе. Она постепенно растет. С возрастом она становится также любовью к своему городу, своему селу, к родной природе, к своим землякам, а созрев, становится сознательной и крепкой, до самой смерти, любовью к своей стране и ее народу. Нельзя перескочить через какое-либо звено этого процесса, и очень трудно скрепить вновь всю цепь, когда что-нибудь в ней выпало или, больше того, отсутствовало с самого начала»^{*}.

В преобразованиях, происходящих в нашей стране, важное место должны занять **возрождение деревень, укрепление связей человека с Землей, внимание к «малой Родине»** – природной, хозяйственной и культурной самобытности разных районов. «Что город, то норы, что деревня, то поверье, что изба, то обычай» – так сам народ определял в старину богатства региональных явлений народной культуры. Нынче эта пословица обретает особенно актуальный смысл. Подобно тому, как необходимы нашему времени яркие индивидуальности, одаренные, профессионально грамотные личности, так и своеобразие разных местностей способно внести немалый вклад в обогащение современной материальной и духовной жизни страны. В условиях усилившейся миграции населения остается надежда, что планы обновления деревни, возвращения на село жителей, широкие взаимосвязи и взаимовлияния разных сфер творчества создают предпосылки для рождения и формирования новых местных явлений и традиций народного искусства. Но следует учитывать, что процессы эти длительны, их нельзя торопить, они должны развиваться своим естественным путем.

* Лихачев Д.С. Прошлое – будущему. Статьи и очерки. Л., 1985. С.76.

И.А. Колобкова

**ТРАДИЦИОННАЯ ГЛИНЯНАЯ ИГРУШКА
В СВЕТЕ СОВРЕМЕННОГО СОСТОЯНИЯ
НАУКИ О НАРОДНОМ ИСКУССТВЕ.
ЕЕ ПРОБЛЕМЫ.
СЕЛО АБАШЕВО**

Традиционная глиняная игрушка – одно из ярчайших явлений русского народного искусства, дающая своей внутренней непрактичностью исключительно большой простор творческому полету; она воплотила в себе исконные и главные черты народного искусства. И может быть, не случайно, что именно игрушка оказывается в настоящее время в центре большого разговора о судьбах современного народного творчества.

15-17 ноября 1999 г. в Государственном Республиканском центре русского фольклора (ГРЦРФ) прошла ежегодная научно-практическая конференция «Традиционная глиняная игрушка в контексте современной культуры». Широкий спектр тематики и состава докладчиков внес некоторую нежелательную пестроту в работу конференции. Так, переплетенными оказались тесно соприкасающиеся, но вместе с тем обладающие своей резко очерченной спецификой проблемы этнопедагогики, самодеятельного детского творчества, теории и практики народного искусства. Выстроившийся таким образом материал дал неожиданный и объективный срез положения дел, как в практике, так и в теоретических подходах к народному искусству, что заслуживает специального рассмотрения. Тем более, что попытка теоретизировать без должной научной базы и практического опыта работы заметно активизировалась в столь большой и достаточно уничтоженной сфе-



Т.Н. Зоткин. Игрушки. 1980 г. Глина, масл. краска, золото.
с. Абашево. Пензенская обл.

предусматривалось устроителями и организаторами конференций ВМДПНИ и ГРЦРФ.

А сама попытка теоретически осмыслить место, роль и пути развития традиционного народного искусства в современной отечественной культуре, прояснить свое понимание предмета, – естественна и положительна. Только вот как можно почти повторять на конференциях ВМДПНИ и ГРЦРФ постановки вопросов состоявшейся ранее фундаментальной Всесоюзной, с международным участием, научно-творческой конференции, проведенной НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ*, без ссылок на опубликованные ею материалы и труды ученых, пересматривать теоретические основы, фальсифицируя апробированные понятия с целями противоположными, чуждыми природе народного искусства, его роли в культуре. В свете последнего заслуживает внимания и поддержки положение, заявленное директором ГРЦРФ А.С. Каргиным, о необходимости научной защиты традиционного пласта культуры в современной ситуации агрессивности массовой культуры, административного хаоса и даже ожидаемой в ближайшее время реорганизации Министерства культуры как федерального органа на восемь региональ-

ре, как народное искусство. Конференция для этой цели (подобная конференция прошла в ВМДПНИ в 1997 г.) оказалась удобной и доступной формой на фоне замолчавшей, потерявшей издательские возможности апробированной науки. Ее достижения в широко разветвленной сфере знаний, оказывается, теперь, **отступая от научной этики**, можно просто не учитывать. Делать вид, что разговор ведется на пустом месте, хотя это, конечно, не

* Народное искусство и современная культура (материалы Всесоюзной, с международным участием, научно-творческой конференции) (под ред. М.А. Некрасовой, К.А. Макарова). М., 1991.

ных организаций. Однако в последующих докладах эта тема почти не прозвучала. В главном докладе, по всей вероятности программном, В.Г.Смолицкого, – «Глиняная игрушка в современных условиях», – центральной посылкой была элитарная сущность традиционного фольклора и игрушки. Она якобы, по мнению автора, «требуется для своего восприятия сегодня особой подготовки», ей отводится в современной культуре роль классического, музейного, «созерцательного» образца.

Трагической судьбе русской крестьянской игрушки, в полной мере разделившей судьбу самих носителей традиции – русского крестьянства, было посвящено выступление Л.Я. Таежной «К вопросу о проблемах исследования русской глиняной игрушки»*. Важная проблема для современной науки автору видится в теоретической неопределенности специфики традиционной глиняной игрушки, размывании ее коренных основ, отсутствии широко разработанных методик и действий по ее сохранению.

Г.П. Мельников указал на общие для традиционной народной игрушки опасности академической профессионализации, самодеятельности, китча, скатывания к популярной массовой культуре, назвав этот путь процессом «профанизации».

Итак, кажущаяся внешняя мирность, «тихость» протекающих в современной культуре разрушительных процессов не умаляет их фактического трагиз-



Т.Н. Зоткин. Баран. 1975 г. Глина, масл. краска, золото. с. Абашево. Пензенская обл.

* Приобщение детей к традиционной культуре: глиняная игрушка. Сб. материалов научно-практической конференции. М., 2001. С.59.

ма. В этой связи наступило время выверенных научных понятий. Оставление большой наукой втуне живого культурного процесса лишает теперь многие работы той научной совестливости, на которой настаивал в свое время Г.К. Вагнер. Особо возрастает ответственное значение методологии, как фундамента науки о традиционной народной культуре, народного искусства. Вместе с тем, изучение материалов последних конференций ГРЦРФ оставляет тягостное чувство своим отступлением от научно-исследовательских принципов, вольным, безответственным теоретизированием, лишенным фундамента исследований. А ведь только на основе их возможно дать представление о народном искусстве, сформировать его понятия. Предшествующие десятилетия в этом направлении дали немало. Однако годы постперестроечного развития страны **губительно сказались на научной преемственности в теории**. Да, за последние пятнадцать лет заметно изменился исторический контекст, но сущность коренных явлений и понятий выстроенного поколениями ученых понятийного научного аппарата осталась прежней. В трудах В.М. Василенко, Г.К. Вагнера, И.Я. Богуславской, М.А. Некрасовой, В.Е. Гусева, П.Г. Богатырева еще и еще раз настойчиво и аргументированно постулировались сущностные, философские основы традиционного народного искусства, его специфические отличия от самодеятельного творчества*. Впервые был **осуществлен опыт целостного теоретического осмысления феномена народного искусства** как особого типа художественного творчества**. На уровне теории были детально разработаны проблемы формирования самобытных местных художественных особенностей локальных очагов народного искусства***. Появились крупные работы по этнографии и эстетике фольклора, имеющие фундаментальное значение для теории народного искусства****.

* Вагнер Г.К. Трудности истинные и мнимые. // «Декоративное искусство СССР», 1973, № 7. С.37; Вагнер Г.К. К проблеме крестьянского в народном искусстве. // «Декоративное искусство СССР», 1978. № 3. С.34.

** Некрасова М.А. О целостности и критериях ценностей. // «Творчество», 1977, № 10. С.16-17; Некрасова М.А. Народное искусство как тип художественного творчества. // «Искусство». 1981, 11 с.; Некрасова М.А. Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального, традиции и новизны. // Проблемы народного искусства. М., 1982; Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. М., 1983.

*** Богуславская И.Я. Проблемы традиций в искусстве современных народных художественных промыслов. Творческие проблемы современных народных художественных промыслов. Л., 1981; Богуславская И.Я. Проблемы формирования местных художественных особенностей в народном искусстве. Дымковская игрушка. Автореф. докт. дисс. М., 1987.

**** Гусев В.Е. Эстетика фольклора. Л., 1967.

Прошло совсем немного времени, и для задержавшегося молодого поколения специалистов, теперь среднего, будто и не было блестящих теоретических разработок предшествующих лет. И совсем не случайной оказывается ставшее уже традиционным на научных конференциях и творческих семинарах смешивание авторского, самодеятельного и традиционного народного творчества. Значительная группа докладов упомянутой конференции, отразившая современную практику работы с детскими коллективами на основе форм традиционного народного творчества, выявила тревожную тенденцию. Исходя из ложного, на наш взгляд, теоретического положения об умирании фольклора в процессе трансформации его в культуру постиндустриального общества, **правопреемником традиционной** народной культуры **объявляется** широкий круг явлений, точнее всего отвечающий массовой культуре, его же определяют «низовой фольклоризм». Кажущаяся простота материала (глины), его доступность в работе, обманчивая простота создаваемых форм привлекает многих, и прежде всего широкий круг дилетантов. Их деятельность начинает подменять творчество народных мастеров.

В силу объективных причин – естественной смены поколений, массивного прессинга обезличенной современной массовой культуры, экономической разрухи современной деревни подлинная традиционная народная культура оказалась в тяжелом положении. Но она жива! В силу того, что жив ее коренной носитель – многомиллионное крестьянское население со своей, отнюдь не средневековой спецификой сознания, онтологически отражающей формы народного самоутверждения в творчестве, преемственность его исторической памяти. В настоящее время носителем коренной традиции, ее лидером и основным движущим началом становится местная интеллигенция, зачастую со средним и высшим художественным образованием, не мешающим ей находиться внутри местных художественных традиций. Практическая часть конференции показала, что уже не бабушки, а молодые крепкие мужчины, отцы семейств, деловито мнут глину, создавая хрупкие и такие, казалось бы, «ненужные» детские глиняные игрушки.

Следует констатировать: **начался новый этап возрождения местных традиционных форм культуры**. Мы наблюдаем естественную смену поколений. Это позволяет считать, что наступает новый период в существовании народного искусства. Он несет в себе перспективу сохранения традиций, а значит и возможности дальнейшего развития. Теперь традиционные центры возглавляют молодые народные мастера, своим подвижничеством восста-

навливающие традиции известнейших очагов народной глиняной игрушки: с. Романово Липецкой обл. – В.В. Маркин, с. Абашево Пензенской обл. – И.С. Калимулина, г. Вельск Архангельской обл. – А.А. Распопов, г. Суджа Курской обл. – Ю.С. Спесивцев. Сохранив нить преемственности традиции, в ряде случаев от единственного старика-игрушечника – последнего представителя предшествующих поколений мастеров, молодежь, будучи сама еще в стадии ученичества, вынуждена работать в трудных условиях отсутствия сформировавшихся местных художественных коллективов. Вместе с тем, сохранилась живая традиционная «аура» каждого центра. Так, еще недавно в Романово оказались возможными записи древнейших по мелодическому типу наигрышей на традиционных свистульках. Они исполнялись в контексте календарного обряда «русальное заговенье»*. В обрядовой жизни села бытует традиционный народный костюм. В Абашеве в каждом дворе живы рассказы о местном гончарстве. Сама земля хранит память о былом расцвете ремесла в виде многочисленных, хрустящих под ногами черепков посуды и игрушки. Это та живая питательная среда, почва, на которой **возможно возрождение и развитие местных традиционных очагов народного творчества**, если вместо губительных воздействий оказывалась бы поддержка и заинтересованность государства. Мастера решают здесь сложные творческие, организационные, экономические проблемы, и зачастую тонкая грань отделяет эту начальную поросль от самостоятельного творчества. Возникающие на этом пути сложные проблемы требуют бережного, вдумчивого к себе отношения.

В этой связи видится некорректной методологическая установка сотрудников ГРЦРФ. Например, настойчивым рефреном на прошедшей конференции звучал обращенный к руководителям городских самостоятельных кружков, тянущихся к созданию непременно своей и непременно традиционной игрушки, вопрос: «Может ли в определенном будущем их деятельность стать традицией?» И никого не обманула кочующая из доклада в доклад фраза: «Мы ни на что не претендуем». Претендуют! Об этом свидетельствует заявленная определенность названий: «еринская», «павлиновская», «самарская» игрушка и др.** , беспочвенные потуги на этнографизм. Вместе с тем, вопиющий в большинстве случаев непрофессионализм руководителей, «отсутствие со-

* Колобкова И.А. Романовская глиняная игрушка. // Народное искусство. Сб. статей. Государственный Русский музей, 1995. С. 132.

** Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Приобщение детей к традиционной культуре. Глиняная игрушка. М., 2001.

става искусства» (выражаясь юридическим языком) в неумелых детских поделках, объявляемых родственными народному искусству, делают разговор в этом направлении беспочвенным. Здесь как нельзя более уместными оказываются слова мастера традиционной жостовской росписи Б.В. Графова: «К сожалению, появляется еще немало низкосортных пародий на изделия народных художественных промыслов всех видов, это явление вопиющее, своего рода «диверсия» против культурных традиций»*. По-прежнему актуально звучит сегодня вопрос М.А. Некрасовой, заданный еще два с лишним десятилетия назад: «Почему так безответственно в искусствоведческих трудах приносится живая часть духовной культуры – народное творчество с его существенными силами, взамен которых так легко плодится народный суррогат и псевдонародность»**. Вопрос обращен и к сегодняшним теоретикам, апологетам этой живучей порочной практики, уводящей от традиции. Утвердившимся в научной традиции **понятиям** здесь противопоставляется свое необоснованное, недоказанное понимание народного искусства. Поражает безапелляционность голословных утверждений: «В жизни современного народа, если понимать под народом миллионы людей, живущих сейчас в России, нет ни народного, ни современного искусства. И то и другое доступно лишь узкому кругу творцов и связанной с ними элиты. Это искусство создается в узком кругу посвященных, требует для встречи с ним стерильных музейно-выставочных пространств, живет, питаясь своей мифологией, отгородившись от массовой культуры. Мифология «народного» ... тезаурус (*мифическая сокровищница. Древнегреч. – И.К.*), вносимый их исследователями ... рождены из потребности в некоем идеале искусства вообще»***. Взамен народного искусства в традиционном его понимании выдвигается понятие «живого искусства», которым можно назвать «все, что имеет бытование вне стен музеев...». «Живое искусство» пока не устоявшийся термин, означающий освобождение от идеологии»****. Еще более откровенны по беспринципности суждения, вульгарно и плоско навязывающие культуре целого народа с тыся-

* Графов Б.В. Задачи художников Жостова. // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов. Л., 1981. С.352.

** Некрасова М.А. О целостности и критериях ценностей. // «Творчество», 1977, № 10. С. 17.

*** Богемская К.Г. Термины «народное искусство» и «современное искусство». // Научные чтения памяти В.М. Василенко. Сб. статей. Вып. 1. Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, М., 1997. С.68.

**** Там же. С.68.

четными корнями «жевательного рефлекса кичмена». Высшим эстетическим принципом, целью в народном искусстве провозглашается принцип «чистого гедонизма» (см. **культ, жажда наслаждения, удовольствия**). «Народ не выбирает, а гребет под себя все, что способен ухватить. Принцип загребать без разбору любых выразительных средств практикуется народом ради получения максимального, ничем не ограниченного удовольствия. Первичная эстетическая реакция организма такова...»^{*}.

Не будем дискутировать по поводу утверждающегося в определенной части современного искусствознания с вопиющей беспринципностью «принципа загребать без разбору» – это тема специального исследования, отметим только, как далеки подобные суждения от проникновенной, глубоко профессиональной оценки, даваемой самими народными мастерами народному искусству. Выдающийся мастер холмогорской резьбы Н.Д. Буторин пишет: «Сейчас в народное искусство приходит очень много людей... Часто им бывает совершенно непонятна нравственная структура традиционных образов. При всем многообразии народное искусство имеет одни корни. Образы его выражают психологию и нравственность народа, его представления о мире. Значительность этих образов очень велика... Старые мастера – неграмотные мужики и бабы – смогли оставить нам искусство, которое трогает величием, естественностью и гармонией... Если мы хотим, чтобы наше дело стояло в ряду большого искусства, национальной культуры, нам необходимо говорить со своим временем в полный голос!.. Мы, мастера, языком искусства можем говорить о вечных темах ... если откликнуться на явления жизни с точки зрения народных представлений, вечности народных образов... Даже самый древний образ, поданный в определенном аспекте, может звучать неожиданно страстно и современно»^{**}. Вот так. **Говорить со своим временем о вечных темах языком народного искусства, страстно и современно.**

Для некоторых исследователей зачастую остается непонятной сложная нравственная структура концептуальных народных образов, поднятых во многих видах народного искусства на уровень общенациональных символов. Такова пластическая «формула» древнерусского московского храма с шатровой колокольней. В глиняной игрушке это образ всадника, отлитый в каждом

* Зиновьева Т.А. О применении категории «вкус» к народному искусству. // Научные чтения «Памяти В.М. Василенко». С. 47.

** Буторин Н.Д. Образ в современном народном искусстве. // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов. С. 356.

центре в свою собственную версию. От чужого, равнодушного взгляда ускользает тонкий профессионализм ее воплощения, ее неброская красота. Это «чуть-чуть», определяющее в глиняной пластике внутреннее напряжение формы, ее архитектурное становление. Форма возникает и «звучит» во всей стройной согласованности ее составляющих – линейных ритмов силуэта, выверенном соотношении части и целого, точной мере условности, выразительной, образной индивидуализации деталей. Профессионализм и в мастерском владении канонической формулой в вариативном ее воплощении в конкретную вещь, в молниеносной, артистической быстроте ее выполнения (ведь

игрушка, как правило, копеечная массовка), в тонкой пальцевой технике работы с пластическим материалом (глиной). Мастера очень дорожат ею, постоянно работая («постоянно в руках глина и глина»). Возникающая из-под пальцев мастера вещь глубоко почвенна – это само бытие, и мы переживаем трепет от общения с Подлинником.

Условием такого искусства является традиция с существующими в ней нормами профессионализма, при несоблюдении которых разговор о художественности того или иного явления становится беспредметным. Поэтому некорректным с научной точки зрения видится сопоставление не обладающего необходимой мерой художественности (в силу своей непрофессиональности) самодеятельного искусства и традиционного народного творчества.

Возвращаясь к теме нашего разговора, еще раз повторим: пора определиться в понятиях, что же все-таки такое – народное искусство? Этого требуют **правила научной этики** не только в свете знания, но перед живой традицией, самой творческой практикой. Ведь **изучение и руководство без четких представлений о самом предмете** может привести и приво-



Р.Э. Пенкина. «Нарядная барыня»,
«Наездница на петухе». 1984 г.
Дымковская игрушка.



Е.И. Пенкина. «Кобылица с жеребенком». 1938 г.
Дымковская игрушка

дит к **большим бедам** в развитии подлинного народного искусства. За теоретической неточностью, по словам Г.К. Вагнера, «скрывается опасность самоликвидации народного искусства». Стоит только «узаконить» взгляд, что процесс трансформации традиционного народного искусства в ту или иную разновидность «раскрепощенного» искусства есть процесс естественный и даже прогрессивный, то начнется необратимый (*подчеркнуто мною. – И.К.*) процесс быстрого растворения традиционного в «раскрепощенном»*. Но отнюдь не потому, что «новое» лучше «старого», а в силу близорукости конъюнктуры, рождающейся, конечно, не внутри, а вне

собственно народного творчества. Ей нужно всячески **противостоять**, причем противостоять не только эмоционально, но и во всеоружии **научного подхода****.

Мы постоянно говорим о необходимости сохранения нашего культурного наследия, игнорируя при этом проблему прямых наследников, с их преимущественными правами. В области традиционной народной культуры этими наследниками являются уже существующие народные промыслы, с их единственно законным правом называться этим именем, с их исторической ответственностью за сохранение традиционных форм культуры, с их органическими возможностями отстаивать свою сущность, бороться за нее, ведь в современных условиях жесткой экспансии массовой культуры эта проблема может стать ключевой.

* Вагнер Г.К. К проблеме крестьянского в народном искусстве. С. 34.

** Там же.

Пора определиться, что скромный школьный кружок в с. Абашево, где дети постигают азы собственного промысла, и звучно именуемая себя «Московской детской академией традиционного народного творчества» художественная школа в Москве – это разные вещи. Давайте будем честными, жители больших городов. Если вы хотите делать абашевскую игрушку, приезжайте жить в Абашево, насовсем, как это сделала приехавшая туда из Казани Ида Софиевна Калимулина. Рафинированное восприятие русской старины, воспитание с рассуждениями о деревенском быте, русской печи, сенокосе под мирный шум теплой воды из крана, и при этом объявление себя хранителями и продолжателями традиций – это нечестно!

В настоящее время вопиюще обострилось противостояние мертвой, пустоглазой личины китча, сосущего кровь из настоящего искусства, настоящего потому, что оно исполнено истинного творческого труда, и целомудренного, почти молитвенного, сокрытого от постороннего взгляда, немногословного творчества народного мастера, на основе традиции тесно прижатого к родной земле, дающей ему творческие силы. Связь эта таинственна и до конца необъяснима, как необъяснима тайна Бытия, тайна национального Лица и Души.

И если суммировать современные проблемы традиционной глиняной игрушки, а в лице ее всего народного искусства, стоящие теперь перед молодыми мастерами, то они, наверное, сведутся к одной и неизменной: постигая глубину и одухотворенность народного искусства, быть **верными традициям родной земли.**

А.У. Греков

НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ МОСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ В УСЛОВИЯХ РЫНОЧНОЙ СРЕДЫ.

**СЕРГИЕВ ПОСАД, БОГОРОДСКОЕ, ЖОСТОВО, ФЕДОСКИНО.
ПУТИ СОХРАНЕНИЯ ИСКУССТВА**

На карте народного искусства современной России Подмоскovie по праву занимает свое уникальное и значительное место. Это его положение определяется во многом отсутствием аналогов таких художественных центров в других регионах нашей Родины. Действительно, произведения Федоскино, Богородского, Гжели, Павловского Посада, Хотьково, Жостово и Сергиева Посада обладают теми качествами своеобразия, которые делают их выдающимися памятниками национального народного творчества.

Сегодня, когда рыночные отношения почти достигли своего апогея, целый ряд общих проблем встает перед ними в борьбе за выживание. В их прошлом – богатая самыми разными событиями и перипетиями история, их настоящее нестабильно и неопределенно, а в будущем – надежды, не всегда подкрепленные рачительным государственным отношением.

Вскрыть все проблемы и дать готовые рецепты преодоления того, что нарушает гармонию народной культуры, практически невозможно. И какие бы программы ни создавались, вряд ли они будут программами для самих носителей народных традиций – мастеров. Богатейшая история, канон, коллективность творчества, ученичество – эти основополагающие категории народного искусства отодвигаются на задний план, а на их место внедряются подчас внешние и случайные

формальные моменты. Однако исконно народное искусство нельзя замаскировать подделками и всякого рода «новоделами». Традиционные промыслы имеют мировую известность, их знают все. Стремление удовлетворить потребность в их произведениях порождает практику подделок и гонку количества.

Попытка расширения списка народных промыслов сейчас предпринимается во многих регионах. При этом стирается само понятие «традиционный народный промысел», что ведет к размыванию народного искусства, уничтожению его сущности, к неоправданному слиянию с ним самодеятельного творчества и китча.

Такая попытка представить «народное искусство без берегов» мало способствует его бесконфликтному существованию в условиях рынка, так как чем больше на рынке конкуренции между произведениями традиционных центров народного искусства и изделиями такого же плана, выпущенными другими предприятиями, тем уже становится рыночное пространство для исконно народного.

Некоторые уверены, что никаких сложностей с этим нет. Но за этим стоит неуважение к самому народному искусству, произведениями которого жонглируют, прикрываясь красивыми фразами о «поддержании», «развитии» и «совершенствовании», на деле же попросту извлекая из них коммерческую прибыль. Не лучше, чем с промыслами-«новоделами», еще не так давно обстояло дело с кооперативами в центрах традиционного народного искусства, будь то Палех, Федоскино, Жостово и т.д. Теперь, согласно законодательству РФ, все они уже стали такими же ООО, ЗАО, как и традиционные народные художественные промыслы, в свое время превращенные в фабрики.

Поэтому освободить исконно народное от примесей, возратить традиционное народное в современной национальной культуре, защитить право исконных центров от размывания и растаскивания их духовного имущества – одна из актуальных проблем сегодняшнего времени.

Конечно, все то, что существует, – промыслы-«новоделы» и самодеятельное творчество, – имеет право на существование, но не надо называть все это народным художественным промыслом. Необходимо защитить именно традиционное народное искусство и его историческое ядро с помощью протекционистской политики.

Сегодня статус народных художественных промыслов Подмосковья и соответствующие льготы имеют 33 организации (для сравнения, в 1998 г. их

было 23). Все они занесены в «Перечень мест традиционного бытования народных художественных промыслов в Московской области», утвержденный постановлением правительства Московской области от 13.06.2001 №178/20. Они существуют в нескольких формах, таких как:

- государственные унитарные предприятия «Жостовская фабрика декоративной росписи», «Федоскинская фабрика миниатюрной росписи» и т.д.;
- закрытые акционерные общества, вроде «Богородского резчика», «Художественных изделий и игрушек» и т.д.;
- открытые акционерные общества «Народное искусство», «Павловопосадская платочная мануфактура», «Климо», «Елочка» и т.д.;
- частные предприятия.

Само Постановление в соответствии с Законом Московской области «О народных художественных промыслах в Московской области» требует:

«Утвердить Перечень мест традиционного бытования народных художественных промыслов в Московской области» и «разработать и представить на утверждение правительства Московской области порядок установления мест традиционного бытования народных художественных промыслов в Московской области». Судя по постоянно возрастающему количеству «традиционных» промыслов в списке: ЗАО «Сергиевпосадская игрушка», частное предприятие «Шведов», ООО «Русский батик», ООО «Олеся», ЗАО «Василиса», ЗАО «Дороховская мебельная фабрика», ООО «Кобяковская фабрика по лозоплетению», ООО «Пчелка», государственное унитарное предприятие «Щербинский завод художественных промыслов и сувениров» (а вот в регионе Гжели таких традиционных центров уже одиннадцать), видимо и дальше «установление» будет продолжаться в том же темпе.

О качестве Перечня свидетельствуют характерные записи в графе «Наименование народного художественного промысла», где богородская игрушка и скульптура определяется как «богородская художественная резьба по дереву с выжигом и росписью». Всем остальным сергиевпосадским организациям прописана та же самая «художественная резьба по дереву с выжигом и росписью», несмотря на то, что во всех них большую часть ассортимента занимает токарная игрушка, в первую очередь матрешка. В этом же Перечне можно найти еще ряд неточностей и несуразностей.

Неоднократно на научных конференциях, устраиваемых Отделом декоративного и народного искусства Научно-исследовательского института Российской Академии художеств по инициативе его заведующей – члена-



Сергиев Посад. Вид на Лавру зимой.

корреспондента РАХ, доктора искусствоведения, профессора М.А. Некрасовой и посвященных проблемам сохранения и развития традиций народного искусства и его существования в современной культуре, настоящая тема уже затрагивалась. Правда, исторические реалии 1991 г. были иными: ни о какой «рыночной среде» еще речи не шло. Но предпосылки многих сегодняшних проблем уже обозначились. В 1998 г. проблемы уже обострились – прошел немалый срок, и мы убедились, что улучшения ситуации в народном творчестве практически не наступило, что одни «руководители» сменились другими и борьба за «руководство» народным искусством продолжается. Прошло еще несколько лет – и все, к чему призывали на последней конференции ее участников, не было услышано, но вдруг приобрело еще одно неожиданное государственное решение – Постановлением правительства РФ от 18 января 2001 г. № 35 была введена «регистрация образцов изделий народных художественных промыслов признанного художественного достоинства».

Каковы же, в самом общем виде, предварительные итоги всего этого десятилетнего (1991 – 2001) периода времени? Думается, главный состоит в том, что народное искусство выжило и продолжает существовать, как один из



Село Богородское Сергиевопосадского р-на Московской обл.

традиции, конъюнктурные, удовлетворяющие потребностям внутреннего, но в большей степени – зарубежного потребителя. Так обстоит дело с образной системой целого ряда промыслов Подмосковья, и в первую очередь, быть может, Федоскина и Богородского, где солидная часть продукции проходит мимо фабричных стен, пополняя многочисленные московские и прочие салоны, попадая через перекупщиков на художественный рынок. Гораздо в лучших условиях находятся те мастера, у которых сформировалась собственная клиентура. Они приучили покупателей к своей манере исполнения, и им не надо приноравливаться к меняющейся рыночной моде. В Федоскино – это С. Козлов, С. и М. Рогатовы, в Жостово – Б.В. Графов, Т.Н. Гончарова, в Гжели – В.С. и Н.Т. Бидаки, Ю.И. Петлина.

определяющих факторов современной отечественной культуры. Хотя в той ситуации, в которой оно находится сейчас, трудно представить, как ему это удастся. Ряд предприятий художественных промыслов либо стоит, либо работает в пол- или в четверть мощности, сырья не хватает, уменьшилось количество продукции, из их коллективов уходят лучшие мастера, но дома «при свете лучины» по-прежнему рождаются шедевры. Однако создавать их, конечно, под силу немногим, – большая часть молодых мастеров, испытывает натиск рынка, идет у него на поводу, делая работы незначительные, с точки зрения народной

Ясно, что фабрики народных художественных промыслов, получившие новые современные названия акционерных обществ, становятся все более несостоятельными, неповоротливыми. К настоящему времени, думается, идея опромышленивания народного искусства полностью себя дискредитировала. Фабрика с ее огромными площадями, с большим штатом ИТР и прочих, не имеющих отношения к созданию про-



Богородские резчики за работой.

изведения искусства людей, отягощенная налогами и зачастую «картотекой», не может прокормить не только работающих на ней мастеров, но даже себя: коммунальные платежи, налоги и прочее съедают большую часть средств. Средняя заработная плата по предприятиям народного искусства Московской области за последние годы по сравнению с прожиточным минимумом снизилась в несколько раз. К тому же мало где даже эти деньги выплачивались в установленные сроки. Особенно плачевно было положение в Жостово и Гжели, где зарплату не получали по три-четыре месяца. Там проходили даже общие собрания мастеров, признававшие сложившееся к тому времени положение крайне критическим и констатиовавшие необходимость решения социальных проблем. Но решать их в рамках фабрики становилось все более сложным и бесперспективным. Наиболее простым решением было временное закрытие фабрик и отпуск коллективов в отпуска без сохранения содержания. По это-



О.И. Михайлов. «Семейное чаепитие»
Резьба по дереву. 1997 г. с. Богородское.



«Карусель». XIX в. Сергиев Посад.
Дерево, ткань, металл.



С. Уласевич. «Барабанщик». Токарная работа,
резьба, роспись. 2000 г. Сергиев Посад.

му пути неоднократно шли в том же Жостово, в ЗАО «Художественные изделия и игрушки» и в иных центрах. Сейчас положение несколько стабилизировалось – по крайней мере, более ритмичным стал сбыт продукции и выплаты зарплат.

В ряде других мест избрали иной путь спасения фабрик: пошли на изменение профиля предприятия. Так произошло на фабриках игрушек в Наро-Фоминске, производящих теперь ритуальные деревянные изделия. Так случилось и в ЗАО «АОФИС» в Сергиевом Посаде, где производство традиционной русской матрешки в настоящее время составляет меньше 15% от общего объема продукции, что не позволяет де-юре считать это предприятие связанным с народным промыслом, вносить его в перечень традиционных промыслов и распространять на него хотя бы те незначительные налоговые послабления, которые приняты по отношению к таким организациям. Несмотря на подавляющий выпуск на предприятии тарной упаковки из пластмасс и пластмассовых игрушек, оно все же сохраняет в своем ассортименте произведения, следующие традициям «классической» сергиевопосадской матрешки



Е. Ф. Шаницына. Миниатюра. «Брак в Кане Галилейской».
2001 г. Папье-маше, лак, темпера, золото. Палех.



1. Г.Н. Кочетов. Пластина. «Золотой петушок». 1997 г.
Папье-маше, темперная живопись, золото. Палех.
2. Г.И. Ларишев. Шкатулка. «Зима», 1991 г.



1. В.Н. Пыжов. Роза – фрагмент росписи подноса. Жостово.
2. Б.В. Графов. Поднос. «Праздничный». 1997 г.
Металл, масляная роспись. Жостово.



1. В.С. Бидак, Н.Т. Бидак. Часы.
«Георгий Змееборец» 1990 г.
Фарфор, подглазурная роспись кобальтом. Гжель.
2. Г.В. Денисов. «Дед Мазай и зайцы». 1982 г.
Фарфор, подглазурная роспись кобальтом. Гжель.
3. Г.В. Денисов. «Дойная корова». 1996 г.



1. А.А. Рогов. Кофейная пара. «Уют». 2000 г. ООО НПО «Синь России». д. Трошково.
2. С.С. Алехин. Тортница. «Воскресная». 1994 г. ООО «Звезда Гжели». с. Ново-Харитоново.
3. Гжельский экспериментальный керамический завод. 2002 г.



1. А.В. Киселев. Настольная лампа. «Очарование». 1998 г.
ООО «Галактика и компания». с. Речицы.
2. В.И. Борунов. Ваза. «Возрождение». 2002 г. с. Шевлягино.



В. В. Чепрасова. Кувшин. «Птица», 2002 г. Майолика. Гжель.
Ю. И. Петлина. «Коза с ложками». 1999 г. Майолика. Гжель.



Филимоновская игрушка . 1985-90-е гг.
Глина, роспись.



П. Е. Сентюрев, Л.П. Сентюрева. Тройки. 1987 г.
Дерево, резьба, роспись. Полх-Майдан.

1920-30-х гг. Традиционное производство основывается здесь на ручном труде, при небольшой доле простейшей механизации. Орнаментальные мотивы в росписи игрушки выполняются без использования шаблонов, яркими локальными цветами. Изделия предприятия успешно участвуют в выставках, где отмечаются призами и дипломами. В 2000 г. предприятие было отмечено дипломом и медалью конкурса «Мастера России», а в 2001 г. стало золотым лауреатом конкурса программы «100 лучших товаров России» за изделия народных промыслов. Даже сейчас матрешка «АОФИС» экспортируется в Японию, Бельгию, США, Францию, Норвегию и т.д.

В Хотьково поступили еще сложнее: фабрику сначала акционировали, потом большинство акций оказалось не в руках мастеров, а из фабричных помещений народное искусство – традиционные хотьковская резьба по кости и абрамцево-кудринская резьба по дереву – были вытеснены выгодным оконным производством предприятия «Новые окна». Собственно народного на этой фабрике теперь мало – от прежнего абрамцево-кудринского и хотьковского изобилия остались крохи.

Есть и еще один, уже хорошо освоенный многими путь: создание нового предприятия – нового юридического лица, не отягощенного всеми проблемами прежнего: долгами, «картотекой» и прочими обязательствами. Такие «новички» на первых порах способны решить многие проблемы, хотя в будущем сами могут стать источниками противоречий. Так поступили, например, в Богородском, основав в июне 1997 г. ООО «Богородская игрушка», а затем еще одно общество, также имеющее минимальные штаты.

На состоявшемся в Сергиевом Посаде 14 апреля 1998 г. заседании «круглого стола», на которое были приглашены директора и представители предприятий художественных промыслов Сергиевопосадского района, картина состояния этих организаций стала еще более рельефной. Ее неутешительную оценку можно подкрепить сведениями из других регионов Подмосковья.

Итак, хронические коммунальные неплатежи, долги перед пенсионным фондом, тяжким бременем лежащая на предприятиях ответственность за находящееся на их балансах жилье, которое и не переводят на свой баланс, и не дотируют местные администрации (отсюда многотысячные пени и многотысячные же пени на пени – в Богородском, например, три дома); уничтожение системы централизованной реализации продукции и отсутствие крупных рынков сбыта (торговая наценка в ведущих профильных столичных магазинах



Цех резьбы по дереву. Фабрика «Богородский резчик». 1980-е гг.

достигает 70%, что делает абсолютно невыгодным факт реализации, более же мелкие магазины месяцами не производят платежи за реализованный товар), падение качества произведений на многих предприятиях (в Жостово, например, долгое время не было художественных советов), все более обостряющиеся проблемы с ученичеством: приток молодых кадров минимален, да и те, кто был из талантливых мастеров среднего поколения, покидают фабрики. В конце 1990-х гг. закрылось жостовское отделение Федоскинского училища и Жостовский художественный лицей,

да и на самих фабриках учиться становится не у кого – все это еще раз говорит о невыгодности содержания фабричных гигантов. (В Богородском, например, общая площадь помещений составляет 1600 кв.м., из которой, до недавнего времени, использовалась только 1/3. Помещение рассчитано на 1000 человек, а работает здесь не более 200). И так почти везде.

Помочь любыми путями сохранить именно традиционные промыслы Подмосковья – наша общая задача, государственная и общественная! Однако сохранить промыслы не есть сохранять ненужные фабрики. И может быть, сейчас наступил именно тот долгожданный подходящий момент, чтобы через сорок с лишним лет избавиться от наследия 1961 г. и освободить народных мастеров и народные промыслы от фабричного рабства, переустроив их жизнь



Матрешки. Авт. С.Л. Нечаева. 1980–е гг. Сергиев Посад. 1980–е гг. Дерево, токарная работа, роспись.

на артельных, столь присущих русскому человеку началах, в формах малых предприятий. Тревожит, правда, то, что для Жостово, например, трудно будет найти сырье: металла не хватает и сегодня, а созданию династических семейных предприятий в области народного творчества мешает еще и рэкет, широко распространившийся во многих центрах Подмосквья.

Однако, вместо поддержки, усредняется общий (без всякого исключения для народного творчества) подход к организационным формам предприятий и усложняется, согласно уже упоминавшемуся Постановлению № 35, процедура «регистрации образцов изделий народных художественных промыслов». А это абсолютно не согласуется с вариативностью народного искусства. Для тех же промыслов, где каждое изделие уникально, о каком еще образце может идти речь? Так, неожиданно, Постановление правительства вновь возвращает всех вспять, к пережитой, казалось, ориентации на образец в народном искусстве. Оно также несет дополнительные расходы промыслам: одни цветные фотографии, которые в Экспертный совет необходимо представлять в трех экземплярах, в Богородском, например, обошлись в 20 тыс. руб. Кроме того, регистрация занимает несравненно больше времени и требует боль-

шего количества бумаг, чем прежде, порождая прежнюю бюрократическую чиновничью лестницу.

И все же есть, на наш взгляд, возможности для оптимистического взгляда на будущее народных промыслов, которые вполне могут, освободившись от тяжелого бремени бесполезных фабричных стен, развиваться, не отягощая себя излишними налогами и коммунальными платежами и имея определенную государственную поддержку, осуществляемую местными администрациями. В свете той политики по децентрализации организаций культуры, которую сейчас проводит государство, передавая целый ряд предприятий из федерального подчинения в муниципальное, такая постановка вопроса видится достаточно актуальной. При такой постановке вопроса **возрастает роль Комитетов по проблемам культуры** местных администраций районов Московской области. Через их посредство могла бы осуществляться связь с другими регионами России и налаживаться сеть распространения произведений народного искусства. Возможно, что в тех регионах, где народное искусство имеет широкий ареал распространения, мог бы существовать и институт уполномоченных или консультантов по проблемам народного искусства, в ведении которых на местах были бы все вопросы бытования художественных промыслов, и именно они могли бы осуществить квалифицированную поддержку и экспертизу. В этом неизмерима роль профильных музеев. В Подмосковье это Сергиевопосадский государственный историко-художественный музей-заповедник и Художественно-педагогический музей игрушки Российской Академии образования.

На конференциях 1991 и 1998 гг. в их резолюциях ставился вопрос о созыве съезда народных мастеров России и создании Российского союза народных мастеров, как принципиально новой организации, основывающей свою деятельность на иных, нежели существующие ассоциации, принципах и предполагающей прежде всего индивидуальное, а не коллективное членство. Думается, что и сейчас эта проблема не потеряла своей актуальности и могла бы стать стимулом для нормализации положения на промыслах и регулирования отношений между народным мастером и государством. Такая система существования народного искусства принята в ряде стран Европы, где союзы мастеров имеют свою систему реализации продукции, свои магазины, салоны. Кстати, первым шагом на пути создания своей сети реализации продукции художественных промыслов Московской области могло бы стать открытие магазина «Московия» в центре Москвы на основе прямого договора меж-

ду правительством Московской области и мэрией Москвы на льготных условиях аренды. Вполне можно было бы иметь в Центральном выставочном зале или Центральном Доме художника постоянно действующие выставки народных художественных промыслов Подмоскovie, которые бы представляли интерес народных мастеров, а не перекупщиков.

Хочется надеяться на то, что, наконец, в полной мере заработают изданный Президентом Российской Федерации Указ № 1987 от 7 октября 1994 г. «О мерах государственной поддержки народных художественных промыслов» и Постановления правительства Российской Федерации № 268 от 22 марта 1995 г. и № 1116 от 28 августа 1997 г. Кстати, как известно, в августе 1996 г. вышел закон Московской области о льготном налогообложении народных художественных промыслов. К сожалению, там речь идет не об основных налогах, а всего лишь о малой части налогового бремени. Федеральный Закон «О народных художественных промыслах» от 06 января 1999 г. также далек от совершенства и был принят без консультаций с ведущими специалистами в области народного искусства и без учета не только их мнения, но и предложений Российской Академии художеств и Союза художников России.

И все же, опираясь на эти указы и постановления, проработав конкретные механизмы, можно поддержать отечественное народное искусство, не мешая ему развиваться свободно и органично. Тем более что кое-где ростки нового пробивают себе дорогу. Наконец-то за некоторыми промыслами закреплены охранные зоны. В Богородском работают две творческие группы. Здесь среди активных мастеров, следующих традициям древнего искусства, можно выделить, например, С.А. Паутова, произведения которого неоднократно становились призерами художественных выставок. Умело сочетая резьбу с росписью, он создает яркие образы простых крестьян, столь созвучные прежнему богородскому ассортименту. По-прежнему активно работает известная резчица С.Н. Уласевич. Уже несколько лет как отошедшая от организованного промысла, она, проживая недалеко от Богородского, остается верной его заветам. Созданные ею фигурки барабанщиков и щелкунов, чаепития и кораблики продолжают развитие целого направления крашеной резной богородской игрушки и скульптуры.

Рядом, в Сергиевом Посаде, продолжается деятельность традиционных промыслов по производству матрешки – в ЗАО «Художественные изделия и игрушки» и ОАО «Сувенир-2000» ВТОО «Союз художников России». Создаваемые здесь произведения также экспортируются во многие страны мира и

распространяются через московские магазины. На «Сувенире-2000» развивает свой ассортимент и промысел росписи по выжиге, который, зародившись в городе в начале XX в., с тех пор продолжает свою историю. Разнообразные шкатулки, пасхальные яйца, солонки и т.д. постоянно дополняются здесь новыми мотивами и сюжетами в оформлении.

В поселке Шишкин Лес Подольского района возрождается традиционная токарная игрушка, в том числе знаменитые миниатюры-бирюльки. Здесь по инициативе художника С.В. Виданова проходят занятия с детьми в Михайлово-Ярцевской школе искусств, создана «Изба токаря», а затем и музей местного токарного промысла. Одно за другим воссоздает художник ассортимент подольской игрушки, возрождая целое направление подмосковных промыслов.

Гжельские, сергиевопосадские, федоскинские, богородские, павловопосадские, жостовские художники продолжают творить, согласуя свое творчество с законами красоты и пользы. И в этом – звучание некой оптимистической ноты, всегда свойственной народному искусству.

В.И. Борисова

РОСТОВСКАЯ ФИНИФТЬ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

На протяжении двух столетий в городе Ростове Великом существует уникальный финифтяной промысел. Живописные миниатюры на эмали, созданные ростовскими мастерами, издавна украшали церковную утварь, а позднее предметы быта и ювелирные изделия. Ростовская финифть славилась далеко за пределами города. Ее изготавливали по заказу и на продажу сообразно вкусам художников и потребителей разных социальных групп. Мастера-финифтяники работали преимущественно для деревенского жителя и церкви, провинциального города, но даже и для столицы. Промысел, ориентированный на требования широкого рынка, быстро воспринимал новые художественные веяния, сохраняя при этом самобытность. Мастера-финифтяники овладевали языком нового стиля, не забывая о древней живописной традиции.

За долгие годы существования промысла выработалась определенная система производственных и творческих отношений, которая обусловила его долголетие и процветание. В XIX веке в городе существовали частные финифтяные заведения-мастерские, но многие художники работали на дому, передавая от отца к сыну технические навыки и живописное мастерство. Объединенные цеховой организацией художники-производители имели относительную самостоятельность как в творчестве и труде, так и в реализации своей продук-

ции. Работая в едином русле, мастера высокого класса сохраняли индивидуальность, присущий только им изобразительный язык, прием. Они были особенно восприимчивы к изменению общего стиля искусства и влиянию столичных художников. Эти мастера определяли творческое лицо промысла, обновляли художественные формы и овладевали новыми жанрами портрета и панорамы. Художники иного круга, копировавшие и размножавшие оригинальные образцы, отшлифовывали новый иконографический мотив, находили более выразительное и лаконичное решение композиции.

Высокий художественный уровень обеих групп, их постоянное взаимодействие определяли расцвет ростовской финифти. Но уже во второй половине XIX века появились противоречия, подтачивавшие корни промысла. Расширение рынка и конкуренция промышленного производства икон вызывали необходимость изменения трудового процесса, что не могло не отразиться на художественном уровне изделий. Разделение труда в изготовлении изделия и массовое тиражирование лучших образцов ростовской финифти приводило к выхолащиванию стиля, превращению иконописного образа в схематичный знак.

В продукции массового спроса, выпускаемой крупными партиями и ориентированной на провинциального и деревенского жителя, традиционный образ мог быть упрощен, ярко типажен, сообразно народным вкусам мастера и покупателя, но и в этих изделиях можно было различить руку талантливого самобытного художника или ремесленника. Постепенно все же в силу массового производства высокое искусство превращалось в грубое ремесло. Усиливающаяся конкуренция и перепроизводство финифти привели к тому, что в конце XIX века иконописный финифтяной промысел начал приходить в упадок и прекратил свое существование после 1917 года, когда церковная культура оказалась вне закона.

Но уже в 1920 – 1930-е годы благодаря стараниям мастеров, сохранивших ценный художественный опыт многих поколений, ростовская финифть была возрождена в новом ассортименте Показательной финифтяной мастерской, а позднее Ростовской художественной артели. Ювелирные изделия и предметы быта, украшенные финифтяными вставками с цветочной росписью и пейзажами, быстро завоевали известность и обрели своего покупателя.

В разработке цветочного мотива ростовские художники использовали приемы, близкие живописи на фарфоре, связь финифти и фарфора была изначальной. Но в портретной миниатюре и пейзаже ростовские мастера со-

хранили традиционную, выработанную многими поколениями финифтянников изобразительную систему. Имена А.А. Назарова, Н.И. Дубкова, В.В. Горского, М.М. Кулыбина и других зазвучали на республиканских, союзных и международных выставках.

С этого времени началась история современного ростовского промысла, преемницей которого в 1959 году стала фабрика «Ростовская финифть». Именно она долгие годы объединяла лучших мастеров, давала им работу и возможность творчества. Но как и раньше, в системе промышленного производства были заложены противоречия, не позволявшие свободно развиваться художественно одаренным мастерам. Было бы несправедливо утверждать, что администрация и художественный совет фабрики не поощряли творческий процесс. Наоборот, семинары и конкурсы, устраиваемые на предприятии, участие в республиканских, союзных и международных выставках, выполнение ответственных государственных заказов – все это способствовало индивидуальной работе немногочисленной экспериментальной группы ювелиров и художников-исполнителей. Но существовавшие в то время жесткие рамки валового производства, низкие расценки и строгая регламентация в копировании образца не оставляли времени и надежды на свободное творчество. Надо было обладать не только талантом, но и сильным характером, для того чтобы преодолеть не всегда благожелательные критические оценки художественного совета, убедить специалистов, курирующих промысел, в верности, а главное, в художественной ценности избранного мастером творческого пути.

На протяжении нескольких десятилетий сотрудники Научно-исследовательского института художественной промышленности контролировали и направляли работу фабрики. Они сделали много полезного для воспитания нового поколения мастеров, но их рекомендации зачастую игнорировали не только творческую индивидуальность того или другого мастера, но и художественные традиции самого промысла. В 1950 – 1960-е годы представители института навязывали ростовским художникам чужеродную технику мазковой росписи «под масло». В течение двух десятилетий выхолащивалась живая традиция ростовской финифти, подгонялась к нормам единого стиля, провозглашенного как «современный стиль» прикладного искусства тех лет. Специфика искусства народного промысла программно уничтожалась.

И вновь благодаря энтузиазму местных художников была восстановлена техника традиционной росписи на эмали. Ростовский мастер А.Г. Алексеев не

только возродил процесс изготовления финифти, но и смог создать краски, не уступающие по качествам старым.

Именно он на протяжении многих лет заботился о начальном обучении финифтяной росписи местных ребятишек. Но, к сожалению, до сих пор ни в родном городе, ни в другом месте мастера-финифтяники и ювелиры не могут получить достойное художественное образование из-за отсутствия в городе и в области специального училища. Занимаясь росписью на эмали в изостудии А.Г. Алексеева или в классе художественной школы, в дальнейшем одни ребята поступают на фабрику и овладевают ремеслом «из-под руки» в цехе исполнителей. Другие уезжают продолжать свое образование в художественные училища, не всегда имеющие отделения финифтяной росписи. Приходится овладевать навыками и художественными системами лаковой миниатюры и других видов декоративной росписи. После чего по окончании такого художественного образования молодые выпускники училищ поступают работать на фабрику «Ростовская финифть» и проходят сложный процесс вживания в профессию художника-исполнителя ростовской финифтяной живописи. В условиях массового производства, основанного на точном копировании образца, они быстро осваивают технические приемы росписи на эмали. Но гораздо труднее происходит осмысление художественно-образной системы этого вида декоративной живописи. И здесь важное значение имеет способность начинающего художника «подчинить свое индивидуальное мировоззрение задачам искусства всего коллектива, вписаться в его ансамбль»*.

Создание в Ростове достойной учебной базы – одна из насущных проблем, стоящих перед промыслом. Об этом писали все исследователи современной ростовской финифти** . На сегодняшний день ни город, ни фабрика не обладают теми средствами, которые необходимы для решения этой проблемы. Более перспективным представляется создание отделения миниатюрной живописи на эмали в Ярославском художественном училище. Основательность общей программы, возможность курировать учебный процесс старожилками промысла, помощь музейных работников могут способствовать воспитанию широко образованных и творчески одаренных художников. Не-

* Масленицын С.И. Ученичество в народном искусстве. // Проблемы народного искусства (под ред. М.А. Некрасовой и К.А. Макарова). М., 1982. С.109.

** Масленицын С.И. Проблемы ростовской финифти. // «Искусство», 1976, № 11. С.13-18; Агафонова Т.А. Современная ростовская финифть. // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов. Л., 1981. С.178.

маловажное значение имеет общность историко-культурной среды городов, их территориальная близость.

Изучая историю современного промысла, нельзя не отметить, что именно выпускники отделения миниатюрной живописи на эмали Федоскинской художественной школы, других отделений Московского училища им. М.И. Калинина, художественных училищ Красного Села и Холуя в конце 1970-80-х годов составили группу талантливых художников и ювелиров, повлиявших на ход дальнейшего развития промысла. Среди них работали опытные старожилы, но в большинстве своем это были молодые художники-исполнители, изучавшие и копировавшие ростовскую финифть прошлого в музеях страны по собственной инициативе или во время семинаров, проводимых кураторами из ВНИИХП и администрацией фабрики. Каждый из названных художников обладал яркой творческой индивидуальностью, имел пристрастие к определенному жанру и стилистике миниатюры. Выполняя разнообразные по тематике образцы, Н.А. Куландин и А.А. Хаунов предпочитали сюжетные композиции исторического содержания и портрет; Е.С. Котова и Н.В. Серова привлекала цветочная роспись, А.Г. Алексеев, В.Д. Кочкин и В.Д. Котков продолжили линию традиционного панорамного пейзажа. Л.Д. Самонова с одинаковым совершенством исполняла цветочную роспись и портрет.

В творчестве некоторых художников ощущалось влияние чужеродной живописной традиции, приобретенной во время обучения. Но постепенно в процессе работы мастера или отказывались от нее полностью, или использовали частично для обогащения изобразительного языка ростовской финифти. Опыт изучения лаковой миниатюры Холуя помог В.П. Груднину обогатить живопись на эмали яркой декоративностью звучного колорита, особой динамикой и пластической выразительностью многофигурных композиций. Выученик Федоскинской школы А.В. Тихов создавал свои произведения по законам классического пейзажа: с кулисным и плановым построением композиции, тонкой передачей свето-воздушной среды. Эти приемы, присущие федоскинской миниатюре и допустимые в ростовском пейзаже, раскрывали дополнительные возможности в передаче эмоционального состояния природы. Художнику не было равных в создании лирического пейзажа. Все это стало заметным явлением на областных и всероссийских выставках.

В тот период в творческую группу мастеров входили не только коренные ростовчане, но и приехавшие в город по приглашению после окончания Московского художественного училища им. М.И. Калинина Б.М. и Т.С. Михайлен-



Миниатюра «Вид города Ростова Великого». Вторая половина XIX в.

ко и А.Е. Зайцев, уже имевшие опыт работы на других производствах. Древний Ростов покорила их сразу. Монументальная архитектура Ростовского Кремля и полуразрушенных монастырей, и все это в окружении запущенных улиц провинциального города, вызывали щемящее чувство несправедливости, желание сохранить эти русские святыни, запечатлеть их в искусстве. Молодые художники участвовали в восстановлении древнего города, и с таким же энтузиазмом они взялись за изучение живописной традиции ростовской финифти. Каждый из приехавших был со своим творческим багажом, далеким от миниатюрной росписи на эмали. Но одаренность и очарованность новичков подлинной красотой этого материала, восприимчивость его языка позволили им быстро освоить сложнейшую изобразительно-образную систему ростовской финифти. Б.М. Михайленко увлекся пейзажем и портретом, Т.С. Михайленко совершенствовалась в цветочной росписи. Они целеустремленно вели творческий поиск в русле общей живописной традиции промысла и сразу заняли в коллективе свое достойное место.

Иначе развивалось творчество А.Е. Зайцева. Его интерес к русской истории проявился в серии портретов героев Отечественной войны 1812 г. Для ее создания художник многократно перерабатывал гравюры живописной портретной галереи Эрмитажа. Желание быть как можно ближе к оригиналу уводило мастера от декоративной условности ростовской миниатюры. И в дальнейшем он осознанно отказывался от местной живописной традиции, достигая совершенства в копировании и переработке графического, живописного и миниатюрного портрета XVIII – XIX вв. Так истинный патриот города, сделавший немало для изучения и развития ростовской финифти, в своем творчестве вышел за рамки промысла. Подобная метаморфоза произошла и с А.Г. Алексеевым. Его неутолимое желание совершенствовать качество и находить новые живописные возможности эмали привело к изменению традиционной структуры красок и, как следствие этого, переработке всей изобразительной системы живописной миниатюры. Работы, созданные мастером в конце 1980-х – 1990-е гг., удивительно светonosны. Художник как будто пишет цветными эмалями, накладывая их друг на друга прозрачными пластами. Его романтические, наполненные воздухом пейзажи, при сохранении декоративной основы композиции и колорита, наделены ощущением вечно меняющейся живой природы. Не случайно, усовершенствовав муфельную печь, Алексеев пишет небольшие этюды на пленэре. Это стремление быть как можно ближе к природе выражается в усилении станковизма в его пейзажах, и еще дальше: уводит художника от живописной традиции ростовской миниатюры. Как и А.Е. Зайцев, Алексеев живет насущными проблемами промысла, но он давно уволился с фабрики и работает на дому как свободный художник. Позже этот путь избрали и Б.М. Михайленко, и В.П. Поляков.

В истории ростовского промысла подобные случаи известны. И в XIX в. были мастера, которые стремились достичь высот академического искусства и получить звание «некласного художника» в Петербургской Академии художеств. Известно, что Роман Виноградов покинул Ростов и, став профессиональным живописцем, получил звание академика. А Николай Сальников вернулся в город, продолжая работать в технике миниатюры на эмали, стал известен как талантливый портретист и умножил славу ростовской финифти. Хочется верить, что и сегодня мастера, покинувшие фабрику ради свободы творчества, не утратят ценнейший художественный опыт многих поколений ростовских финифтяников, а умножат его собственными поисками и достижениями.



Л.В. Смирнова, ювелир В.К. Смирнов. Складень «Избранные святые». Финифть. 2002 г. Ростов Великий. Ярославская обл.



Складень. Обратная сторона.

Вместе с тем сохранение и развитие местной живописной традиции является важным условием существования народного промысла. Это осознавали все мастера творческой группы 1970-80 гг. Но одним из первых овладел художественным языком старой финифти опытный мастер Н.А. Куландин. В создании живописных пластин для панно, брошей и коробочек художник и раньше применял традиционную для ростовской финифти многоплановую композицию, в пластической разработке фигур и трактовке фона использовал пунтир и плави. Но существовавшие в то время жесткие краски для росписи по фарфору не могли вернуть финифти былую глубину и звучность цвета. Краски, изготовленные в начале 1980-х гг. А.Г. Алексеевым, позволили мастеру копировать образцы ростовской финифти XVIII в., достигая при этом полной идентичности с оригиналом.

Практика изучения и копирования старой живописи на эмали подтолкнула к творческому поиску такого опытного мастера, как А.А. Хаунов, позволила обогатить колористическую гамму миниатюры Л.Д. Самоновой и Н.В. Серовой, сыграла важную роль в становлении целой группы выпускников Федоскинской художественной школы. А главное – это дало возможность возродить традиционный жанр ростовской финифти – иконопись, что стало новой вехой в истории и развитии промысла.

Теперь художники и ювелиры старшего поколения и способная молодежь выполняют самые ответственные заказы церкви и работают на широкий рынок, изготавливая крестики, образки, иконки и даже церковную утварь.

Конечно, не каждый художник, овладевший изобразительной системой культовой живописи на эмали, способен писать иконы. Порой за нее берутся люди, заведомо чуждые духовной культуре. Выполняя заказ или работая на продажу, такие горе-мастера не обременяют себя глубоким изучением церковной культуры и искусства. Не понимая идейного содержания и сущности иконографии, они зачастую мастерски копируют древний образец, внося в него свои коррективы, грубо нарушающие церковный канон. Другие копируют классические образцы древнерусской иконы, забывая о том, что ростовская финифть возникла как религиозное искусство Нового времени и имеет собственную живописную традицию. Правда, среди мастеров, работающих вне промысла, есть художник, которому удалось совместить древнюю живописную традицию русской иконы и уникальную изобразительную систему ростовской финифти. Это – С. Минько, он использует светящийся изнутри золотой фон и особую технику наложения красок, создавая в рамках традиционного иконописного канона образы высокой духовности.

Вопрос о возрождении иконописного финифтяного ремесла непросто. Но уже сейчас можно сказать, что это направление ростовской финифти имеет будущее и может развиваться в рамках традиционной школы, отражая все стилевые изменения культовой живописи на эмали прошлого и настоящего.

Наряду с этим, ставшим главным, направлением в развитии промысла, по-прежнему основной ассортимент фабрики составляют панно, шкатулки, ювелирные изделия с пейзажной, цветочной росписью, портретами и сюжетными композициями, но с сильно сократившимся объемом производства.

В конце 1980-х – 1990-е гг. художественный потенциал творческой группы мастеров был очень высок. Художники выполняли большие государственные и частные заказы. Коллектив фабрики, избравший к тому времени путь кооператива, пытался подстроиться к условиям изменяющейся жизни и новой экономической политике. Уже недостаточно было увеличивать выпуск и улучшать качество продукции массового спроса. Все чаще столичный и иностранный покупатель интересовался уникальными образцами в авторском исполнении. Это в новых, более свободных условиях развития промысла позволило реализовать давнюю мечту о создании расширенной экспериментальной группы художников и ювелиров, изготавливающих оригиналь-



В.П. Грудинин, А.А. Власичев.
Панно «Озеро Неро». 1986 г.

ные образцы малыми тиражами. Мастера, разрабатывая образцы, выполняли их сами и получали за работу, кроме морального удовлетворения, небольшой процент с тиража. Наконец-то была найдена форма отношений между предприятием и художником, которая даже в жестких рамках фабричного производства поощряла творческую инициативу. Мастера выезжали в творческие командировки и с выставками в разные города и за рубеж. Они получали дополнительное время для творческой работы на дому и часто собирались вместе. Результат не замедлил сказаться. Как из рога изобилия, посыпались новые произведения. Живописцы работали в постоянном контакте с ювелирами Л.Н. Матаковой, А.К. Топоровым, М.А. Фирулиным, С.Д. Шарабудиновым, А.С. Серовым, В.М. Кузнецовым и др. Они создавали новые формы изделий, разнообразили тематику и художественный язык, выступая равноправными соавторами в подготовке образца. Так, опытным мастером А.А. Хауновым в содружестве с ювелиром О. Удальцовым создавалась новая форма портсигара «Охота», мастерами Л.Н. Матаковой, М.А. Фирулиным, С.Д. Шарабудиновым, Л.Д. Самоновой, В.П. Грудининым выполнялись сложные заказы, в частности, по изготовлению венцов и короны для победительниц конкурса «Мисс Россия».

Художники пробовали и находили себя в необычных для них жанрах. В.Д. Кочкин и В.П. Грудинин увлеклись созданием ювелирных изделий и шкатулок с цветочной росписью. Они обновляли традиционный набор букета, составляя композицию из полевых цветов, трав, осенних листьев и ягод. Но миниатюры Грудинина всегда отличались изысканностью рисунка, тяготением к орнаментальности в композиции и декоративности в колорите. Работы Валерия Кочкина, как и произведения Татьяны Михайленко, более живописны. Эти художники, как никто другой, способны воплощать в цветочной росписи образы пробуждающейся весны и таинства ночи.

Художники пробовали и находили себя в необычных для них жанрах. В.Д. Кочкин и В.П. Грудинин увлеклись созданием ювелирных изделий и шкатулок с цветочной росписью. Они обновляли традиционный набор букета, составляя композицию из полевых цветов, трав, осенних листьев и ягод. Но миниатюры Грудинина всегда отличались изысканностью рисунка, тяготением к орнаментальности в композиции и декоративности в колорите. Работы Валерия Кочкина, как и произведения Татьяны Михайленко, более живописны. Эти художники, как никто другой, способны воплощать в цветочной росписи образы пробуждающейся весны и таинства ночи.

Тонкое ощущение природы вызвало у Татьяны Михайленко желание поработать в пейзаже. Еще в 1960 г. она написала пластину «Сумерки» для коробочки, выполненной ювелиром В.В. Солдатовой. В рамках традиционного панорамного пейзажа с изображением Спасо-Яковлевского монастыря художнице удалось передать неуловимые изменения окружающей среды, предвещающей закат солнца. Это была несомненная удача, но только в 1990-е гг. Татьяна Михайленко решилась вернуться к этому жанру. Ее миниатюры «Тихая заводь» и «Ростов белокаменный» трепетны чувством, переживанием природы. Силуэты деревьев и архитектура Кремля растворяются в туманной дымке озера и холодного неба, приобретая черты призрачности. Эти работы наполнены особым поэтическим настроением.



Н.А. Куландин, М.А. Фирулин. Коробочка
«Соборная площадь». 1990 г. Ростов Великий.

Тем же лирическим чувством пронизаны изысканные миниатюры Светланы Павловой. Отрадно было узнать, что среди молодых художников-исполнителей появилась талантливая последовательница творчества Михайленко, хотя в разработке композиций она была вполне самостоятельна. Прекрасно отражая в пейзаже изменчивость воздушной среды, Павлова подробно и с любовью выписывала на переднем плане кусты, цветы и травы. Молодая художница уверенно вошла в экспериментальную группу, сразу заявив о себе как о мастере камерного пейзажа и цветочной росписи. Но особенно ценными представлялись разработки выставочных экземпляров и изделий массового спроса в церковной живописи. Иконы, созданные Н.А. Куландиным и Л.Д. Самоновой, сохраняли композицию известных финифтяных образов, но их нельзя уже было назвать копиями. В рамках древней иконографии и традиционных живописных приемов четко определялась рука каждого мастера. Миниатюры Н.А. Куландина были всегда многозначны, они изобиловали деталями и отличались особой мягкостью, человечностью в изображении святого.



В.Д. Кочкин, М.А. Фирулин. Панно «Первый снег». 1985 г.
«Ростовская финифть».

Л. Самонова тяготела к упрощенности, монументальности композиции, к внутренней напряженности и духовной силе в трактовке образа. Более традиционно, но с особым мастерством исполняли иконописные образцы цеховые художники В. Ягмурова, Е. Смирнова, Н. Дормидонтова. И в этом жанре определилось идеальное соотношение автора и исполнителя.

Казалось, внутри коллектива художников фабрики были созданы все условия для дальнейшего развития промысла. Но именно в это время начал назревать кон-

фликт. Постепенно экспериментальная группа была искусственно отделена от цеха массового производства. Льготы, приобретенные творческими мастерами, вызывали недовольство среди остальных художников и ювелиров. Администрация и правление кооператива не содействовали сглаживанию конфликта, не поощряли наставничество и мало заботились о творческом росте начинающих художников. Более того, в коллективе начал обсуждаться вопрос о том, нужна ли экспериментальная группа предприятию, не имеет ли она дополнительных неучтенных выгод. По мере того как расширялось производство и разбухал административный штат, заслуженные мастера получали все меньшую и меньшую зарплату, да и ту задерживали на несколько месяцев. В результате, не выдержав, ушел с фабрики В.Д. Кочкин, а затем почти вся экспериментальная группа художников. Покинув предприятие, в прошлом крепкий коллектив единомышленников разошелся по разным кооперативам, а фабрика «Ростовская финифть» лишилась не только талантливых мастеров, но и художественного совета. Теперь, кроме эмальеров и ювелиров, работающих по домам, в Ростове существуют три официально зарегистрированных предприятия, занимающиеся финифтяным ремеслом.

Помимо фабрики, это акционерное общество – мастерские «Ростовская финифть», организованное бывшим главным художником С.В. Гусевой, и частные мастерские «Русские эмали», возглавляемые А.Л. Роудником.

Мастерские Гусевой объединяют многих художников, ушедших с фабрики, и находятся в небольшом помещении в центре города. В этом предприятии, отстоявшем наравне с фабрикой статус народного промысла, в основном сохранена организационная схема бывшей экспериментальной группы. Администрация мастерских, насчитывающая несколько человек, организует производство, сбыт, выставочную и рекламную деятельность предприятия. Художники имеют свободное расписание, возможность работать на дому и по договору. Рядом с опытными мастерами Т. Михайленко, Л. Самоновой, ювелирами Н. Мишиным, М. Фирулиным, М. Кузнецовым занимаются творчеством и выполняют образцы молодые и талантливые художницы Н. Дормидонтова и Н. Передернина. Выполняют отдельные заказы А.В. Тихов, В.П. Грудинин, В.Д. Кочкин и другие мастера, работающие на фабрике или на дому. Этим преимуществом сегодняшнего дня пользуются многие. Некоторым особенно деятельным мастерам удастся числиться на одном из предприятий и подрабатывать еще на двух, выполняя по договору образцы изделий для массовки и даже выставочные экземпляры. Нужно сказать, что от такого режима страдает качество изделий, и зачастую отдельные образцы в ассортименте кооператива и фабрики почти повторяют друг друга.

Фабрика «Ростовская финифть» находится в сложном положении. Новая администрация и правление фабрики сделали все возможное, чтобы сохранить предприятие. От прежней творческой группы осталось несколько человек: Н.А. Куландин, Е.С. Котова, Н.В. Серова, В.П. Грудинин; ювелиры – Л.Н. Матакова, А.С. Серов, А.В. Мухорев.

Они не могли расстаться с предприятием, на котором выросли, стали заслуженными мастерами. Кроме того, эти художники привыкли работать в коллективе и не могут существовать вне его.

К чести новых руководителей надо сказать, что теперь они понимают необходимость создания творческой группы и всячески поощряют более опытных и молодых мастеров в индивидуальной деятельности. На фабрике налаживается преемственная связь поколений – здесь работают дети и родственники многих художников и ювелиров. Но, кроме того, на предприятии объявлен набор учеников из более способных выпускников городской художественной школы. Их обучают прямо в цехе. Уже сейчас среди опытных художни-

ков-исполнителей и творческой молодежи выделяются своими работами В. Ягмурова, О. Зайцева, Е. Смирнова, ювелиры А. Малыгина и Е. Ананова, но все они сидят на плане, имея ограниченные возможности в творческой деятельности.

Условия развития фабричного кооператива предполагают возможности реорганизации производства и так же, как в акционерном обществе «Ростовская финифть», обеспечивают дальнейшую перспективу промысла. Тогда как мастерские «Русские эмали» представляют типичный образец промышленного предприятия. Владелец мастерских, приезжий предприниматель А.Л. Роудник, наладил сбыт продукции в столичных салонах, за границей, и прежде всего в Израиле. Этим объясняется специфический ассортимент предприятия. Все мастера работают сдельно, выполняя по образцам крестики, иконки, образки и предметы, связанные с иудейской культовой символикой. В производстве широко используется деколь, что упрощает работу, удешевляет себестоимость изделия и ухудшает качество. Несмотря на строгий режим и нелегкие условия труда, художников все же привлекает хорошая и своевременная его оплата, однако отсутствуют здесь условия для творческого роста. Мастерские «Русские эмали» представляют серьезную конкуренцию акционерному обществу и фабрике и создают опасность развала промысла, так как нарушают основные условия его развития, ломают традицию промысла.

В истории ростовской финифти уже был подобный период в конце XIX века, но позже промысел возродился в новом качестве, благодаря усилиям горожан и энтузиазму художников. И сейчас, несмотря на тяжелые условия жизни, в городе есть силы, способные поддержать художников и предприятия, продолжающие традиции ростовской финифти. Хочется верить, что пройдет и этот сложный период раздробленности, конкурентной борьбы, и промысел возродится, возможно, в ином виде – в мирном сосуществовании равноправных кооперативных предприятий, имеющих не только свой определенный ассортимент, но и собственные рынки сбыта. А художники, имея выбор, будут не только тянуться за временной выгодой, но и рассматривать возможности творческого роста. Но сохранение народного промысла с древней традицией живым требует решения многих общих вопросов для народных художественных промыслов, что давно назрело.

И.Ю. Перфильева

ТРАДИЦИОННЫЕ ЮВЕЛИРНЫЕ ЦЕНТРЫ СЕГОДНЯ: КРИЗИС ИЛИ ПЕРЕСТРОЙКА? ВЕЛИКИЙ УСТЮГ, КРАСНОЕ СЕЛО

За последнее десятилетие в отечественной ювелирной промышленности, составной частью которой являются такие традиционные художественные ювелирные центры, как Красное-на-Волге и Великий Устюг, произошли очень серьезные перемены. Существенную роль в этом процессе сыграло то, что они являются результатом не художественно-культурной эволюции, а социально-экономической. Многим специалистам, находящимся внутри ситуации, картина современного состояния отрасли представляется прямо-таки радужной. Анонсируя очередную, 43-ю Московскую международную ювелирную выставку в КВЦ «Сокольники», президент ассоциации «Гильдия ювелиров» г. А. Рыбаков заявил: «Выставка во всем блеске представит эксклюзивные, высокохудожественные, в том числе уникальные произведения искусства (заметим, что выставка эта не художественная, а торгово-промышленная), малосерийные, серийные ювелирные изделия... Поразительное многообразие форм, материалов, техник, традиций (!), стилей исполнения представленных на выставку ювелирных изделий делает ее незабываемым праздником красоты и немеркнущего русского ювелирного ремесла»^{*}. Такая оценка современного состояния отечественной ювелирной промышленности, а значит и традицион-

^{*} Рыбаков А. Красота спасет мир. В Сокольниках. // «Экономическая газета», 2001 г., сентябрь, № 17(204). С.1.



Великий Устюг. Вид с реки Сухоны.

ных художественных ювелирных центров, сделанная функционером, человеком по существу далеким от собственно художественного творчества и в целом от ювелирного дела как вида искусства, далеко расходится с реальным положением в этой сфере. Но эти взгляды, к сожалению, разделяют и некоторые специалисты-историки искусства. Так, известный костромской искусствовед А.И. Бузин в книге, вышедшей в 1997 году, пишет: «Ювелирное искусство в Российской Федерации развивается успешно, создаются новые изделия в современном стиле, совершенствуется исполнительское мастерство, продолжают традиции богатейшего национального наследия»^{*}. Действительно, на первый взгляд, нынешняя картина представляется в целом более разнообразной. Однако возникает вопрос: какова здесь доля традиционных ювелирных центров? И вот тут возникает пауза, заставляющая задуматься о бытии и перспективах этих уникальных очагов национальной художественной культуры в современной социально-культурной и экономической ситуации.

Являясь в течение последних нескольких лет постоянным членом жюри конкурса «Ювелир года», ежегодно проводившегося на Московской международной ювелирной выставке, приходилось с горечью отмечать, что за по-

^{*} Бузин А.И. Красносельские художники-ювелиры Кострома, 1997. С. 154.

следнее десятилетие многие из традиционных ювелирных центров утратили свою самобытность в стремлении к современности, поиски нового на деле для них обернулись откровенной коммерциализацией. И в целом сегодня продукция этих представителей многовековой национальной художественной культуры выглядит просто беспомощно. Конечно, многие проблемы нынешней ситуации в традиционных центрах выходят за рамки рассмотрения их как локального художественного явления и имеют общепромышленный характер. И все же некоторые из них необходимо выделить, так как они определяют состояние культуры в нынешнее время.

Первое – это значительно обострившаяся в последнее десятилетие конкурентная борьба на рынке, прежде всего внутреннем, где изделия традиционных ювелирных центров, входящих в ассоциацию «Гильдия ювелиров», представляются наравне с продукцией других, самых разных по уровню, ювелирных производств. По свидетельству самих производителей, специалистов по менеджменту, членство в ассоциации «позволяет выживать», чем и объясняется пестрота ее состава. Но, с другой стороны, помогая решать экономические проблемы предприятий, «Гильдия ювелиров» не может оказать помощь в формировании творческого лица, особого стиля предприятия. Частично эти проблемы решаются привлечением для сотрудничества свободных художников-ювелиров или закупкой у них эскизов ювелирных произведений. Но для традиционных центров такой подход может обернуться и оборачивается неоднозначными последствиями. Здесь мы вплотную сталкиваемся с природой эволюции традиционных ювелирных центров. Стремясь к обновлению и изменению, они одновременно аккумулируют в себе верность художественной традиции в классическом толковании этого термина, как «сохранение той художественно-эстетической меры, которой держится культура промысла, как органическое целое. Обеспечивая преемственность в искусстве, вводя художника в обладание наследием предшествующих поколений и эпох, представляя ему язык, на котором он может объясняться с публикой, традиция дает новаторству точку отсчета: она нужна ... для того, чтобы было от чего отталкиваться, с чем вступать в плодотворный диалог»*.

Сегодня утрачено понимание соотносительности этих понятий, выражающей реальную диалектику всякого полноценного акта художественного творчества. Причины такого явления, в ювелирном деле по крайней мере, видятся

* Эстетика. Словарь. М., 1989. С.359.



Л.С. Меньшикова. Кувшин «Виноград»
2000 г. «Северная чернь». Великий
Устюг. Серебро, гравировка, чернь.

в разомкнутости сфер художественного творчества – ремесла в народном искусстве как носителя глубинных традиций и индивидуального художественного творчества, так называемого «профессионального», «большого» искусства. Коллекции художественных музеев, как столичных, так и периферийных, местных, хранят великолепные памятники разных эпох, демонстрирующие плодотворность сотрудничества «традиций» и «новаторства». В чем же причина нынешнего их разрыва?

Традиционная культура, здраво консервативная по своей природе, эволюционирует, опираясь на четко сформулированные, как уже отмечалось выше, художественно-эстетические принципы, формируемые каждой исторической эпохой. Современная эпоха нигде не имеет такой необходимой стилевой целостности. Но в России, где испокон веков преобладает восточноевропейская византийская традиционность, дисгармония традиции и новаторства особенно обострена. На протяжении более чем трех четвертей минувшего столетия, когда западная цивилизация, привыкшая считать личность своеобразным итогом общей эволюции, продвигалась в сторону массовой культуры*, в России все же, как на государственном идеологическом уровне, так и в реальной практике, очевидным было стремление к поддержанию определенного паритета между творческой личностью, коллективом и массовой культурой. Последнее десятилетие XX века в результате смены социально-экономического устройства общества обернулось прямо-таки хаотическим движением, возникшим на волне ранее заданных тенденций. Никогда Россия не была абсолютно изолирована от западноевропейской культуры. Но если в предшествующие эпохи, включая и близлежащие, эти внешние вли-

* Генис А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени. М., 1997. С.215.

яния творчески перерабатывались и переосмысливались, то в 90-е годы они обрушились лавиной, и не только в области художественной культуры.

Далеко не все сферы художественного творчества оказались сколько-нибудь подготовленными к такой ситуации. Особенно это коснулось традиционных ювелирных центров – Краснона-Волге и Великий Устюг. С одной стороны, они раньше других оказались втянутыми в процесс сближения с массовой культурой. Еще с 1967 года и Красносельская ювелирная фабрика, и «Северная чернь» находятся в системе Союзювелирпрома (позднее многократно реорганизованного). Сделано это было для того, чтобы упорядочить снабжение их драгоценным сырьем – серебром. На деле это обернулось отторжением от естественной среды, пусть не всегда безупречной, по-своему сложной и противоречивой, но все же тесно связанной с художественным творчеством. До этого момента активную помощь и поддержку мастерам оказывали художники-профессионалы, знавшие и чтившие традиционное художественное наследие. Так, с фабрикой «Северная чернь» связано творчество заслуженного деятеля искусств РСФСР Е.П. Шильниковского (1935 – 1965). В 1950-е и в начале 1960-х годов много усилий для возрождения декоративного характера великоустюжского серебра приложила художница НИИ художественной промышленности М.А. Тонне. О ней и сегодня помнят мастера и художники, сами давно уже обретшие славу. Среди них – заслуженный художник РСФСР Б.Ф. Тропина, ныне работающая на предприятии Е.М. Бобылева и другие. Художники-ювелиры НИИХП со-



М.И. Котков. Браслет с изображением Великого Устюга. Конец XIX в. Серебро, чернь, золочение. Великий Устюг.



Л.М. Бобылева. Потир. Серебро, гравировка, чернь, конфарение фона, золочение. 2001 г. «Северная чернь». Великий Устюг.



Евхаристический набор: потир, дискос, лжица, копие. Проект Е.В. Катышева. Данилов монастырь, Москва. Исполнено мастерами ЗАО «Северная чернь». 2002 г. Гравировка, чернение, золочение.

имело и свои негативные стороны, лишив очаги национальной традиционной художественной культуры естественного развития прямых контактов с реальностью. Высокий художественный уровень уникальных выставочных произведений был несоизмерим с художественным качеством в массовой продукции. Творческие коллективы, по существу, вели двойную жизнь. В одной они зарабатывали деньги, в другой создавали творческое лицо предприятия как современной формы традиционного художественного ювелирного центра.

С их переходом в иную ведомственную систему эта раздвоенность стала стремительно возрастать. Оказавшись волею судеб в сфере «товаров широ-

трудничали и с красносе-лами. Многочисленные награды на отечественных и зарубежных выставках декоративно-прикладного искусства, полученные мастерами традиционных ювелирных центров, начиная с 1920-х и по 1960-е годы, красноречиво свидетельствуют о плодотворности этого контакта. Значительную поддержку традиционным ювелирным центрам оказывал Государственный Исторический музей, открывший для них свои богатейшие фонды. Все в целом дало профессиональный рост мастеров-ювелиров, многие из которых стали членами Союза художников. И все же такое пристальное внимание, практически переходящее в опеку, в известной мере диктат,

кого народного потребления», деятельность традиционных ювелирных центров вынуждена была приспосабливаться к условиям рынка, не развитого ни в художественном, ни в экономическом отношении, а главное – спрос на изделия из драгоценных материалов намного превосходил предложение. Таково было первое соприкосновение традиционных ювелирных центров с массовой культурой, очевидно не располагающее к творческому развитию. Раньше мощным экономическим стимулом и, естественно, в исторической перспективе как раз и был рынок. Именно его развитость, разнообразие товаров, дух соперничества и пред-

принимательства всегда сопровождалась подъемом творчества в традиционных художественных центрах-промыслах. Например, развитие капитализма в России до середины XIX века во многом способствовало оживлению в «кустарной промышленности». Но этого не происходило с названными промыслами. С другой стороны, переход в систему Союзювелирпрома лишил их возможности участвовать в художественных выставках. Этого не допускали законодательно утвержденные правила хранения драгоценных материалов и изделий из них – вторая важнейшая проблема, долгое время стоящая перед всей ювелирной промышленностью, частью которой сегодня и являются такие предприятия, как «Северная чернь» и «Красносельский ювелирпром».

Сегодня особенно часто в отношении продукции ювелирной промышленности употребляется термин «ювелирное искусство». Но правомочность его использования вызывает большие сомнения. Во-первых, потому, что речь идет о массовой культуре, которая не является искусством. Массовая культура, не адресованная никому в отдельности, подавляет каждого своей количественной масштабностью. Этому типу культуры не нужен художник-



Е. Ф. Тропина. Икона «Богоматерь Казанская». 1997 г. Великий Устюг. Гравировка, чернение, золочение.

одиночка и не нужен индивидуализм. Художник превращается в дизайнера, автора проекта или идеи (концепции). Так многие годы работала вся отечественная ювелирная промышленность, в лучшем случае допуская афиширование имени главного художника предприятия. Такая практика превалирует и сегодня. В некоторых случаях она юридически оформлена в уставах акционерных обществ, каковыми являются современные предприятия, что в корне **противоречит природе развития современного традиционного искусства**, которое, хотя и является плодом коллективного творчества, все же основывается на совокупности творческих индивидуальностей. В ином случае оно остается на уровне ремесла, трудовой (не художественной) деятельности.

Справедливости ради необходимо отметить, что руководители Союзювелирпрома понимали специфику традиционных ювелирных центров. Стремясь поддержать творческий тонус их коллективов, проводили конкурсы «Лучшее изделие из серебра», научно-практические конференции с выездом специалистов-искусствоведов и производственников на предприятия. Но последние мероприятия в этом направлении относятся к началу 1990-х годов, когда Союзювелирпром был реорганизован в Комитет по драгоценным камням и золоту при Кабинете Министров. И тогда разговор шел о проблемах, стоящих перед ними: повышение художественного уровня, расширение ассортимента, – осуществление которых напрямую связывалось с постоянно возрастающими плановыми заданиями. Сегодня этих «преград» нет. Плановость заменена рыночным законом рентабельности. Художественного совета, который часто упрекали в предвзятости и субъективности, тоже нет. Казалось бы, обретена долгожданная свобода, как в предпринимательской, так и в творческой деятельности. Однако творческий подъем в традиционных ювелирных центрах не последовал. Фактическое их отлучение от общего художественного процесса, происходящего в декоративно-прикладном искусстве за последние сорок лет XX века, значительно замедлило развитие этих очагов традиционной народной культуры. Они оказались не готовы к восторжествовавшему плюрализму. В то же время сказывалась привычка к опеке, как государственной, в лице министерства (Союзювелирпрома), так и общественной – Союза художников. Конкурировать с многообразной и более дешевой импортной продукцией изделия традиционных центров не смогли даже на внутреннем рынке. Сегодня ежегодная Московская ювелирная ярмарка, являющаяся одной из немногих оставшихся, предоставляет возможность традиционным ювелирным центрам экспонировать свои изделия, в том числе и уни-

кально-выставочные, которые ныне принято называть «эксклюзивными». Но сама эта ярмарка претерпела значительные структурные изменения. Во-первых, она перестала быть узкоотраслевой. Ежедневно ее посещает огромное количество посетителей. Им предоставлена возможность не только смотреть, но и покупать вещи по ценам производителей. Однако посетитель этот преимущественно интересуется изделиями дорогими, с бриллиантами не менее 3–5 карат. На таком «блестящем» фоне продукция традиционных ювелирных центров блекнет. С другой стороны, огромную конкуренцию составляют недорогие изделия из серебра в так называемой «авангардной» стилистике, например, продукция петербургской фирмы «Россильвер». Другая особенность выставки-ярмарки в том, что все отчетливее прослеживается тенденция к консолидации крупнейших торговых и производственных предприятий в холдинги, контролирующие и выпуск, и реализацию продукции. Они не только стремятся к проведению своей политики, но и практически осуществляют ее, поглощая более мелких соперников. Так, АО «Красносельский ювелирпром» входит в состав московского ТПК «Алмаз-Холдинг», одной из ведущих многоструктурных ювелирных компаний, включающей производственные подразделения, розничную и оптовую сети торговли, а также сеть ломбардов в различных городах России. Главным направлением ее деятельности является изготовление ювелирных украшений из золота 585°, 750° пробы, белого золота и платины с использованием драгоценных и полудрагоценных камней. Она также является крупнейшим акционером, кроме Красносельского, Костромского ювелирного завода и фабрики «Топаз» в Костроме. Московский ювелирный Дом «Яшма», в свою очередь, включает не только Торгово-производственную компанию «Яшма», но и Бронницкий ювелирный завод «Кристалл», завод «Бронницкий ювелир» (тоже являющийся традиционным ювелирным центром), а также вновь организованный в поселке Красное-на-Волге завод «Кристалл». Ни одно из вышеперечисленных предприятий нельзя целиком отнести к сфере традиционной художественной культуры, если основываться на том ассортименте изделий, который они представляют на ежегодной московской выставке-ярмарке в течение ряда последних лет. Это главным образом сувенирные изделия, либо декоративная пластика, выполненная в технике скани из цветного металла, с последующим серебрением: кораблики, прогуливающиеся барыни под зонтиками или с муфтами, очень напоминающие по характеру пластического решения знаменитую вятскую глиняную игрушку. Традиция создания ювелирной мелкой скульптуры в Крас-



Красное Село на Волге.

носельском центре сравнительно молода. Только на рубеже 1960-70-х годов московские художники З.М. Зенкова и П.А. Ситников в целях расширения ассортимента художественных изделий обратились к теме декоративной анималистической скульптуры в технике скани. При всем различии авторских манер профессиональных художников-ювелиров, их объединяло отношение к традиционной технике скани как к особому пластическому методу, позволяющему не только передать в мелкой ювелирной скульптуре типические черты того или иного животного, но и создать яркий художественный образ с внутренней эмоциональной экспрессией. Современная

продукция красносельских скульпторов утратила эту черту. Более чем метровые «миниатюры» Р.А. Медведева (ювелир А.Н. Комаров) «Лев» и «Тройка» лишены и декоративной, и пластической выразительности, растворенных в цветении сканого узора.

Красноселы широко используют скань, как сквозную ажурную, так и накладную, в оформлении винных и столовых приборов, ваз, кубков. Но и в этих популярных видах изделий скань работает лишь как мотив декора, не всегда органичный предметной форме.

Вместе с тем большая целостность отличает ассортиментную группу, представляющую культовую утварь – диски, звезды, потиры, кадила, оклады икон (например, «Благовещение» – художник О.В. Кирпичникова). Помимо скани в этой группе изделий, трактованной как пластическая техника, выявля-

ющая объемно-пространственное решение предметной формы, здесь применена также эмальерная живопись. Гармоничное сочетание всех составляющих – зеркальная полировка формы, сочная пластичность скани и красочность живописных разделок эмали – выводит эти изделия из общего ряда. Они ближе исконным мировоззренческим позициям традиционной культуры. Возможно, именно в этой согласованности – один из путей обретения своего лица промыслом. Тем более, что такая продукция, во-первых, востребована современным рынком, а во-вторых, зиждится на использовании многовековых традиций, опыте многих поколений мастеров и не требует непременно адаптации к новейшим художественным тенденциям, активно проникающим на внутренний рынок ювелирных изделий.

В Бронницком ювелирном центре проблема выпуска «традиционных» изделий решена радикальнее; приобретение итальянского оборудования позволило значительно расширить ассортимент предметов, выпускаемых заводом «Бронницкий ювелир». На этом техническом уровне работа над модернизацией современных ювелирных художественных изделий и завершилась. Сомнительной представляется даже сама возможность говорить сегодня о продолжении развития традиционного для России производства цепочек.

Великоустюгское предприятие «Северная чернь» – одно из немногих, устоявшее перед нарастающей корпоративностью в современном ювелирном производстве в России. Сегодня оно работает в режиме самокупаемости.



«Ладья». Мельхиор, серебрение, филигрань.
Красное Село. 2000 г.

Завод производит изделия из серебра 925* пробы с применением черни, «выполненные в традициях народного художественного промысла XVII века», как указано в каталоге московской международной выставки «Ювелир-2001»*. Однако специалистами-историками отечественного ювелирного искусства давно установлено, что наиболее ранние из сохранившихся великоустюгских черневых серебряных изделий относятся к середине XVIII века** . По всей вероятности, возникновение и развитие великоустюгского ювелирного центра было связано, с одной стороны, с возросшим в России влиянием западноевропейской художественной культуры, со значительным развитием торговых и промышленных связей внутри страны, с другой, крепкими художественными местными традициями близлежащего Сольвычегодска. Наличие этих условий не только обусловило расцвет черневого дела в Великом Устюге во второй половине XVIII столетия, но и славную многолетнюю его историю в дальнейшем.

Подлинность уникальности продукции завода подтверждена Сертификатом Торгово-промышленной палаты Российской Федерации. Не вызывает сомнения в целом и высокий уровень подготовки мастеров и художников-grave-ров, работающих на предприятии сегодня. Коллектив завода явно стремится к расширению и оживлению ассортимента выпускаемой продукции. Так появилось оригинальное приспособление для «очистки» питьевой воды, в виде круглой плакетки, опускаемой в стакан и соединенной с украшенным черневым узором брелоком, находящимся с внешней стороны сосуда. Определенным разнообразием отличается и группа украшений. Серьги и гривны с подвесками, украшенными черневым растительным узором, разработанные художником Л.М. Бобылевой, развивают тему пластического освоения предметной формы. Это трудная задача, ибо в истории промысла производство украшений как таковых занимает очень незначительное место и не определяет творческое лицо предприятия. Для «Северной черни» наиболее важную роль играет другая ассортиментная группа изделий – винные, чайные, чайно-кофейные сервизы, столовые приборы. В последние годы появились и совсем новые произведения – декоративные тарелки, в традициях русского серебряного дела украшенные по борту черневым узором. Возникающие ассоциации с аналогичными известными классическими памятниками, такими как свадебное

* Московская международная выставка «Ювелир-2001»: Каталог. // Росювелирэкспо. М., 2001. С. 70.

** Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Русское черневое искусство. М., 1972. С. 14

блюдо царицы Марии Темрюковны (XVI век), выводят их в ряд действительно эксклюзивных, традиционно подарочных изделий. Серебряная посуда по праву является самой значительной и представительной частью среди продукции предприятия «Северная чернь». Она привлекает внимание, и не случайно именно здесь с наибольшей остротой проявляются реальные художественно-творческие проблемы этого традиционного русского ювелирного центра.

Первое, что бросается в глаза, это пластическая неразработанность форм. Их аморфность и невыразительность как будто специально подчеркиваются безучастностью черного орнамента. Один и тот же графический мотив декорирует устье, горло, плечи, тулово и поддон сосуда. А иногда место расположения гравированного узора и вовсе носит коллажный характер, выбрано произвольно. В таких случаях его можно «прочитать» как своеобразное клеймо, указывающее на принадлежность к традиционной культуре. Однако истинной традиционной синтетической связи формы и декора, отличающей лучшие образцы великоустюгского черного серебра, в современной продукции нет. Великолепное мастерство художников-граверов не находит опоры в предметных формах сосудов и других изделий посудной группы.

Дисгармония в отношениях формы и декора, их разъединенность настолько очевидны, что у потребителя возникает вопрос, почему «Северная чернь» не выпускает посуду без гравированного декора. И этот вопрос был озвучен на очередной московской выставке-ярмарке «Ювелир-2001». Конечно, некоторую долю вины справедливо будет отнести на счет неосведомленности покупателя, приравнивающего изделия традиционного русского ювелирного центра к продукции многих современных фирм, буквально тиражирующих образцы столового серебра, разработанные западноевропейскими дизайнерами и опубликованные во множестве каталогов. Но в то же время проблема эта возникла прежде всего по причине остановки творческого развития самого предприятия.

Причины сложившегося на заводе положения ясны и сложны одновременно. Как и для красносельских ювелиров, важнейшим стимулом на сегодняшний день является рынок. Можно было бы возразить на это, что он всегда играл очень значительную роль и в экономическом, и художественном развитии традиционных ювелирных центров. С середины XIX века и до недавнего времени существовала определенная система стороннего, независимого надзора и поощрения художественного развития традиционных производств в лице специалистов-экспертов, работавших на художественно-промышленных

выставках, земств, патронирующих центры традиционной художественной культуры в целом и, наконец, в советский период – художественных советов и научных центров, изучающих историю и анализирующих современное состояние этих очагов национальной художественной культуры. Дело в том, что за минувшее десятилетие формы этой работы ушли в небытие. Последними исчезли местные областные художественные советы, курировавшие предприятия, возникшие в традиционных центрах, такие, как красносельский «Ювелирпром» и «Северная чернь», которые было принято считать «традиционными народными промыслами». Сегодня все вопросы, связанные с признанием изделий как произведений народных промыслов, решаются в Москве Экспертным советом при Министерстве промышленности, науки и технологии, что значительно усложнило процедуру. Таким образом, предприятия остаются один на один с рынком в своей борьбе за выживание. Накопленный творческий опыт и наличие высококвалифицированных кадров, состоящих из числа старейших мастеров и художников, еще какое-то время позволит этим производствам удержаться, но отсутствие молодежи и фактическая остановка творческого развития не дают возможности для более или менее оптимистического прогноза.

С другой стороны, эстетический упадок, царящий сегодня в ювелирной промышленности в целом, является отражением не только экономического, но и в первую очередь социального кризиса в стране за последнее десятилетие, вызвавшего глубокое расслоение общества и кардинальное изменение всего жизненного уклада подавляющего большинства населения. Изменился весь темп жизни, за которым традиционная культура просто не в состоянии успевать, что ставит перед требованием специальных для нее организационных форм. Материально обеспеченные потребители стремятся к приобретению вещей либо импортных, модных и сравнительно недорогих, либо копий классических художественных стилей. Для других смешение, по сути утрата ценностных ориентиров оборачивается обострением чувства неудовлетворенности и нервозности. Потребность устойчивости и защищенности в бытовых мелочах, как в противовесе общей сумятице, материально не обеспечена. Такой потребитель лишен возможности компенсировать себе недостающее в среде собственного дома, окружив себя предметами, символизирующими некую историческую преемственность, связь с «лучшими временами». В известной мере это может служить знаками стабильности, незыблемости, порядка, справедливости и уравновешенности. Но порождает тотальную эс-

тетическую всеядность, смешавшую все стили, направления, создающую иллюзию творческого оживления, но в действительности спутавшую все стили, и не только функциональные жанры – праздничные и повседневные украшения, мужские или женские, традиционные и современные, но и всепотребительские слои. Иначе говоря, в столицах, по крайней мере, традиционные ювелирные центры потеряли своего покупателя.

Исключение в некоторой степени составляет посудная группа великоустюгских черневых изделий. Преимущественно это винные наборы и сервизы. Как утверждают сами производители, проблем с реализацией нет, несмотря на высокие цены. В действительности всего от трех до пяти комплектов в год, что вряд ли реально отнести к успешной торговле. Наибольшей популярностью у покупателя пользуется винный сервиз «Хмель», выполненный еще в 1950-х годах художником Е.Ф. Тропиной и с тех пор остающийся постоянно в ассортименте фабрики. Эта работа известного художника сегодня уникальна по всем показателям – и художественным, и техническим. Понимают это и создатели. На фабрике отсутствует литейный цех. Поэтому ручки для сервиза «Хмель» изготавливаются вручную; выколотка с последующей пайкой. Такой «привилегией» пользуется только сервиз Е.Ф. Тропиной. Для всех других изделий посудной группы используются однотипные ручки в виде полосы металла. Уже не говоря о том, что они никоим образом не гармонируют с формами сосудов, которые и сами по себе далеки от совершенства, эти «детали» откровенно носят характер «скобяной лавки». Остается только удивляться, что комиссия по народным художественным промыслам в ювелирной отрасли, Экспертный совет столь безучастно ежегодно допускают такую продукцию к производству и продаже.

Отсутствуют на предприятии квалифицированные скульпторы, способные создать качественный ассортимент посудной группы, что безусловно тормозит развитие традиционного центра. Высокое мастерство художников и резчиков-граверов всегда составляло основу традиционного искусства великоустюгского черневого серебра, открывая реальные перспективы развития, оно просто требует хороших форм. Лучшим подтверждением этого являются великолепные черневые иконы и складни. Эта группа культовых изделий выполнена с замечательным, высоким мастерством и изяществом, опирающимся на исконные традиции, культуру русского черневого искусства, органично сочетающегося с гравюрой. Современные художники-резчики «Северной черни» в этом направлении создают настоящие произведения искусства.

Образа икон в технике черни канонически строги и лаконичны. Но одновременно от них веет одухотворенностью, молитвенностью, выраженной художественными средствами. «Язык» образов построен на пластическом сочетании изобразительных мотивов и орнамента, то плотного, то легкого, ажурного, с просветом открытого металла. Этот прием активизирует как само изображение, так и фон, придает образу необходимую зримость и в то же время сообщает ему некую надмирную бесплотность. Для достижения единства зримого и бесплотного в иконном образе техника черневой гравюры представляется наиболее выгодной. Возможно, что на ближайшее время обращение к каноническому искусству может сыграть определенную стабилизирующую роль для Великого Устюга как традиционного ювелирного центра.

Есть и еще одна проблема, особенно обострившаяся за последние годы. Это подготовка квалифицированных кадров для предприятий в традиционных ювелирных центрах. В настоящее время она решается единственным из оставшихся и сохранившим высокий профессиональный уровень учебным заведением «Красносельское училище художественной обработки металлов». Созданное в марте 1897 года в помощь кустарям-ремесленникам для «улучшения рисунка ювелирных изделий», оно сегодня готовит специалистов по профессии художник-мастер по металлу со специализацией «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы». Значительные изменения претерпела и сама система преподавания. Если раньше по традиции доминировала ремесленная подготовка, ориентированная на национальные художественные традиции, то за последнее десятилетие все большую силу набирает тенденция к сближению с западной моделью обучения, что чревато опасностью потерять традиционно сложившиеся для промысла методы освоения мастерства. Следует учитывать, что западная модель, отдающая предпочтение дизайнерскому подходу формировать навыки художественного творчества в сфере предметного мира, опирается на высокоразвитую на Западе культуру дизайнера и применение новейших технических средств и технологий. В современных отечественных условиях вряд ли подобная система обучения, да к тому же в одном отдельно взятом учебном заведении, может дать реальные и достойные результаты. Принятая в училище практика обучения в творческих мастерских под руководством известных художников-ювелиров, таких, как С.В. Боровков-Куктенко, испытана, соответствует практике ученичества в народном искусстве. Эстетические позиции ведущих преподавателей, их художественные методы дают ученикам достаточно широкий творческий диапазон.

Уровень подготовки выпускников училища, таким образом, складывается, помимо освоения общих дисциплин, из их способности к восприятию уже сформировавшихся художественных позиций, в противоположность ранее принятой форме обучения, предоставляющей ученику некую совокупность знаний как информацию для выработки собственной позиции, выбора собственного пути, продолжение художественного образования, либо совершенствование в мастерстве.

Ежегодно училище готовит около 70 выпускников. При сложившихся условиях далеко не все они могут найти себе место работы, отвечающее их требованиям и ожиданиям. Отсюда значительное количество «свободных» мастеров-ювелиров не только в Красносельском районе и даже в Костромской области, но и в ближайших к ней районах Ивановской и других. Здесь нередко наряду с малым частным бизнесом в форме индивидуальных мастерских возникает и средний – небольшие творческие фирмы, объединяющие ювелиров-художников и мастеров-исполнителей.

Особую привлекательность для их развития имеют известные туристические центры на Волге. Такие, как старинный русский город Плес. Сравнительно спокойная, размеренная, по сравнению со столицами, жизнь в подобных местах, окрашенная поэтическими тонами воспоминаний, связанных с именами великих русских живописцев, образами природы, запечатленной кистью И. Левитана, представляет благоприятную атмосферу для развития здесь традиционной художественной культуры.

Распространение, а вернее, расширение сферы культурного влияния деятельности Красносельского традиционного ювелирного центра на близлежащие районы и области, позволяет частично решать и острые социальные проблемы края. Мелкие частные мастерские дают рабочие места мастерам и художникам, а пресловутые «перекупщики», прекрасно знакомые с запросами местного рынка, помогают молодым предприятиям в реализации продукции. Таким образом естественно восстанавливается контакт производителя с потребителем, который исчезает в столицах. А вкусы провинциального потребителя, интересующегося новинками современной моды, но одновременно тяготеющего к привычным традиционным формам, естественным образом адаптируют новейшие художественные тенденции к традиционной культуре. Так возвращается необходимое равновесие в развитии промысла между стимулирующими и сдерживающими факторами.

Возрождение старых форм творчества, типа артели, с небольшим объемом производства, позволяет оперативнее решать и творческие, и экономические вопросы. Быстрая реализация продукции на местном рынке облегчает закупку материалов, что особенно важно, когда речь идет о серебре и золоте.

Конечно, мелкие мастерские и даже предприятия, о которых идет речь, еще нельзя считать традиционными центрами в классическом научном понимании термина, ни даже новыми ювелирными производствами. Но невозможно также игнорировать факт, что прославленные известные традиционные ювелирные центры, такие как Красное село и Великий Устюг, некогда находившиеся под пристальным вниманием общественности, окруженные государственной заботой, в настоящее время переживают болезненный период реструктуризации, последовавшей после развала государственной экономической системы. В такой ситуации процесс возникновения новых и возрождения старых предприятий естественен. Об их художественной направленности еще трудно говорить с определенной уверенностью, но можно утверждать, что их становление происходит под естественным влиянием традиционной художественной культуры и, самое главное, в местах ее бытования.

Следующим этапом в этом процессе должно стать размежевание потребительских производственных и художественно-творческих мастерских. Вслед за этим последует выдвижение лидирующих ведущих художников. На этой завершающей фазе очередного исторического витка эволюции традиционные ювелирные центры смогут и должны сыграть важную роль – указать ту высокую планку, которая разделяет художественное ремесло и художественное творчество, всегда тесно взаимодействующие в народном промысле.

Для того, чтобы это смогло случиться, необходима государственная экономическая помощь, конечно, налоговые льготы, и не только они. Важна еще творческая поддержка со стороны специалистов-искусствоведов, историков и художественных критиков. В современных социально-культурных условиях, при стилевом многообразии и натиске массовой культуры, решающее значение приобретает совместная работа, объединенные усилия специалистов всех перечисленных сфер. Следует помнить, что традиционные ювелирные центры – не область свободного творчества вне времени и пространства, а сфера коллективной художественной деятельности, тесно связанная как с историческим наследием, так и с современными художественными и социально-культурными запросами.

Проблема возрождения национальных художественных традиций вообще чрезвычайно **актуализировалась** в культуре последнего десятилетия XX века, получив свое специфическое выражение в ювелирном деле. Это стало мощным стимулом к созданию многих новых творческих предприятий, даже напрямую не связанных с историей национальных ювелирных центров. Так возникли ЗАО Творческая фирма «Сирин» (Москва), ООО «Художественные мастерские Федорова» (Санкт-Петербург), Государственное унитарное предприятие «Центр «Русские ремесла» (Ярославль). На этих производствах интерес к национальному художественному наследию явился результатом сознательного выбора поставленных задач, осознанного стремления противостоять экспансии космополитичной западной культуры. Аналогичные процессы происходили и до сих пор происходят в различных областях современной отечественной художественной и материальной культуры. В ювелирном деле, в сфере, особенно зависимой от промышленного производства, эти тенденции и проявления отражаются с наибольшей полнотой.

Во многом процесс этот стимулируется двумя основными факторами. Первый – очевидный рост национального самосознания, острое стремление значительной части общества новой России к национальной самоидентификации, к восстановлению преемственных связей с богатейшей многовековой художественной культурой дореволюционной России. Культурно-национальный аспект проблемы становится совершенно очевидным, когда обращаешься к анализу конкретных отправных точек восстановительного процесса, к которым апеллируют многие современные творческие фирмы. На первом месте здесь – фирма К. Фаберже, фабрики И. Хлебникова и П. Овчинникова, а также И. Сазикова и бр. Грачевых. Безусловный приоритет имела марка «Фаберже». И тут возникает вопрос: почему?

В основе «стиля Фаберже» – отнюдь не национальные русские, а общеевропейские, прежде всего классицистские традиции. Утверждение России как самостоятельного национального художественного центра в области ювелирного дела исторически связано с другими именами – И. Хлебников, П. Овчинников, И. Сазиков, бр. Грачевы. Именно им принадлежит заслуга в прорыве России на мировой художественно-промышленный рынок уже в середине XIX века и вытеснение с внутреннего рынка ювелирных изделий крупной фирмы «Никольс и Плинке», имевшей в Петербурге мастерскую по изготовлению серебряных изделий.

Высокий художественный уровень молодых российских ювелирных фирм не только был признан тогда соотечественниками, но и отражал возросшее национальное самосознание общества в стране с успешно развивающейся экономикой. Эксклюзивные произведения и массовая продукция российских национальных ювелирных фирм неоднократно отмечались высокими наградами на международных художественно-промышленных выставках, где работали авторитетные комиссии экспертов и оценщиков. Это подтверждается мнением ряда специалистов, утверждающих, что Россия в период с середины XIX в. и до 1918 года занимала видное место в Европе.

После 1918 г. были ликвидированы все крупнейшие ювелирные фирмы России. Оборудование реквизировали, а владельцев вынудили уехать из страны. Среди бежавших за границу был и Карл Фаберже. Его фирма до 1915 года имела филиал в Лондоне, что приучило публику к «стилю Фаберже» и способствовало формированию в Европе довольно широкого круга покупателей ее изделий. Трагические события в России, развернувшиеся в послереволюционное время, создали вокруг этого имени особый романтический ореол, но на родине фирма была надолго забыта. Только в последние два десятилетия XX века, в преддверии юбилея ставшего легендарным владельца фирмы, это имя вновь обрело широкую популярность не только в мире, но и в нашей стране.

Волна нового подъема интереса к фирме «К. Фаберже», связанная с подготовкой и проведением юбилейных мероприятий, приуроченных к этой дате, исторически вновь совпала с кардинальными переменами в социально-политической и экономической жизни России. Все это вместе и обусловило концентрацию художественных поисков молодых творческих ювелирных фирм вокруг «стиля Фаберже». Причем показательно, что в ареал этих поисков попали наиболее популярные и узнаваемые типы изделий фирмы – пасхальные яйца*, цветы в хрустальных вазочках; изделия эксклюзивные, подарочные, предполагающие исключительно высокое, виртуозное мастерство исполнения, соответствующее уровню избранного эталона. Это, в свою очередь, стало импульсом к возрождению забытых техник и освоению новейших технологий.

С начала 1990-х годов российские художники и мастера-ювелиры активно используют разнообразные эмали – от живописных до прозрачных, по гильо-

* В начале 1990 г. в Музее «Московский Кремль» состоялась выставка пасхальных яиц фирмы Фаберже из коллекции Форбса.

шированным рисункам, создающих эффект муара. Очень широко сегодня применяются традиционная техника скани и тончайшая ювелирная монтировка. В палитре современных ювелирных мастеров – литье, чеканка, сочетание различных цветов золота. Особого разнообразия достигла гамма используемых в ювелирном деле камней, от драгоценных: бриллианты, изумруды, сапфиры, до полудрагоценных и поделочных. Порою возникает ощущение какого-то раблезианского богатства. Точно художники и мастера стремятся в каждом изделии соединить весь тысячелетний опыт своих предшественников, во что бы то ни стало вписать свою страницу в летопись национального художественного наследия, всеми доступными средствами восстановить искусственно прерванную связующую историческую нить. Невозможно отказаться от мысли, что вся эта роскошь – прежде всего своеобразная творческая реакция на более чем полувековое творческое воздержание в ювелирном деле советского периода. Единственную возможность продемонстрировать свое мастерство ювелиров в эти годы давали заказы Гохрана для Алмазного фонда СССР. С тех пор впервые современные российские ювелиры стали работать для своих современников, пусть даже для избранных, которым адресована их дорогостоящая продукция. Впервые за многие годы изделия предприятий ювелирной промышленности реально отражают вкусовые представления и эстетические пристрастия своих современников, а не уровень художественных и технических возможностей предприятий отрасли.

Но есть у этого направления и обратная сторона. Чрезмерное увлечение задачей возрождения художественных традиций, в ювелирном деле обусловленных определенным ассортиментом техник и технических приемов, становится самоцелью. Азарт к совершенствованию исполнения традиционных техник, стимулированный развитием технического прогресса, нередко приводит к творческому тупику. Те из новых художественных фирм, кто раньше понял это и успел перестроиться или учел опыт предшественников и с большей ответственностью подошел к выбору художественно-стилевого направления, получили и более протяженную перспективу для дальнейшего развития и совершенствования.

К таким фирмам, чей выбор направления был определен, в первую очередь, эстетическими и художественными принципами, можно с уверенностью отнести Государственное унитарное предприятие «Центр «Русские ремесла» (г. Ярославль), ООО «Художественные мастерские Федорова». Их деятельность демонстрирует осознанный переход новых творческих фирм от

привычного эмоционального восприятия художественных традиций к осмыслению и изучению наследия национальной культуры. Структурно они представляют собой мастерские, где главной целью является не удовлетворение сиюминутных потребностей рынка, а выработка и развитие своего художественно-стилевого направления, базирующегося на традиционной культуре.

Важную роль в этом процессе, как уже отмечалось выше, играет культура православная. Она имеет определяющее значение, так как новые очаги возникают в наиболее адекватной нынешним социально-экономическим условиям форме – частные предприятия, акционерные общества и прочие. Но они не имеют готовой художественно-культурной базы, которая и сегодня продолжает поддерживать традиционные ювелирные центры. Априорная традиционность, каноничность православного искусства успешно заменяет собой разрушенный уклад культуры крестьянской. Возможно, сегодня мы являемся свидетелями процесса формирования принципиально новых типов традиционных художественных центров. Их качественные признаки, осознанные как основополагающие принципы, это – осмысленное и пристальное изучение традиционной художественной культуры, экономическая грамотность и самостоятельность и, наконец, правильный выбор адресата. Последнее особенно важно в нынешних условиях. Реальная востребованность продукции новых очагов традиционной художественной культуры – наиболее адекватная форма сохранения и развития традиций. Господствовавшая в предшествующий период ориентация на уникально-выставочные музейные произведения, как правило, вела к консервации, а не развитию художественных традиций. Пример названных выше современных традиционных предприятий подтверждает высказанные положения.

ГУП «Центр «Русские ремесла», находящееся в ведении Управления делами Президента РФ, основано в 1991 году. За прошедший сравнительно небольшой период оно добилось признания как новый художественный центр. Творческой основой фирмы стал широкий спектр классических ювелирных традиций России. Но значительное место в ассортименте продукции занимает культовая утварь, выполненная в старинных традиционных ювелирных техниках. Интересны выполненные в технике живописной эмали иконы и сканые оклады к ним. Художники-ювелиры и мастера «Русских ремесел» сумели достичь гармоничного звучания всех использованных техник, подчинив их художественно-образному решению в целом. Образ не распадается на составные части – икона и оклад, а слит в единое ювелирное произведение, в

котором применение той или иной техники обусловлено конкретными художественными задачами.

Залог коммерческого и творческого успеха этого предприятия – точно просчитанная и выверенная позиция его организаторов. Главным здесь стала адресная конкретность – обретение живой традиции культовых предметов ювелирного искусства. Определение ниши, до недавнего времени практически не существующей и не разработанной в производстве ювелирных изделий. И таковой стала сфера религиозного искусства.

Следует отметить, что, говоря о неразработанности этой ассортиментной группы, мы имеем в виду прежде всего область творчества; контакт с современной художественной культурой. Практические задачи – выполнение заказов Московской Патриархии – уже успешно решались мастерскими в Софрино, которые значительно активизировались в последнее десятилетие XX века.

Творческий же коллектив Центра «Русские ремесла» решает главную проблему традиционной художественной культуры – морально-этическую: обязанность не растерять обретенного и обогатить современным. Они не возрождают, не спасают, не воссоздают художественные традиции ювелирного дела, не миссионерствуют в искусстве, а работают, опираясь на наследие мастеров прошлого и глядя в будущее. Они не ищут в богатейшем отечественном художественном наследии готовых форм, решений, рецептов. Свою задачу они видят в подвижнической деятельности мастера, как «органического» инструмента в связи времен, традиций и новаций. Роль его не слишком престижна, она не предоставляет возможности для самовыражения, как это бывает в индивидуальном творчестве художника, часто не имеющего для этого достаточных данных. Но она очень важна для восстановления культурной памяти.

Культовая продукция фирмы адресована широкому кругу покупателей, вероятно, в большей степени для тех, кто находится в начале пути к православию и для кого эстетическая сторона пока важнее духовной. Интерес в таком случае определяется еще известной долей любопытства и моды, не имеет глубоких корней.

Привлекая покупателя сувенирной продукцией в неорусском стиле 2-й половины XIX века, периода промышленного подъема в России, Центр «Русские ремесла» исподволь приобщает человека к настоящему искусству в формах традиционной православной художественной культуры, ее красочности, торжественности, богатстве и разнообразии. Именно эти ее качества некогда



Иконки: Богоматерь Владимирская и Богоматерь Ярославская. Изделия «Художественных мастерских Федорова». 2002 г. С.-Петербург.

В произведениях мастеров-ювелиров «Русских ремесел» роспись эмалевых пластин обретает необходимое равновесие тончайшей традиционной живописи, еще в XVIII веке прославившей художников Ростова Великого, и эмоциональную насыщенность современных колористических решений, от изысканной гаммы пастельных голубовато-розовых тонов до темных, насыщенных, иногда контрастных колористических решений в образе «Богоматери с младенцем».

Большей строгостью фирменного стиля отличаются изделия ООО «Художественные мастерские Федорова». Это предприятие работает «не со всеми, а с каждым». В ассортименте нет крупных вещей. Изделия Мастерских пред-

привлекли в Константинополь послы киевского князя Владимира.

Важную роль в достижении этих целей играет высочайшее мастерство технического исполнения изделий, будь то духовно значимые вещи, как оклад, потир, дискос со звездой, либо просто украшение. При всем богатстве и разнообразии использованных техник, изделия «Русских ремесел» отличаются архитектурой чистых и ясных форм, гармоничная логика декора, подчеркивающего и выявляющего пластику форм. Последнее особенно важно, так как фирма широко использует живописные эмалевые вставки, требующие исключительного вкуса в оправе. Большинство изделий фирмы отличает именно такое тактичное отношение к

назначены для камерного пользования. Особую группу представляет разнообразная коллекция крестов. Богатство технических приемов удачно сочетается с эстетической сдержанностью современной эпохи. В орнаментике преобладают геометрические или геометризованные мотивы. Колористические решения в эмалях подчеркнуты утонченные. Можно с уверенностью говорить о художественной элитарности изделий Мастерских. При всей каноничности произведения православного искусства этой ювелирной фирмы ясно отражают эстетические принципы своего времени. В выборе творческих ориентиров Мастерские Федорова обратились не столько к внешней парадности и торжественности православного культового искусства, сколько к древним принципам, в которых ювелирное искусство традиционно, эстетика – выражение духовности, а творчество религиозно и лаконично.

Таким образом, следует признать, что настоящий процесс в современном производстве традиционных художественных ювелирных изделий отражает радикальную перестройку по всем основным параметрам: экономическому, структурному, эстетическому, духовно-нравственному.

Эстетика христианства в мировой художественной культуре всегда играла очень большую, а иногда определяющую роль. Она способствовала становлению национальных школ, формированию художественно-стилевых направлений. Культовое прикладное искусство, как своеобразная, но очень значительная и важная часть материально-художественной культуры, особенно тесно связано с повседневной жизнью человека и потому чрезвычайно чутко к происходящим переменам. Востребованность его сегодня – это открывшаяся и, очевидно, одна из возможностей в настоящем развитии традиционной художественной культуры. Другая – ювелирные украшения и предметы традиционных художественных центров. И, наконец, сувенирная линия, размывающая устои и эстетические принципы традиционной культуры, не может быть формирующей культуру, имеющей перспективы. Это доказали десятилетия советской истории в судьбе «народных художественных промыслов».

ПРОБЛЕМЫ НАРОДНОГО ИСКУССТВА ДАГЕСТАНА. РЕАЛИИ ПРАКТИКИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

По всеобщему признанию, Дагестан является одной из немногих в современном мире территорий, где традиционное народное декоративно-прикладное искусство органично входит на правах доминирующей культурной единицы в современную социальную жизнь, в национальную культуру.

Однако мы сегодня имеем пока недостаточное представление о степени распространения декоративно-прикладного искусства в историческом прошлом Дагестана. Десятки лет обращаем внимание на творчество широко известных центров, таких, как Кубачи, Гоцатль, Унцукуль, Балхар и др. Между тем, как показывают этнографические материалы, пока еще, к сожалению, весьма неполные, в художественном творчестве было занято население абсолютного большинства селений республики. Сегодня мы имеем возможность говорить, что в тех или иных видах резьба по камню была распространена на всей территории Дагестана, как и повсеместно бытовала резьба по дереву, хотя отдельные центры ее выявлены, но проанализированы пока еще недостаточно.

Всеобщее признание получило ковровое искусство. Наиболее известными и широко распространенными были ковры Южного Дагестана, создаваемые в десятках селений Ахтынского, Дербентского, Рутульского и Хивского районов. Это, в первую очередь, ворсовые ковры, односторонние сумахи,

родиной которых считается Дагестан, двусторонние паласы и выполненные во всех перечисленных техниках обиходные ковровые изделия – сумки-хурджины, наседельники и пр. Гладкие двусторонние паласы, а также войлоки, создавались в Левашинском, Тляратинском, Хунзахском и др. районах.

Отличающиеся яркими локальными особенностями, излюбленными композиционными схемами, орнаментальными мотивами, колористическими решениями типы ковров есть у большинства народов и этноязыковых групп Дагестана. Даже сама техника исполнения говорит о месте создания вещи: ворсовые ковры ткут, главным образом, лезгины, рутульцы и табасаранцы. У последних широко развито также изготовление хурджинов из конопли с тканым узором. Длинные паласы с геометрическим орнаментом и войлоки с валяным узором создаются во многих аварских селениях, где распространено также плетение циновок из болотной травы, орнаментальный рисунок которых подчеркивается пестрыми шерстяными нитями. Совершенно особые махровые ковры с длинным ворсом находятся в обиходе жителей высокогорной западной части Тляратинского района – аварцев и цахуров. Прорезные войлоки, различные ворсовые и безворсовые ковры изготавливают кумыкские мастерицы. В селении Рахалта Ботлихского района создаются прекрасные бурки и другие изделия.

Есть все основания утверждать, что ювелирные изделия создавались в большинстве селений страны гор, не менее широкое распространение имело, вероятно, кузнечное ремесло. Повсеместно работали вышивальщицы, ткачи, мастерицы узорного вязания и др. Декоративно-прикладное искусство Дагестана было плодом творчества всего народа. Такое распространение художественной одаренности являлось прямым следствием функционирования народной духовной культуры, в которой создатель вещи находился в прямой и неразрывной связи с ее потребителем.

Мастера кубачинцы, унцукульцы, гоцатлинцы, балхары были хорошо известны еще до начала XX века на всей территории республики и за ее пределы. Изделия мастеров бывшего Казикумухского округа с конца XVIII века по своему удельному весу и художественно-эстетическим качествам занимали ведущее место в Дагестане. А ведь в прошлом высококачественная глазурованная полихромная посуда производилась в селениях Сулевкент, Джули, Испик и др. Их продукция еще в конце XIX и начале XX веков славилась не только в Дагестане, но и в Азербайджане, на Северном Кавказе. Еще в 20-30 годы на всей территории Дагестана работали мастера-медники, процветали и ос-

новые промысловые центры этого вида искусства – Гоцатль, Ичичали и др. Однако эти центры не подменяли собой широкое коллективное творчество дагестанского народа в целом. Их роль важна для нас сегодня, в первую очередь, в связи с выявлением еще одного важного вопроса развития традиционной культуры – вопроса о **профессиональности мастеров** декоративно-прикладного искусства; речь идет о творчестве собственно профессионалов, т.е. людей, занятых исключительно созданием произведений декоративно-прикладного искусства и, соответственно, этим путем обеспечивающих себя материально.

Непрерывность функционирования традиционного народного искусства Дагестана дает возможность говорить о нем как о **феномене высокого социально-эстетического значения**. Являясь результатом многовекового творчества народа, оно создавало предпосылки для успешного развития современной художественной культуры республики.

Однако нельзя не видеть, что в объективно сложившихся новых условиях массовой коллективизации сельского хозяйства, организации колхозов, традиционный механизм бытования народного декоративно-прикладного искусства подвергся весьма значительным изменениям. Постепенно разрушался былой бытовой уклад, менялась система социальных и эстетических ценностей, менялся и сам облик Дагестана. И несмотря на то, что быт дагестанцев был по-прежнему насыщен традиционными предметами художественных промыслов, имевшими и утилитарное, и духовное значение, тем не менее самообязательность этого принципа нарушалась, для горцев стали привлекательными привозные фабричные изделия. Это можно сказать о медночеканном искусстве, отдельных вещах и т.д. Свое значение сохранили до известной степени лишь традиционные водоносные кувшины, без которых нелегко обойтись в горных селениях и сегодня.

Политика, проводившаяся в области культуры и искусства Дагестана в советские годы, сумела за короткий период сократить художественные центры республики до минимума. Дагестанская художественная культура, развитие которой сложилось на протяжении веков, в силу объективных условий оказалась на перепутье.

В настоящее время возрождение широкого интереса к различным проявлениям декоративно-прикладного искусства свидетельствует о новой стадии культурного развития общества, о росте требовательности к эстетическому уровню среды обитания человека. Для республики, где именно декоративно-



Дагестанское село.

прикладное искусство было на протяжении веков важнейшей областью материально-духовного производства, такой поворот, естественно, будет особенно знаменательным. И тем более, что потенциальные возможности национальной художественной культуры, ее значение и в предшествующий период зачастую недооценивались. Теперь она обретает статус **актуального, полноценного, соответствующего потребностям нашего современника социально-художественного феномена.**

Актуальной становится проблема возрождения забытых промыслов Дагестана во всех их проявлениях, и прежде всего принятием и осуществлением конкретных мер на профессиональной основе, а не на бумаге.

Человек создает культуру в той же мере, в какой культура формирует человека, определяет своеобразие материального и духовного мира каждого поколения. Духовная и, в частности, художественная культура неразрывно связана с созданием материальных благ. Именно в процессе развития матери-

альной культуры – очеловеченной природы – творится и формируется культура духовная. В свою очередь, в предметном мире человека кристаллизуются многообразные коммуникативные связи, в результате которых мы оказываемся неотъемлемой частью **единой семьи**, живущей **в предшествующих поколениях**. Каждое последующее поколение входит в мир предметов и отношений, воспринимаемых, в частности, и как **знаки и символы**, связывающие нас с многовековым опытом человечества. В основе этого процесса и лежит **традиция**, как сугубо социальная по своему механизму форма передачи человеческого опыта. Таким образом, широко распространенное понимание традиции в течение нескольких десятилетий, как чего-то несовершенного, устаревшего, отжившего, а порой и заслуживающего того, чтобы быть забытым, отторженным от современной культуры, не соответствует изначальному ее смыслу.

Осознание путей возрождения традиций народного искусства, оценка возможностей их поиска в этом направлении связаны с осмыслением вопроса о том, в каких формах может сохраниться и функционировать в современной культуре народное художественное наследие. Для нашей республики специфической остается ситуация, когда многочисленные произведения традиционного народного искусства продолжают органически жить в бытовой среде, главным образом в сельской местности. Они сохраняют свою функциональную многоплановость, и в сознании окружения их эстетические качества оцениваются как органичные, обладающие **неоспоримой значимостью**.

Естественно, что сохранение народного наследия отнюдь не сводится к организации массового производства традиционных вещей, что преследовалось еще недавно, так же как и к противоположной тенденции их чисто музейного, консервативного сохранения. Современная наука утверждает, что народную художественную культуру необходимо сохранять и воспроизводить, как многоплановое эстетическое единство и как развивающуюся, жизненно подвижную эстетическую целостность. В этом сохраняется естественная потребность народа. Несколько особняком стоит вопрос о соответствии особого вида творчества, выработанного в народном искусстве, творческим принципам развития художественной культуры нашего времени.

Большое значение в организационном самоопределении народного декоративно-прикладного искусства в современной культуре имеет существенно возросший в последний период общественный интерес к материальному и

духовному наследию народа, всеобщее осознание ценности сформированных в его недрах традиций. Судьба различных промыслов в этом аспекте неоднородна. В наиболее выигрышном положении оказались, естественно, те из них, многоплановая функциональность которых сохранила свое значение, такие, например, как ковроделие, в первую очередь ворсовое и сумашное, ювелирное искусство и др. Сама логика развития должна подсказать пути возрождения, например, традиционного художественного оружия, в нынешних условиях рассматриваемого именно как произведение искусства, или ныне забытых видов художественной вышивки, и даже такого древнего искусства, как бронзовое литье. Таким образом, в современных условиях надо не противопоставлять, а гармонично сочетать задачи развития художественных промыслов с сохранением природной исторической окружающей среды, с населением, высоко оценивающим традиции народного декоративно-прикладного искусства и относящимся с большим интересом к творческим поискам современных мастеров.

Высокий социальный статус, которым обладают народные мастера, порождает и другую естественную задачу создания для народных промыслов соответствующих экономических и производственных условий, соблюдение принципов экологии. Речь идет не о консервации технологического процесса создания художественных изделий, а о выделении главного существенного звена в их духовном, эстетическом содержании, обеспечивающего неповторимую эстетическую ценность произведений народного мастера. Звеном этим можно считать **целостный характер** творческого процесса, при котором творчество мастера сохраняет **преемственность связи** с народной художественной культурой.

В современных условиях, когда человека все в большей степени окружают изделия, созданные из синтетических материалов, значение природных материалов возрастает.

Между тем, можем ли мы считать, что в этом вопросе все обстоит благополучно? Вероятно, нет. Например, большинство дагестанских народов относились с особым почтением к серебру, чего нельзя сказать о золоте. Приемы художественной обработки серебра были чрезвычайно разнообразны, и мастера достигали в них высокой виртуозности. Сегодня, однако, в изделиях дагестанских ювелиров стало широко применяться золочение, которым раньше выделялись лишь отдельные, исключительные по своему значению вещи. В ювелирных изделиях сегодняшних мастеров позолота нередко скрывает по-



Магомедов Гаджи Бахмет. Тарелка. Серебро, чернь, гравировка. 1978 г. Кубачи. Дагестан.

грешности в работе, отсутствие фантазии, а порой и просто ремесленную небрежность.

Характерно, что значительные выставочные работы ведущих мастеров Кубачинского и Гочатлинского промыслов отличаются сдержанным использованием позолоты, в них ярко проявляются безграничные возможности различных традиционных техник обработки серебра. Между работами уникальными и массовыми не может и не должно быть принципиального разрыва, тем более в таком основополагающем

вопросе, как отношение к материалу. Подобные примеры нетрудно отыскать и в других видах художественных изделий.

Великолепно выявлялась текстура дерева в традиционной бытовой утвари. Сегодня, когда это ремесло не столь широко распространено, культура обработки дерева существенно понизилась даже в выставочных произведениях, предназначенных для общественных интерьеров. Поразительные художественные возможности содержались в традиционных узорных циновках, в которых специально обработанные и подготовленные стебли растений сочетались в орнаментальном плетении с яркими шерстяными нитями. Декоративные принципы, сложившиеся при изготовлении циновок «Чибта», ярко проявляют специфику художественных вкусов горцев и могут быть использованы как при широком возрождении этого вида искусства, так и в решении других задач декоративно-прикладного и монументального искусства. Для этого необходим тщательный анализ их орнаментального языка, композиционных приемов, колористических решений. Но самое главное – важно понять сами методы столь изобретательного использования простейших природных материалов.

В некоторых случаях изменившиеся условия быта способствуют более яркому выявлению художественных возможностей материалов, с которыми работают мастера. Так, старинная медночеканная посуда, как правило, украшалась гравированным и чеканным рисунком, выразительность которого в значительной мере скрадывалась при лужении изделий. Это был необходимый процесс в производстве бытовых предметов, диктовавшийся гигиеническими соображениями; сегодня, создавая медночеканные произведения, имеющие первостепенное декоративное назначение, можно отказаться от процесса лужения и тем самым более ярко выявить красоту орнаментальных решений, традиционных художественно-ремесленных приемов. Да и сама поверхность меди обладает цветом и фактурой, значительно более богатыми по своим декоративным возможностям, нежели свинцовая посуда.

Большой проблемой нашего ковроткачества стало в последние десятилетия отсутствие необходимых красителей шерсти. В былые времена в изготовлении ковров использовалась шерсть, окрашенная исключительно естественными природными красителями. Как правило, ее крашение производилось самими мастерами, тонко чувствовавшими колористические особенности ковра, хорошо знавшими возможности традиционных экологически чистых красящих веществ.

На этой основе достигалась многообразная цветовая гамма, обеспечивающая благородное звучание поверхности ковра и находившаяся в прямой взаимосвязи с художественными особенностями орнамента.

В наше время в ковроделии используется синтетически окрашенная шерсть, порой совершенно неожиданных, нетрадиционных оттенков. Это противо-



Балхарская керамика. 1999 г. Глина, роспись ангобом. Дагестан.

речит отмечавшемуся выше значению сложившихся колористических решений в специфике декоративно-прикладного искусства Дагестана. При использовании столь ценного и богатого по своим возможностям материала, как шерсть, необходимо точное соблюдение колористических традиций дагестанского ковра, а учитывая чрезвычайную трудоемкость этого вида декоративно-прикладного искусства, следует, возможно, поставить вопрос о возвращении к использованию традиционных природных красителей. Это, несомненно, послужило бы плодотворному развитию коврового искусства республики, вернуло бы важной области нашей национальной художественной культуры ее эстетическое совершенство.

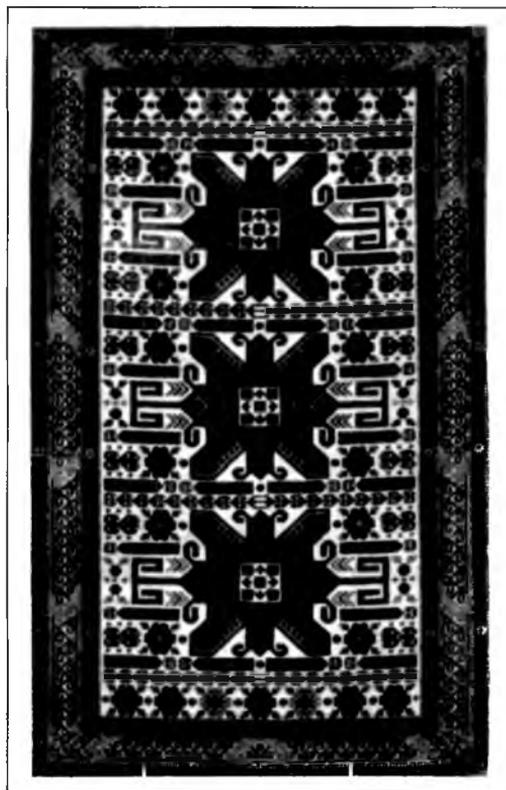
Основным механизмом передачи мастерства было **обучение своих собственных детей**. Так приобщались к ремеслу ковровщицы, медночеканщицы, ювелиры, деревообделочники, вышивальщицы и др. **Передача традиционного мастерства** из поколения в поколение может считаться еще одной **специфической чертой** и мерой в процессе развития декоративно-прикладного искусства Дагестана. И сегодня мастера старшего и среднего поколений принадлежат, как правило, к **династиям** ремесленников. Этим обусловлена распространенность этого ремесла, формировавшего материальную среду и обеспечивавшего существенную часть дохода многих семей и целых селений. Естественно, что в наше время, когда перед молодежью открылся широкий выбор профессий, такая законодательная роль преемственности мастерства в значительной мере утрачена, но в силу новых условий получает возможность возродиться.

Если в прошлом соотношение между ведущими мастерами и их коллегами не было четко регламентировано, а каждое произведение носило отпечаток индивидуальности своего творца, то современная структура творческого процесса превращает большинство мастеров промыслов в рядовых исполнителей, талант которых нередко полностью подчинен задачам производства. Это вызывает законную тревогу о дальнейшей судьбе промыслов. **Сохранение ручной формы производства** художественных изделий, отличающее промыслы от промышленности, может быть оправдано в том случае, если речь идет о **творческом труде мастеров**. Это ставит вопрос о **коренном пересмотре организации творческого процесса** на всех предприятиях художественных промыслов республики.

Многoletний выпуск изделий одного и того же ассортимента, нередко как две капли воды схожих с их образцом, эталоном, никак не может считаться до-

стойным проявлением творчества в современном декоративно-прикладном искусстве. Такое положение нередко оправдывалось экономическими и производственными факторами, но, во-первых, в области художественной культуры они должны иметь четко выраженное второстепенное значение, быть подчинены основной задаче промысла, созданию произведений народного искусства, и, во-вторых, «штамповка» подобных изделий, нередко из драгоценных и дефицитных материалов, да к тому же основанная на дорогостоящем ручном труде, приводит в конечном итоге к **серьезным экономическим затруднениям**. Об этом свидетельствуют, в частности, трудности, с которыми столкнулись в последние годы прославленные промыслы – Кубачинский и Гочатлинский художественные комбинаты, ковровые фабрики Южного Дагестана. Это явилось естественным следствием непродуманной политики в области организации производства художественных изделий на народных промыслах.

Путь к исправлению положения лежит через возвращение к соблюдению специфики творческого процесса. Внешнее несоответствие некоторых традиционно сложившихся процессов создания вещей характеру современного производства не может и не должно обесценивать важности традиционных принципов художественного творчества народа. В деле развития декоративно-прикладного искусства эстетические, духовные критерии должны всегда превалировать над экономическими, а правильная организация творческого процесса, как показывает опыт, ведет в свою очередь к рентабельности художественных производств.



Дагестанский ворсовый ковер. 1998 г. Дербент.

Соотношение между мастером-исполнителем и мастером-создателем вещи должно выражать автономную специфику каждой из этих разновидностей творческой деятельности. Его можно сравнить с соотношением между творчеством композитора и музыканта-исполнителя. Как жизнь музыкального произведения невозможна без его творческого исполнения пианистом, скрипачом, симфоническим оркестром, так и авторское предложение ведущего мастера промысла не может стать действенным фактором культуры быта, если оно не получит полноценного творческого развития в деятельности коллектива мастеров промысла. Ликвидация разрыва, существующего ныне между ведущими мастерами и творческими коллективами в Кубачи, Гочатле, Унцукуле и в других центрах народного искусства, должна считаться наиболее актуальной задачей декоративно-прикладного искусства Дагестана на современном этапе.

Не менее важно сохранение традиционных художественных навыков в широких слоях молодого населения, как в промысловых центрах, так и вне их. Известна та положительная роль, которую сыграла в деле развития кубачинского ремесла местная общеобразовательная школа. Опыт кубачинской школы необходимо широко распространять в республике. Практически за каждым художественным промыслом необходимо закрепить обязанность действенной пропаганды своего искусства, в частности, путем **преподавания его основ** в средних общеобразовательных и специальных школах. Больше, чем сегодня, значение должно придаваться **обучению основам ремесла в домашних условиях**.

Серьезно назрел вопрос об **открытии** в нашей республике **высшего** учебного заведения народного искусства (Академии или Института народных художественных промыслов).

Строительство производственных корпусов для художественных комбинатов было в известной мере оправданным для развития промыслов, в прошлом ориентированных на рост объемов производства. Но при этом нельзя не видеть, что сыграло оно и свою отрицательную роль, так как большинство мастеров прекратило работать дома, а качество, уровень мастерства значительно упали.

Естественно, что современный человек не хочет работать в таких условиях, в каких работали его отцы и деды. В связи с этим возникает важная проблема необходимости учета ремесленных занятий населения Дагестана в **современном сельском и городском строительстве**. Поворот, совершенный

в сельском строительстве нашей страны за последние годы в сторону улучшения условий для ведения приусадебного хозяйства, должен найти логическое продолжение в строительстве мастерских в промысловых центрах.

Создание **домашних мастерских** явится не только базой работы мастеров-надомников, создаст условия для весьма плодотворного процесса передачи основ ремесла младшему поколению, но и будет свидетельствовать о росте социального статуса народного искусства. С этим процессом непосредственно связаны и задачи обеспечения мастеров, работающих полностью или частично в домашних условиях, необходимым инструментом и материалами. Такая постановка дела будет **способствовать возвращению широких масс к художественному творчеству** не только путем их непосредственной работы на промыслах, но и в формах **надомничества**, совместительства с работой предприятий.

Например, в Унцукуле, единственном в своем роде народном промысле, орнаментальная насечка и инкрустация металлом по дереву процветает как на предприятии, так и на дому. Имеются все разновидности традиционного промысла: индивидуально работающие мастера-надомники, предприятия «Аят», «Ишан», Ассоциация «Народный мастер», АОЗТ «Унцукульская художественная фабрика» и др. Каждый из этих видов деятельности народных мастеров, как организованных, так и неорганизованных, имеет и свои преимущества, и свои недостатки. Именно наличие в Унцукуле нескольких форм организации, конкурирующих и дополняющих друг друга, свидетельствует о жизнеспособности и полноте жизни этого промысла*. Наличие выбора сферы творчества в той или иной форме являет собой образец очень мобильной, очень гибкой системы организации, которая необходима многим нашим промыслам. Главное достоинство ее в том, что она позволяет включать в творческий процесс все формы деятельности, все уровни таланта, а уже только от меры одаренности и своеобразия творческого темперамента мастера зависит, станет ли созданное им изделие произведением народного искусства или изделием добросовестного рукоделия ремесленника.

Главное же – что здесь сохраняется та **общая причастность** к традиционной народной культуре, к творчеству, без которых невозможно истинное искусство. Здесь в свободном и сложном столкновении порой противоречивых

* Теоретически этот вопрос разрабатывался в трудах М. А. Некрасовой еще тогда, когда промышленная политика не допускала другие формы современного развития народного искусства, как только фабричное производство.



З. Умалаева. Костюм женский. Сумочка. 1976 г.

художественных интересов, вкусов и идей возникает тот особый творческий микроклимат, та плодотворная почва, которая питает самые разные уровни художественной одаренности, формы ее проявления – от способности к точному воспроизведению добротной вещи до таланта подлинного творца, и лишь при наличии такой почвы становится возможным естественный отбор истинных мастеров и истинных художников.

Думается, что подробный анализ «Унцукульского феномена» может привести не только к выводу о необходимости всячески поощрять его и в дальнейшем, но также и использовать его опыт для работы других народных промыслов.

Приведенный пример – один из немногих, свидетельствующих о возможностях плодотворного использования в условиях Дагестана опыта развития народного искусства. Именно создание товариществ, малых, частных, семейных предприятий, ассоциаций, акционерных обществ народных мастеров открывает качественно новые возможности, они обладают большей творческой мобильностью, чем государственные предприятия.

Взаимодействие профессионального авторского декоративного искусства и искусства народных промыслов в современных условиях является важным фактором еще одного существенного процесса развития художественной культуры Дагестана.

С грустью приходится констатировать тот факт, что еще относительно недавно для оформления общественных интерьеров мы приглашали художни-

ков из Москвы, Ленинграда, республик Закавказья. Это, несомненно, не способствует динамичному развитию традиций национальной художественной культуры в новых условиях. Конечно, и в решении этой задачи могут принимать участие наши народные мастера, но совершенно иные масштабы и условия творчества определяют роль художников-профессионалов, сотрудничающих с архитекторами.

Между тем, в условиях современной культуры имеется широкий простор для использования замечательных народных традиций резьбы по камню и дереву, медночеканного искусства, народной керамики, как в монументальном искусстве, так и в оформлении общественных интерьеров. Решая эти задачи, профессиональное декоративно-прикладное искусство Дагестана способно выйти на новые рубежи, обрести свою содержательную и эстетическую основу.

Как известно, талант художника по-разному реализуется в различных социально-экономических и политических условиях. В истории дагестанского декоративно-прикладного искусства также были периоды расцвета и упадка. Современные условия объективно способствуют наиболее яркому раскрытию художественной одаренности нашего народа. Практическое осуществление этой цели связано с нашей способностью или неспособностью максимально способствовать созданию реальных условий для возможности возрождения, сохранения и развития народного искусства, о чем гласят правительственные Постановления.

Определить и создать оптимальные условия для этого – важнейшая задача республиканских и местных органов власти, организаторов культуры, всех тех, от кого зависит дальнейшая судьба художественной культуры Дагестана.

Т.Я. Шпикалова

ПРЕИМУЩЕСТВЕННОСТЬ ЭТНОХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ.

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Разработка этнохудожественной образовательной системы **детский сад – школа – дополнительное образование – вуз** стала возможной благодаря новым подходам в художественной методике довузовского и вузовского образования. Главные из них обусловлены включением народного искусства как системообразующего компонента в содержание этнохудожественного образования. Стали возможными теоретические разработки исходных положений формирования этнохудожественного образования: историко-культурологический и художественно-эстетический подходы; комплексный подход; неразрывность методов теоретической и практической сторон художественного образования; учет региональных особенностей бытования и развития народного искусства; учет целей и задач эстетического развития личности на национальной основе. Эти положения раскрываются в концепции программного и методического обеспечения содержания этнохудожественного образования, в созданном и экспериментально проверенном комплексе инновационных программ для общеобразовательных школ и вузов, рекомендованном Министерством общего и профессионального образования в качестве действующих программ*.

* Программы общеобразов. учреждений: Изобраз. искусство. Основы народ. и дек.-прикладного искусства. I– IV кл., 3-е изд. перераб. и доп. М., 1997. Изобраз.

Разрабатывается и учебно-методический комплект к ним*.

Историко-культурологический подход позволяет рассматривать различные явления в народном искусстве и культуре в их целостности и историческом развитии.

Историко-культурологический подход на уровне программного и методического обеспечения находит отражение в том, как рассматривается в образовательном пространстве взаимосвязи различных областей народной художественной культуры.

Так, процесс создания образа художественной вещи народными мастерами на протяжении многих веков никогда не был изолирован от поступательно-го движения и развития народной художественной культуры в целом. Такой путь эстетического познания позволяет личности стать соавтором открытия многомерности содержания народного искусства, о чем убедительно писал В.М. Василенко: «...Народное искусство не живет в мире бездумных, лишь украшающих предметов образов, не его вина, что смысл, ему присущий, не всегда уже угадывается нами и необходимы усилия, порой исследования, чтобы проникнуть в его суть. Народное искусство все наполнено содержанием, оно обладает огромной жизненностью... Народное искусство необходимо изучать и дальше. Мы стоим лишь у врат этого изучения... Мы не будем скользить по поверхности тем и сюжетов, лишь именуя их, определяя ими то или иное место в иконографии народного искусства. Мы почувствуем то, что чувствовал и видел крестьянин, пользовавшийся этим искусством, откроем двойственный смысл его образов – *древний*, еще полностью не утраченный, еще живой, и *новый*, отражающий современные создателю данной вещи переживания и мысли, – словом, поймем глубокий и прекрасный мир народно-го творчества»**.

искусство. Основы нар. и дек.-прикладного искусства. V-VIII кл. М., 1994; Программы педагогич. институтов: Открытый и вариативный худож. образоват. комплекс программ на основе русских художественных традиций. 2-е изд., перераб. и доп. Шуя, ШГПИ, 1995.

* Шпикалова Т.Я., Алексеенко Е.В., Ботова С.И. и др. Изобразительное искусство. Основы народного и дек.-прикладного искусства. Учебно-нагляд. пособие для I класса (80 табл. и методич. рекомендаций для учителя). М., 1996; Шпикалова Т.Я., Алексеенко Е.В., Ботова С.И. и др. Изобразительное искусство. Основы народного и дек.-прикладного искусства. Учебно-нагляд. пособие для II класса (80 табл. в 2-х частях и методич. рекомендации для учителя). М., 1997; Рабочие тетради для учащихся: Макарова Н.Р. Тайны бумажного листа. М., 1997; Орлова Л.В. Хохлома. М., 1998; Книга для учителя: Ершова Л.В., Макарова Н.Р., Щирова А.Н. Природа. Традиции. Фантазия. Ч.1. Осень. Шуя, ШГПИ, 1997. 448 с., ил.

** Василенко В.М. О содержании в крестьянском искусстве XVIII – XIX веков. // Сб. ст. Русское искусство XVIII – первой половины XIX века (под ред. Т.В. Алексеевой). М., 1971. С. 187.

Историко-культурологический подход создает условия для интеграции народного искусства с другими видами искусств и учебных предметов в едином познавательном пространстве с целью формирования целостной личности: все области художественной культуры и искусства обретают единство только в личности. Поэтому так важно включение личности в разнообразную творческую деятельность, организуемую как движение: от целого к целому; от образа к образу; от повтора, вариации – к импровизации; от интуитивного к осознанному, к пониманию «общего» в художественно-образной структуре разных видов искусства в системе культуры. Поэтому формирование духовно развитой личности рассматривается нами как воспитание личности, способной к эстетическому чувству мира и культуры, их познания, не ограниченного ни временными рамками, ни приоритетом какого-либо из искусств. Такая личность окажется способной понимать и чувствовать космичность, всечеловечность образов народного искусства как основы культурной коммуникации людей разных национальностей и исторических эпох.

Художественно-эстетический подход направлен на выявление специфики художественно-образной системы народного искусства как типа художественного творчества, на взаимодействие народного искусства с другими типами художественного творчества в системе культуры.

Этот основополагающий взгляд на народное искусство как часть культуры в образовательном пространстве реализуется согласно концепции в исследованиях М.А. Некрасовой*. В программах и учебно-методических комплектах приняты понятия, которые впервые научно обоснованы М.А. Некрасовой. Они не только обогатили методологию искусствоведения, но и открыли невиданные просторы для творчества в области художественной методики, для научной разработки этнохудожественного образования. Назовем некоторые из них: отличительные признаки народного искусства как типа художественного творчества; формы бытования и развития народного искусства, раскрывающие место и роль народного искусства в современной культуре; эстетическое и культурное значение школ народного мастерства; национальное и аспекты всеобщего, интернационального, всенародного в содержании народного искусства.

Так, например, задача целостного осознания народного искусства как особого типа художественного творчества в образовательном пространстве

* Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. М., 1983; Некрасова М.А. Народное искусство России как мир целостности. М., 1983.

решается путем последовательного включения совокупности художественно-творческих задач разного типа (повтор, вариации, импровизации). Разработка педагогических условий для творческой деятельности школьников и студентов совершается согласно творческим принципам народного творчества. В таком случае принцип преемственности в этнохудожественном образовании прослеживается в постепенном усложнении условий творческих задач.

На уровне общего и высшего образования характер условия творческих задач не только усложняется, но и появляются задачи нового типа. Задачи на повтор, вариации частично могут быть переведены во внутренний план действия, предметный план действия заметно сокращается, в отличие от начального этапа обучения. Задачи на импровизацию особенно усложняются на уровне высшего образования, с учетом региональных стилевых особенностей народного изобразительно-пластического искусства, с выявлением общих принципов и способов художественной реализации единой духовной сущности во всех областях народного искусства и русской культуры:

- единство человека и природы (архетипы, народный календарь, обряды, космология, символика календарно-обрядовой поэзии, свадебной поэзии);
- историческая народная память и смысл индивидуальной человеческой жизни (образ народного жилища, народный костюм, семейно-обрядовое творчество, эпос).

Задачи на импровизацию включают работы по проектированию художественной среды с использованием элементов дизайна и опоры на стилистические особенности в произведениях художников декоративно-прикладного искусства.

Важно отметить, что эстетические знания и художественно-творческий опыт, раскрывающие народное искусство как тип художественного творчества, как этническую культурную целостность, создают условия для целостного восприятия народного искусства как совокупности видов народного творчества (изобразительно-пластическое творчество, музыкально-поэтический фольклор, народные игры, танцы, театр, обрядово-календарные обычаи и т.д.) во всех звеньях преемственной системы этнохудожественного образования.

Решение проблем этнохудожественного образования активизировало поиски вариантов комплексного подхода к разработке содержания художест-

венно-эстетических, гуманитарных учебных предметов и методики их преподавания. Приведем примеры комплексного подхода в разработке учебных программ: вуз – школа. Для педагогических институтов и университетов впервые создан «Открытый и вариативный художественно-образовательный комплекс программ на основе русских художественных традиций»^{*}. В профессиональной подготовке учителя впервые сотрудничают преподаватели изобразительного искусства, основ народного и декоративно-прикладного искусства, русского языка и литературы, музыки и музыкального фольклора, преподаватели педагогики и философии, разрабатывающие проблемы этнопедагогики и славянской мифологии. Предлагаемая система вузовского образования нацелена на такую интеграцию блока этико-эстетических, гуманитарных учебных предметов, в которой народное искусство и традиционная художественная культура России имеют значение главного объединяющего начала, являются системообразующим компонентом этнохудожественного образования.

Для специалистов в области народного художественного творчества, которых готовят в вузах культуры, впервые действует программа интегрированного междисциплинарного курса «Народная художественная культура», составитель программы доктор педагогических наук Т.И. Бакланова^{**}. Научная ценность и новизна программы в том, что в основе народной художественной культуры рассматривается «этнохудожественное сознание во всем многообразии его культурно-исторических типов и форм воплощения. Такое сознание определяет этические стереотипы коллективной и индивидуальной художественной деятельности и его предметные результаты. Оно отражает менталитет народа, «народный характер», те или иные картины мира».

В ряду программ, решающих проблемы комплексного подхода к формированию личности школьника на национальной основе, следует отметить те, содержание которых открыто для творческого научного поиска в разработке многих неразработанных проблем теории и практики этнохудожественного образования: комплекс программ «Изобразительное искусство. Основы народного и декоративно-прикладного искусства» 1 – 4 кл. и 5 – 8 кл., научный

* Программы педагогич. институтов: Открытый и вариативный худож. образоват. комплекс программ на основе русских художественных традиций. 2-е изд., перераб. и доп. Шуя, ШГПИ, 1995.

** Бакланова Т.И. Народная художественная культура: Программа междисциплинарного интегрированного курса. М., 1995. С.5.

руководитель Т.Я. Шпикалова*, «Введение в народоведение: программа факультативного курса». М.Ю. Новицкая**.

Этнохудожественная образовательная система рассматривается нами и формируется как открытый и вариативный художественно-образовательный процесс. Поэтому повсеместное обращение работников образования и культуры к поискам научно-обоснованных путей включения регионального компонента эффективно, если согласовывается с региональными особенностями народного искусства, определяемыми в значительной мере этническими традициями и историко-культурными связями населения, опорой на сложившиеся этнопедагогические традиции региона, на связи национального и регионального, и сегодня уже проявились тенденции научной разработки такого важного аспекта возрождения народных традиций***. Особенно активно и результативно ведется работа по насыщению информационно-образовательного пространства идеалами народной жизни и лучшими произведениями народной художественной культуры в таких территориях России, как Архангельская, Белгородская, Вологодская, Ивановская, Курская, Магнитогорская, Новгородская, Орловская, Смоленская, Тюменская области, в городах Санкт-Петербурге и Москве.

Обращение педагогов к рассмотрению народного искусства и культуры на национальном и региональном уровне способствует активизации творчества учителей, помогает им разрабатывать новые жанры художественно-методической литературы. Таким ярким примером стал выпуск книги для учителя «Природа. Традиции. Фантазия. Ч. I. Осень» группы авторов: Ершовой Л.В., Макаровой Н.Р., Щириной А.Н. – преподавателей Шуйского государственного педагогического университета****. Радость встречи с родной природой, с

* Программы общеобразов. учреждений: Изобраз. искусство. Основы народ. и дек.-прикладного искусства. I-IV кл., 3-е изд. перераб. и доп. М., 1997. Изобраз. искусство. Основы нар. и дек.-прикладного искусства. V-VIII кл. М., 1994.

** Новицкая М.Ю. Введение в народоведение. Программа факультативного курса. М., 1994.

*** Книга для учителя: Ершова Л.В., Макарова Н.Р., Щирина А.Н. Природа. Традиции. Фантазия. Ч. I. Осень. Шуя, ШГПУ, 1997. 448 с., ил.; См.: авторефераты на соиск. уч. степени канд. пед. наук; Ботова С.И. Искусство орнамента в процессе подготовки будущего учителя к профессиональной деятельности. М., 1995; Жиров М.С. Региональные особенности традиционно-художественной культуры Белгородчины в системе учебно-воспитательного процесса колледжа культуры и искусства. М., 1996; Тимонина О.Ю. Особенности преподавания основ традиционной художественной культуры северозападного региона России в системе профессионально-педагогической подготовки учителей начальных классов в педагогических институтах. М., 1997.

**** Книга для учителя: Ершова Л.В., Макарова Н.Р., Щирина А.Н. Природа. Традиции. Фантазия. Ч. I. Осень. Шуя, ШГПУ. 1997. 448 с., ил.



г. Вельск Архангельской обл. Детская художественная школа № 1.

искрометным русским языком, милыми сердцу произведениями народного творчества ощущает читающий эту книгу. Страница за страницей убеждает, что учитель, как никто другой, должен понимать, что «полузабытая, но продолжающая бытовать и развиваться народная художественная культура таит в себе колоссальную информацию о «делах минувших дней», мудрую нравственно-эстетическую чистоту» (С. 3). Содержание занятий с учащимися 1 – 4 класса располагается согласно датам народного календаря. Поэтому авторский коллектив готовит четыре книги, чтобы показать разнообразные виды художественной, трудовой деятельности человека в течение годового цикла народного календаря.

Другой пример разработки проблем этнохудожественного образования на региональном уровне – программа с методическими рекомендациями, таблицами: автор А.В. Рябчиков «Гончарство. Народная глиняная игрушка юга России с учетом регионального компонента (Белгородская область)» 1–8



Г. Белгород. Школа № 46.

класс*. На занятиях по программе обращено внимание на способы воспроизведения, сохранения и творческого развития народного искусства, сделаны шаги к практическому освоению его самобытного языка, художественно-образной системы, выразительных средств. С этой целью народная глиняная игрушка рассматривается во взаимосвязи с календарно-обрядовым циклом, музыкально-поэтическим фольклором, со значением мифо-семантического смысла образа, его претворения в символ в спектре региональных особенностей глиняной игрушки.

О том, насколько творческий поиск путей приобщения учащейся молодежи к национальной культуре увлекателен и не имеет ограниченного количества путей разработки педагогических условий, свидетельствуют материалы

* Рябчиков А.В. Экспериментальная программа «Гончарство. Народная глиняная игрушка юга России с учетом регионального компонента (Белгородская область)» 1 - VIII кл. Белгород, 1997.

недавно состоявшихся межвузовских Всероссийских научно-практических конференций. Материалы конференций отразили активную разработку проблем этнохудожественной образовательной системы в России*.

В заключение сказанное о народном искусстве как системообразующем компоненте в содержании и методике довузовского и вузовского образования – звеньях этнохудожественной образовательной системы – со всей очевидностью показывает пути создания условий для свободного погружения в «Большое время культуры» как своего Отечества, так и художественной культуры народов мира**. Со всей очевидностью обозначается в этом процессе огромная роль творчества народного Мастера и Учителя. Если народный Мастер, носитель традиции создает образы традиционной культуры, ища в них ответы на вечные вопросы мироздания, бытия, то Учитель, являясь проводником новых смысловых и духовных ценностей «Большого времени культуры», стремится донести учащимся знание нравственно-духовного смысла образа с такой силой и глубиной духовного звучания, о которой и не могли предполагать творцы народного искусства, живущие в отдаленные века.

* Актуальные проблемы формирования личности на материале народной культуры. // Межвузовский сб. научных трудов. Шуя, ШГПИ, 1994; Народная художественная культура и образование. // Сб. ст. Всероссийской научно-практич. конф. Шуя, ШГПИ, 1997; Тезисы научно-практич. конференции «Интеллектуальное и художественно-эстетическое развитие личности как проблема педагогического образования». Новгород, НРЦРО, 1997; Этнохудожественная образовательная система в России. Теория и практика. Материалы Всероссийской научно-практич. конференции. Магнитогорск, МГПИ, 1998.

** См.: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С.331-333.

С.П. Исенко

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПРЕПОДАВАНИЯ НАРОДНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В СИСТЕМЕ ОБЩЕГО, СРЕДНЕГО, ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

В последние годы в нашей стране заметно активизировалась преемственная система традиционного образования в практике народной художественной культуры. В учебные программы всех ступеней общего образования вносятся региональные, этнокультурные и в том числе этнохудожественные компоненты, увеличивается объем соответствующей методической и учебной литературы, расширяется сеть студий, мастерских и объединений мастеров народного искусства при детских садах, общеобразовательных школах, центрах детского и юношеского творчества, растет численность средних специальных, высших и поствузовских образовательных учреждений, осуществляющих подготовку специалистов в этой сфере.

Эти позитивные процессы обусловили острую потребность в специалистах, владеющих целостной системой культурологических, этнохудожественных и педагогических знаний. В 1994 г. были утверждены Государственные образовательные стандарты специальности 05.30.00 – «Народное художественное творчество» для высших учебных заведений и специальности «Социально-культурная деятельность и народное художественное творчество» для средних специальных учебных заведений. В настоящее время специальность «Народное художественное творчество» введена во всех ву-

зах культуры и искусства РФ, а также в ряде республиканских университетов и педагогических институтов.

Предпринятый автором статьи панорамный анализ современного состояния отечественного образования в этой сфере позволяет выявить как весьма перспективные направления в ней, так и подходы, ошибочные с позиций теории культуры и искусства, а порой и просто недопустимые с позиций педагогики и психологии.

Так, например, существующий уже более 10 лет Санкт-Петербургский этно клуб «Параскева» является одним из несомненных лидеров в системе этнокультурного образования. Ныне он представляет самостоятельную общественную благотворительную организацию, в жизни которой принимают участие более 80 человек. В условиях такого полиэтнического мегаполиса, как Санкт-Петербург, члены клуба познают мир традиционных восточнославянских культур, осваивая одновременно фольклорное и декоративно-прикладное искусство, старинные ритуалы и праздники. Совместно с Российским этнографическим музеем этно клуб «Параскева» ведет большую и плодотворную работу по организации и проведению выставок, лекций, изданию научно-методической литературы по проблемам изучения восточнославянской культуры. Создана этношкола. Основными направлениями ее образовательной деятельности являются традиционные для восточных славян виды плетения из бересты и льна, ткачество, лоскутное шитье, войлоковаление, народный костюм.

Город Владимир также можно назвать одним из современных центров возрождения лучших традиций региональной народной культуры и развития дополнительного среднего специального этнокультурного образования. С декабря 1994 г. во Владимире под руководством Г.А. Федоровой начала работать Владимирская областная школа «Народный костюм. Материалы. История. Технология»*, занятия здесь организуются сессионно, место их проведения зависит от специфики изучаемой темы, учителя могут на время превратиться в учеников, и наоборот, так как иногда специально подготовленные дети могут обучать и взрослых, и детей в летних лагерях, на мастер-классах, на уроках в своих общеобразовательных школах, на различных

* Подробнее о деятельности этой школы см.: Федорова Г.А. Владимирская областная школа «Народный костюм. Материалы. История. Технология». // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Сб. материалов научно-практ. конф. Вып. 10: Приобщение детей к традиционной культуре: народный костюм. М., 2001.

праздниках и фестивалях. Эта школа народного костюма работает в тесном контакте с музеями больших и малых русских городов, областными курсами повышения квалификации работников культуры и искусств, центром народного творчества, универсальной научной библиотекой им. Горького и Владимирским областным колледжем культуры и искусств. Она накопила богатый опыт в деле изучения, изготовления и преподавания традиционного русского костюма и, в частности, изготовления ручной набойки, тканых и плетеных поясов, различных украшений девичьих кос, карманов-лакомников и проч.

Существенный вклад в дело популяризации традиций народного костюма и развитие методики этнокультурного образования Владимирская областная школа вносит и посредством организации передвижной наглядно обучающей выставки «Русский народный костюм. Возрождение забытых навыков мастерства», поддержанной грантом Президента РФ, как имеющей общенациональное значение. Особая методическая ценность этой выставки заключается в том, что она наряду с костюмными комплексами, демонстрируемыми на манекенах, содержит много стендов, дающих не только сведения по истории и специфике ряда ремесел, но и технологические рисунки, карты, схемы, наглядно объясняющие последовательность изготовления деталей народного костюма, его конструкцию.

Следует особо отметить ценный опыт, накопленный во Владимирском областном колледже культуры по комплексному и многоаспектному преподаванию традиций русской народной художественной культуры, и, в том числе, фольклора, организации и режиссуре традиционных обрядов и праздников. Они проводятся с учащимися на практических занятиях. Это изготовление русских головных уборов, бисерных украшений и разных дополнений к традиционному русскому костюму. В результате выпускников Владимирского областного колледжа культуры отличает очень высокий уровень специальной подготовки в области народной художественной культуры, причем как практической художественно-творческой, так и теоретической.

Заслуживает внимания и педагогический опыт московского фольклориста и педагога Е.А. Краснопевцевой*, 20 лет назад организовавшей детско-юношескую фольклорную студию. К настоящему времени обучение здесь прошли

* Об опыте работы см.: Величина О., Иванов А., Краснопевцева Е. Мир детства в народной культуре: обучение основам музыкальной традиции. М., 1992. С. 147.

около 1000 человек. Уникальность опыта работы студии заключается, в частности, в том, что много лет подряд педагоги вместе со студийцами во время каникул выезжают в с. Плехово Курской области, где осваивают традиции народной культуры, проживая в домах местных жителей, помогая им в выполнении самых различных сельскохозяйственных работ, перенимая у непосредственных носителей традиций умения и навыки, и в том числе инструментального и вокального исполнительства, танцевального и декоративно-прикладного искусства, изготовления и ношения крестьянского костюма. Учащиеся участвуют в проведении различных праздничных ритуалов и прочих событиях сельской жизни. Такой метод непосредственно-опытного проживания в традиционной культуре оздоравливает городских детей в физическом и духовно-нравственном смысле, формирует их этнокультурное самосознание, развивает их творческие способности. Благодаря такому освоению традиционной культуры сценические выступления фольклорного ансамбля «Веретенце» всегда отличаются ярким, осознанным и творческим воплощением художественной традиций Курской области.

Весьма ценный опыт проведения теоретических и практических занятий по орнаменту народного костюма накоплен Детской фольклорно-этнографической лабораторией МГДТД и Ю*. Большой научно-практический интерес представляет использование в данном учреждении дополнительного образования детей и подростков, методов экспедиционной работы, хорошо продуманных заданий по сравнительному («от отдельных микроэлементов до целостных орнаментальных структур»), историко-культурному и семиотическому анализам традиционного декора, а также творческие задания на создание собственных орнаментальных композиций, выполненных с использованием различных материалов и технологий.

К числу негативных примеров в практике преподавания в сфере народной художественной культуры можно отнести, например, деятельность Учебно-воспитательного комплекса № 1667 Зеленограда, являющегося одной из ведущих экспериментальных площадок Московского департамента образования, участвующего в разработке и апробации новой модели преподавания предмета в русле педагогических идей М.П. Ролик – председателя Междуна-

* Об опыте работы см.: Балашова О.Б. Орнамент традиционного народного костюма: варианты подхода к теме на занятиях с детьми и подростками. // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Сб. материалов научно-практ. конф. Вып. 10: Приобщение детей к традиционной культуре: народный костюм. М., 2001. С.162-174.

родного добровольного благотворительного общества «Экополис, культура, здоровье»*. В эксперименте интегрировано содержание таких художественных дисциплин, как «Театр», «Изобразительное искусство», «Архитектура», «Музыка», разработанных педагогами УВК № 1667 Зеленограда под научным руководством Т.И. Баклановой – доктора пед. наук, профессора, председателя совета по народной художественной культуре Учебно-методического объединения при Московском государственном университете культуры и искусств, зав. кафедрой теории и истории народной художественной культуры МГУКИ. Останавливает внимание из опубликованных программ и обширных приложений, содержащих материалы для интегрированных занятий, предлагаемый метод «погружения» детей в архаичные формы народной жизни, «проживание» старинных праздников и обрядов, основанных на языческой картине мира**

В ходе эксперимента дошкольники и младшие школьники (1-4 кл.) на занятиях по вышеперечисленным предметам по существу вживаются в образы нечистой силы и многочисленных языческих идолов, воссоздавая их образы в различных материалах и техниках, например, по таким темам и заданиям, как: «Изготовить с родителями домовенка-куклу»; «Леший – игрушка из природного материала***», «Портрет» нечистой силы»; «Макет языческого «Небесного мира», населенный персонажами из сказок и легенд»; «Изготовление масок нечистой силы»; «Изготовление макета «Пантеона князя Владимира», языческих идолов и модели капища»****. По мнению автора данной статьи, поразительно невежественно и даже святотатственно в курсе «Основы православной культуры» для 3 класса автором Е.Б. Ангелиной излагаются какие-то обрывочные сведения о православии. Еще большую профессиональную некомпетентность проявляет этот автор в программе «Введение в историю мировой культуры» для 4 класса: «Россия в зеркале мировой культуры». Рамки данной статьи просто не позволяют перечислить абсурды, из которых практически состоят эти «научно-методические» материалы. В программе Н.И. Ивушкиной «Театр» для второго года обучения «Русь изначальная» детям

* Русская традиционная культура. Экспериментальная художественно-образовательная система. Комплекс программ. // Научн. руководитель проекта и научн. редактор – Т.И. Бакланова. М., МГУК, 1994. С. 2-3.

** Указ. Комплекс программ. С. 6.

*** Указ. Комплекс программ. С. 21.

**** Указ. Комплекс программ. С. 19, 23.

предлагаются следующие игры-этюды с представителями нечистой силы: «с полевиком», «с лесовиком», «с водяным», «с домовым», импровизированные путешествия «по небесным просторам языческой Руси»; «огонь капищ»; пластические импровизации «деревянные идолы» и «деревянные боги». Данная программа предлагает детям изготавливать идолов, маски, и еще целый ряд тому подобных путей «вживания в языческую культуру»*.

В Приложении № 1 к своей программе Н.И. Ивушкина помещает сценарий театрализованного действия «Русь изначальная», согласно которому дети должны воплотить на сцене образы языческих богов и всевозможных представителей нечистой силы: бесов, оборотней, анчутки, лиха одноглазого, кикимор, упыря, чертей, русалочек, лукавого, мавок лесных, лешего. На наш взгляд, особенно пугающе для юных исполнителей (младших школьников), и для еще более юных зрителей (дошкольников), должны звучать слова «бесов»:

«Бесы водятся везде

На горе, и в бороде.

На опушке леса

Можно видеть беса! (Застывают, превращаясь в коряги)**.

Следует подчеркнуть, что данные «научно-методические» материалы были реализованы в работе УВК № 1667 и опубликованы под грифом Международного благотворительного общества «Экополис, культура, здоровье» и, что особенно показательно, Зеленоградского окружного управления образования и Учебно-методического объединения по образованию в области народной художественной культуры, социально-культурной деятельности и информационных ресурсов при Московском государственном университете культуры. Невольно напрашивается вопрос о том, каким образом такого рода образовательные программы, очевидно недопустимые с психолого-педагогических, художественно-искусствоведческих и социально-культурных позиций, могли быть утверждены к публикации и одобрены к внедрению? Почему не срабатывают механизмы **государственной защиты обучающихся** не только от некачественного преподавания народной культуры, но и крайне негативного его воздействия на детскую психику? Последнее представляет самостоятельную проблему, требующую осмысления. Актуальнейшим научно-методическим во-

* Указ. Комплекс программ. С.65-70.

** Указ. Комплекс программ. С.186.

просом ныне является целостный междисциплинарный подход к преподаванию народного искусства как синкретичного* феномена, воспроизводящего традиционные мотивы языком песни, танца, инструментального наигрыша, словесно-поэтического фольклора, игры, декоративно-прикладного искусства, что позволяет приобщить учащихся к народно-целостным началам.

Положительные результаты такого подхода подтверждает практика многолетней работы автора. Согласно предлагаемой нами концепции, теоретико-методологической базой для педагогов должно стать положение о духовном воздействии народного искусства на процессы формирования мышления учащихся, этнокультурной самоидентификации, активизации творческих способностей, эстетических и этических представлений. Искусство, таким образом, используется как особое средство коммуникации, особо организованный художественный язык, другими словами, упорядоченная система. Из чего следует, что произведения искусства – то есть сообщения на этом языке – можно рассматривать в качестве текстов**, емких в своем содержании.

Ввиду этого обучение должно быть нацелено на постижение произведений различных видов народного искусства. Познание их приобщает к «картине мира», народного опыта. При этом особое внимание должно уделяться постижению сути коллективного типа творчества, основанного на подобию, повторе и вариации, то есть на традиции, являющейся, согласно определению М.А. Некрасовой, формообразующим началом, благодаря которому образная структура народного искусства и сохраняет изначальный образ, входящий в синтез с его вариациями и новыми элементами***.

Процесс обучения при этом должен строиться на выявлении наиболее сильных информативных аналогий (уподоблений), связей, выяснении меры подобию, соответствия, т.е. приближения к истине. Овладевая принципами художественного языка, постигать содержание произведений, их художественно-выразительные свойства. Преподавая народное искусство на разных ступенях этнокультурного образования, занимаясь, в частности, разработкой

* Синкретизм – органичная целостность народного искусства, нерасчлененность в нем различных видов творчества, каждый из которых включал не только зачатки различных видов художественной деятельности, но и зачатки научного, философского, религиозного и морального сознания. Синкретизмом определялась форма и принципы бытования народного искусства.

** Лотман Ю.М. Структура художественного текста. // Об искусстве. СПб., 2000. С. 18-19.

*** Некрасова М.А. Народное искусство как тип творчества. См. кн.: Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. Л., 1983.



Модели южнорусских (Тамбовской и Тульской губ.) костюмных ансамблей с поневой.



собственной концепции учебной программы предмета народной художественной культуры на материале народного костюма, автор считает возможным предложить следующее:

– Включение элементарных основ этнокостюмологии* в этнокультурный образовательный компонент учебно-воспитательного процесса, начиная с детских садов и начальных школ, в учреждениях дополнительного образования (на занятиях с детьми дошкольного и младшего школьного возраста), как сквозной межпредметной дисциплины, способствующей приобщению детей к духовно-нравственным ценностям народной культуры. Одновременно это позволит почти в игровой форме овладевать художественными средствами искусства, воплощать их в создании моделей традиционного (народного) костюма, что будет способствовать развитию творческих способностей детей, приобретению умений и навыков.

– Введение изучения народного костюма в систему среднего, специального и дополнительного образования как самостоятельного предмета (или важного культурологического компонента к изучаемым параллельно с ним «Истории Древнего мира» и «Мировой художественной культуры») сможет дать важную этнокультурную информацию, что будет способствовать реализации актуальных для современной педагогики идей гуманизации образования и принципов преемственного обучения, созданию информационных и операционных межпредметных связей. При этом практические занятия должны нацеливаться в первую очередь на воплощение в современном бытовом или сценическом костюмах традиций народной одежды родного края.

– В содержании высшего профессионального образования включение этнокостюмологии** как сферы культурологии будет реализовываться в преподавании фундаментальных и прикладных разделов с использованием методов, нацеленных как на усвоение студентами предмета, так и на производство ими научной и творческой работ, исполняемых согласно научным и социокультурным требованиям времени.

Концепция предусматривает, что процесс в целом этнохудожественного образования, и в частности в области этнокостюмологии, должен начинаться

* Этнокостюмология – подотрасль исторической культурологии, имеет свой предмет – народный костюм в совокупности с культивируемыми этносом внешностью и манерами человека, объект – этническую (национальную) культуру.

** Исенко С.П. Этнокостюмология в контексте современной культуры: Автореф. дисс. доктора культурологии. М., 1999. С. 45.



Праздничный хоровод. Курская обл., 1978 г.

с освоения соответствующих культурных сокровищ родного народа, а затем распространяться на область художественной культуры народов России, стран ближнего и дальнего зарубежья.

Исходя из того, что умственный багаж каждого человека и его мироощущение определяются собственным и только ему присущим сочетанием различных знаковых кодов, что обуславливается особенностями личности, автор статьи была предпринята попытка определить разумный объем этнохудожественных знаний, который необходимо усвоить учащимся на той или иной ступени образования*.

В данной статье была предпринята попытка лишь частично осветить современный опыт по введению городских детей, подростков в мир традиционной художественной культуры, наметить пути к целостному подходу к преподаванию народного искусства как целостной культуры.

* Исенко С.П. Народный костюм в контексте этнокультурного образования детей. // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. Сб. материалов научно-практической конф. М., 2001. С.9-25.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

(от составителя-редактора)

I. Что думают, что говорят художники, деятели народных художественных промыслов.

Отклики на проблему в прессе.

Глубоко взволнованные ситуацией, в которой оказались центры народной художественной культуры, художники, деятели народных промыслов, встревоженные угрозой их гибели, невозможностью передать традиции молодому поколению, пытались донести свою тревогу до органов власти. Но. Тщетно. Училища и школы профессионального обучения молодежи, как известно, закрываются или переквалифицируются так, что местная художественная **традиция обречена оборваться**. В свете этого мы публикуем высказывания ведущих заслуженных художников народных промыслов, руководителей и деятелей предприятий. В этот раздел включено и письмо из Палеха, являющееся уже историей, но обращенное к настоящему дню и в будущее.

Пятьдесят шесть палехских художников всемирно известного очага народного искусства России обратились с письмом к Президенту страны В.В. Путину. Это обращение к Президенту страны отвечает вопросам и задачам, которыми открывается настоящая книга. Выражает повсеместное общее отрицательное отношение к правительственному Постановлению № 35, к положению, создававшемуся в результате его принятия в народных художественных промыслах. Тридцать три предприятия в свое время обратились с просьбой отменить Постановление № 35, как противоречащее Российской Конституции.

Публикация высказываний заслуженных художников других центров, а также подписавших это письмо, дается в качестве заключения настоящего труда, в знак того, что **разговор продолжается, как и ожидание государственного ответа – мер реальных, способных вести к спасению и сохранению фундаментальной части духовной культуры, важнейшей отрасли отечественной экономики** – народных промыслов, традиционной культуры в целом. С этой целью автором-составителем книги в завершении труда **даются предложения**, выдвигаются **необходимые меры** в достижении плодотворного управления и организации народных художественных промыслов. В изменении отношения к ним на всех уровнях с целью помочь выработать **государственную стратегию** к столь значительной области культуры, улучшить законодательную деятельность. Она должна четко преследовать прежде всего **цели культуры**, ее развития. Мы надеемся и ждем, что большие вопросы найдут государственное решение и, возможно, **настоящий труд поможет в этом**.

Уважаемый Владимир Владимирович !

Обращаются к Вам художники всемирно известного и признанного центра лаковой миниатюры Палеха.

Дело в том, что вступившее в силу Постановление правительства РФ от 18.01.2001 г. № 35 «О регистрации образцов изделий народных художественных промыслов признанного художественного достоинства» очень скоро нанесет большой вред достоянию государства, каковыми по праву сегодня являются народные промыслы.

Мы не будем касаться юридической стороны вопроса, хотя даже не специалистам видны несоответствия указанного постановления Закону «О народных художественных промыслах» и другим правовым актам Российской Федерации. Мы, как и все известные нам художники и искусствоведы других художественных промыслов, удивлены и возмущены абсурдностью этого документа и просим отменить его по следующим основаниям:

1. Постановлением фактически предписывается ничем не оправданное многоступенчатое прохождение экспертизы на предмет отнесения наших произведений к изделиям народных промыслов, превращая регистрацию предметов народного искусства в экспертную оценку чиновниками Министерства промышленности, науки и технологий. Неужели работники этого министерства уже решили все вопросы и задачи в промышленности и науке, чтобы переквалифицироваться в экспертов по народным промыслам России? В нашей стране сотни родников народного искусства, именуемых промыслами, и можно ли быть специалистом и экспертом по каждому из них? На каком основании оказывается недоверие Экспертным советам субъектов Федерации?

2. Наш Палех всегда славился и отличался уникальными авторскими произведениями. Это основа промысла. А авторские произведения – это интеллектуальная собственность автора. Следуя процедуре, предписанной данным Постановлением, мы обязаны представлять свою интеллектуальную собственность в виде 4-х цветных фотографий с каждой работы

сначала на оценку Экспертного совета области (2 фото), а затем обезличенно, в общем списке, в комиссию вышеуказанного министерства (еще 2 фото), чтобы дожидаться присвоения ей регистрационного номера. Как это проделать физически, если сегодня художниками-палешанами производится более 10 тысяч уникальных изделий в год, да еще в селе, где нет фотоателье? Есть ли гарантия, что у чиновников, в чьем ведении будут находиться фотографии с лучших работ, не возникнет желание «подзаработать», используя их как объект тиража на всевозможных календариках и шкатулках-подделках?

3. Наши произведения до момента их регистрации теперь не могут считаться изделиями народных художественных промыслов, даже если они выполнены народными и заслуженными художниками, отмеченными Государственными премиями, званиями и наградами, прославившими как промысел, так и страну. Сам же процесс экспертизы и регистрации может занимать срок от нескольких месяцев до года. А это значит, что в течение этого времени мы не сможем реализовать наши изделия. Получается, что вместо государственной поддержки мы получили в лице Постановления правительства самый большой тормоз и барьер в получении льгот, предписанных Законом «О народных художественных промыслах».

Мы считаем, что такие бюрократические препоны и технократический подход к производителям лаковой миниатюры неминуемо вызовет отток творческих художников и ослабит наши предприятия. Художники будут вынуждены самостоятельно реализовывать свои произведения через дельцов теневой экономики. минуя все указанные процедуры, в результате чего налоговые поступления в бюджет резко сократятся. Разве это государственный подход к решению сегодняшних проблем промыслов?

К сожалению, вынуждены констатировать, что в последние годы усилиями бюрократов и руководителей «Ассоциации народных художественных промыслов» ликвидирован Научно-исследовательский институт художественной промышленности с его богатейшей теоретической базой и музейными фондами. введена экспертиза по фото, а сейчас вторичная экспертиза с регистрацией. Причем в основе Экспертного совета по регистрации – сплошь руководители и чиновники Ассоциации. Это напоминает шантаж независимых предприятий народных промыслов со стороны Ассоциации, желание ее руководителей стать министрами без портфеля.

Уважаемый Владимир Владимирович!

Убедительно просим Вас дать указание серьезно разобраться в этом вопросе и отменить Постановление правительства, как антигосударственное, противоречащее закону и не отвечающее интересам промыслов, а также наказать чиновников, протащивших его, чтобы не заставляли российского производителя вместо работы заниматься бумаготворчеством и бюрократопочитанием.

С уважением, художники Палеха:

народный художник России, лауреат Государственной премии России Б.Н. Кукулиев; лауреат Государственной премии России С.Я. Адеянов; народный художник СССР, лауреат Государственной премии имени И.Е. Репина А.А. Котухина; народный художник России Н.И. Голиков; член СХ РСФСР Е. Сивяков; А. Федотов; П. Парамонов; В. Скалозуб; О. Данилова; С. Кочупалова; В. Федотов; Г. Сударина; О. Хомякова; Т. Слонова; А. Лопатин; В. Парамонов; Н. Лопатин; Г. Лятова; Е. Жиряков; В. Лебедев; Е. Макарова; И. Скалозуб; Т. Кондакова; О. Лебедева; Н. Терентьев; И. Макарова; В. Терентьев; А. Чигарев; В. Петров; Е. Зимин; С. Корнилова; А. Смирнов; Н. Кухаркин.

Всего 56 подписей.

Для ответа: 155620, Ивановская обл., п. Палех, ул. Ленина, д.1. Администрация Палехского района.

12 апреля 2001 г. п. Палех.

*Волков А.С.,
исполнительный директор
«Межрегионального Союза
народных художественных промыслов»*

Регистрация изделий народных художественных промыслов признанного художественного достоинства – процедура, введенная в соответствии с Постановлением правительства РФ от 18.01.2001г. № 35, явилась, как показывает практика, административным барьером. Он со всей очевидностью **препятствует сохранению и развитию** российских народных художественных промыслов.

Этот барьер возник не случайно, а выстроен по инициативе руководителей некоммерческой организации Ассоциация «Народные художественные промыслы России». Председатель правления Ассоциации Г.А. Дрожжин и его заместитель В.И. Гохман давно мечтали «порулить» всеми российскими промыслами – еще в 1995 году они представили в правительство РФ проект постановления, по которому Ассоциация должна была бы получить право определять государственную политику в области народных художественных промыслов.

В отношениях с организациями НХП руководители Ассоциации стоят на твердой позиции – к народным промыслам относить только организации, входящие в Ассоциацию и в срок уплачивающие взносы (до трех процентов с оборота), а все же остальные, в числе их и традиционные народные промыслы, промыслами не являются и должны быть вычеркнуты из списка таковых. К членам Ассоциации, не уплатившим взносы в срок, руководители применяют меры воздействия: начисляются пени за просрочку на основании заключенных договоров, а для взыскания задолженности обращаются за содействием напрямую к руководителям органов власти соответствующих регионов.

Оценив стиль взаимоотношений этих руководителей, многие организации традиционных художественных промыслов из различных регионов страны решили не входить в Ассоциацию. Это серьезно подрывало фундамент под финансовым благополучием ее руководства. Оно не оставляло попыток поставить под свой контроль все российские промыслы.

Но именно теперь, с выходом в свет постановления правительства № 35, им удалось создать для этого необходимые условия.

Был реализован план по следующему сценарию: создание правового обоснования (фундамента), организационные условия, взятие управления на себя.

Сначала в Государственной Думе при принятии части второй Налогового кодекса в статью 149 (подпункт 6 пункта 3) была внесена формулировка об изделиях народных художественных промыслов «признанного художественного достоинства». А согласно этой норме с 1 января 2001 г. от налога на добавленную стоимость освобождаются именно изделия НХП признанного художественного достоинства, при условии регистрации образцов этих изделий в порядке, установленном правительством РФ. Но это противоречит базовому Федеральному Закону «О народных художественных промыслах» от 06.01.99 г. № 7-ФЗ, который установил понятие просто «изделия народных художественных промыслов», без какого-либо «признанного художественного достоинства», а также не содержит указания на возможность установления процедуры регистрации изделий НХП, что очень существенно. Но как же тогда в Налоговом кодексе могла появиться такая формулировка? Дело в том, что до 01.01.2001 г. согласно статье 5 Закона РФ «О налоге на добавленную стоимость» от 06.12.91 г. №1992-1 от НДС освобождались «изделия народных художественных промыслов признанного художественного достоинства, образцы которых приняты в установленном порядке». Можно предположить, что лоббисты от Ассоциации предложили депутатам Госдумы формулировку в статью 149 Налогового кодекса, ссылаясь именно на преемственность текста Закона «О налоге на добавленную стоимость», а не Федерального Закона «О народных художественных промыслах».

В итоге – появилась новая категория изделий НХП «признанного художественного достоинства», узаконенной стала необходимость прохождения всеми организациями промыслов процедуры регистрации. Так был воздвигнут фундамент для постройки вышеупомянутого административного барьера.

Следующим этапом стал выход Постановления правительства РФ от 18.01.2001 г. № 35 «О регистрации образцов изделий народных художественных промыслов признанного художественного достоинства» с прилагаемыми Правилами регистрации. Это Постановление создало организационные условия для «руления» промыслами, прежде всего Ассоциацией. Теперь все российские организации и индивидуальные предприниматели, занимающиеся изготовлением изделий НХП, **для получения льготы по НДС** вынуждены проходить **через узкое горло регистрации в Минпромнауки**.

Завершающим этапом был выход Приказа Минпромнауки РФ от 19.02.2001 г. № 102, которым и был образован Экспертный совет по НХП при этом министерстве, с утвержденным Положением о Совете, и «одобрено предложение Ассоциации о возложении на нее работ по организационно-тех-

ническому контролю соответствия представляемой органами исполнительной власти субъектов РФ документации требованиям, предусмотренным Правилами регистрации, а также по ответственному хранению и учету такой документации и образцов изделий НХП, представляемых вместе с документацией». В приказе № 102 говорится о заключении соглашения о сотрудничестве между Минпромнауки РФ и Ассоциацией.

В результате такой деятельности сегодня существуют:

1) многоступенчатая и многомесячная **бюрократическая процедура**, в которой изготовитель изделий НХП отстранен от непосредственного участия в процессе регистрации и вынужден ожидать результатов перемещения документов и фотографий через подписание главой (или его заместителем) органа исполнительной власти субъекта РФ в Минпромнауки (а на практике – в Ассоциацию) и обратно;

2) произвольные (и не соответствующие законодательству о НХП) критерии оценки изделий;

3) то, что регистрационный номер в Минпромнауки ставится только на перечень образцов изделий НХП, используется для возврата всего этого перечня без регистрации в случае отказа в регистрации отдельных изделий (даже одного из нескольких сотен). Это существенно удлиняет (на практике на несколько месяцев) получение регистрационного номера на изделия, которым не отказано в регистрации;

4) в составе Экспертного совета по НХП реально работающее большинство составляют представители Ассоциации, которые по вышеназванным причинам первыми и в полном объеме получают всю документацию по представленным изделиям НХП, а остальные члены совета зачастую не имеют возможности своевременно ознакомиться с материалами и вынуждены принимать решения по заключениям, подготовленным представителями Ассоциации;

5) явно предвзятый подход членов Экспертного совета – представителей Ассоциации – к изготовителям изделий НХП, не входящим в эту Ассоциацию;

6) очевидное отсутствие гласности в работе Экспертного совета: на заседание совета не допускается не только представитель изготовителя НХП, но даже и представитель органа исполнительной власти субъекта РФ;

7) в силу большого количества изготовителей НХП образовалась очередь на регистрацию в течение 2001 года, что ставило изготовителей под реальную угрозу применения к ним санкций со стороны налоговых органов;

8) изготовителю изделий НХП, образцам которых отказано в регистрации, **затруднительно получить правовую защиту от произвола** – для этого необходимо подавать жалобу на решение Минпромнауки РФ только в Арбитражный суд г.Москвы.

Все это создает серьезные проблемы для народных художественных промыслов, а для руководителей Ассоциации – громадные возможности к злоупотреблениям и коррупции.

Важно отметить, что порядок прохождения регистрации по Постановлению от 18.01.2001 г. № 35 планировалось распространить и на льготу по налогу на прибыль – такой законопроект, подготовленный лоббистами от Ассоциации, уже прошел в свое время первое чтение в Госдуме и ожидал прохождения во втором чтении, но этому помешало принятие предложения правительства РФ об отмене на федеральном уровне всех льгот по этому налогу.

Кроме этого Ассоциация получила еще один рычаг влияния на промыслы. Приказом Минпромнауки РФ от 14 марта 2001 г. № 115 утверждено «Положение о предоставлении субсидий организациям народных художественных промыслов», в соответствии с которым из федерального бюджета выделяются субсидии на финансирование расходов на электроэнергию и 50 процентов тарифов на железнодорожные перевозки изготовленной продукции для тех организаций НХП, образцы изделий которых прошли регистрацию в Минпромнауки РФ в соответствии с Постановлением правительства РФ от 18.01.2001 г. № 35.

Ассоциация на основе соглашения о сотрудничестве с Минпромнауки РФ незаконно, поскольку является некоммерческой организацией, получила решающие полномочия по распределению государственных средств – субсидий. Для того, чтобы их получить, организации НХП вынуждены направлять все документы в Ассоциацию, которая осуществляет их проверку и направляет в Минпромнауки РФ предложения по объему финансирования. Также организации НХП должны направить в Ассоциацию документы, подтверждающие получение субсидий и целевое использование бюджетных средств.

В итоге руководители негосударственной Ассоциации получили неограниченное право на использование в личных целях государственных полномочий – факт вопиющий, оборачивающийся огромными потерями для самого государства и народа.

Волков А.С.

*Обращение Народного художника РФ,
ветерана, главного художника Жостовского промысла
традиционной росписи подносов, лауреата Государственной премии
Б.В. Графова*

ПРОБЛЕМЫ НАСТОЯЩИЕ – ПРОБЛЕМЫ БУДУЩЕГО. СУДЬБА ЖОСТОВСКОГО ПРОМЫСЛА ВИДНА СЕГОДНЯ!

Скажу от себя и, уверен, не ошибусь в том, о чем с тревогой думают многие потомственные ветераны Жостовского подносного художественного лакового промысла.

Все поколения художников, мастеров ведущих профессий, жили и живут мыслями о преемственности искусства народных мастеров Жостово, история которого уходит в глубь веков. Нынешние мастера живут стремлением сохранить фамильные династии старинного промысла, традиции Жостовского искусства – изготовления металлических лакированных подносов разных форм, различных по художественному и технологическому решению.

Последние 80 лет дружно, хором, держали как могли Жостовский промысел – центр русской культуры; т.е. частичку культуры русской жизни, собранной, приумноженной многочисленными поколениями за более чем 200 лет существования искусства Жостова (1780 – 2002 гг.).

А что сегодня? А сегодня новые экономические законы обнаружили, что якобы такие духовные ценности, как Жостово, составляющие достояние национальной культуры, ничего не стоят. Они оставлены без внимания государства – рано, видимо, еще говорить о будущем народной культуры в такое трудное время для страны. Но если государство не позаботится о народных промыслах сегодня, то вряд ли это уже будет нужно потом.

Хотя бы вопрос – кадры, будущее промысла, их на потом отложить нельзя, когда все в стране будет хорошо, когда хозяева будут правильные. Нельзя откладывать! Сейчас многие таланты, ветераны оставляют промысел, а промысел оставляет их. Вместо 180 художников, работавших в 1991 году, работает 50–60. От учеников, обучающихся раньше ремеслу подносного дела – 10–12 человек ежегодно – за последние 6 лет не осталось ни одного. Из тех, кто «от-

почковался» и работает на дому – нет ни одного, кто бы попытался подготовить мастера. На сегодня это проблема номер один.

Помочь найти решение ее возможно лишь тогда, когда, на мой взгляд, этот вопрос встанет в правительстве Российской Федерации, в Министерстве культуры РФ, в Государственной Думе с должной серьезностью.

Когда будет создана правовая основа для развития народного промысла, защита его как культурной ценности, при Жостовской фабрике декоративной росписи вполне возможно в современных условиях решить проблему кадров следующим образом.

1. Образовать Студию на базе производственных площадей и накопленного художественного материала несколькими поколениями мастеров. Больших возможностей можно достичь, используя местный творческий потенциал в лице преподавателей и учащихся. Это:

- детское творчество;
- встречи ветеранов с молодежью;
- организация авторских выставок;
- проведение выставок из коллекций;



Художник Б.В. Графов за работой.

- встречи ветеранов и выступления с беседами, лекциями;
- демонстрация фильмов.

2. Организация учебных программ по индивидуальному обучению в классах:

- Школа Лапшина Е.П., Лапшиной А.И., Лапшина Н.Е.;
- Школа Кледова В.В.;
- Школа Антипова Н.П., Антиповой М.П., Антиповой А.И.;
- Школа Вишняковой Р.А.;
- Школа Пичугиной Н.А.;
- Школа Гончаровой Н.Н., Гончаровой Л.Ю.;
- Школа Смирновой О.И.;
- Школа Летнова В.И., Летновой Г.В.;
- Школа Пыжова В.Н.;
- Школа Филиппова С.А.;
- Школа Ризина В.В.;
- Школа Лебедева М.В.

Все эти классные мастера оставили фабрику, но искусством занимаются и хотят передавать свой опыт молодым.

3. Примерные темы: технология, материалы, краски, орнаменты, живопись – цветы, натюрморты, пейзажи, сюжетная традиционная тематика и др.

Разумеется, частично использовать, т.е. привлекать к обучению, средства заказчика на получение уроков по темам. Нельзя исключить и целевое выделение средств из бюджетов РФ и Московской обл. Промедлить с вопросом ученичества, использования живого золотого фонда нашей русской культуры – значит потерять народное искусство, что подобно умышленной ошибке.

В истории промыслов старейшие опытные мастера всегда хотели чувствовать себя нужными, вот в чем вопрос народного искусства – в его живых связях с традициями.

4. Проблема музея. Накоплены произведения классных мастеров нескольких поколений. Они могли бы стать постоянной экспозицией в светлом зале, который есть, а к нему склады, кладовки, подъезды. В пространство для посетителей могут входить и производственные площади, дороги и стоянки, рядом большая столовая и огражденный стадион с красивым видом на природу.

Ну где же вы, реформаторы национальной культуры? Все на промысле в запустении и заброшено. Нужна квалифицированная и материальная помощь. Нужен интерес к этому государства – ведь предприятие государственное. Где торговать государственному предприятию? Что появилось взамен разваленного Новозкспорта, базы Росгалантереи, спецмагазинов типа «Русский сувенир»? Ничего нет!

Остальные вопросы более общие.

Б.В. Графов

15.04.2002 г.

*Заслуженные художники Российской Федерации,
лауреаты Государственной премии,
ведущие художники Гжели В.С. и Н.Т. Бидаки*

Мы считаем, что народные промыслы являются основой, фундаментом всего русского искусства. Стремление русского народа к прекрасному выражается в потребности создавать произведения, которые украшают быт и удовлетворяют духовным потребностям. За прошедшие годы, с 1978 г., нашей работы в промысле мы, можно сказать, душой приросли к этому искусству, любим его и главным считаем именно духовное выражение в работах. Создаем изделия не на «потребу дня», а то, что нас волнует.

Был расцвет промысла в начале перестройки, в этом была заинтересована администрация, как высшие чины в Москве, так и местные, особенно в лице директора ЗАО «Объединение Гжель» В.М. Логинова. Но вскоре изменилась ситуация в государстве в целом, нет больше дотаций, нет поддержки свыше. Искусство народных промыслов, очевидно, не считается теперь культурой. В период расцвета, что касалось не только производства, но и школы, она подготавливала молодые кадры, от детского сада до техникума, в дело промысла вкладывались средства, направленные на расширение производства в целом. Много значили для творчества постоянные выставки, поездки по странам – жизнь кипела! Но вот изменилось само государство, и теперь в его социально-экономическую политику промыслы не входят. Они брошены на самовыживание, если так можно выразиться! Что касается проблем Гжели, возродившихся предприятий, мы считаем одной из важных причин существующих трудностей нехозяйственное отношение органов власти на всех уровнях управления. Из-за отсутствия государственной программы защиты художественных промыслов, защиты авторских прав художников и авторских прав художественных промыслов, из-за отсутствия контроля, обеспечивающего качество и художественный уровень изделий, произошло заполнение, даже переполнение рынка низкопробной продукцией. Это приводит к разращению вкуса у населения и компрометирует промысел. Подмена истинного искусства кооперативным ширпотребом приводит к заблуждению покупателей в оценке подлинного искусства. Кроме того, изделия народных художественных промыслов имеют свою потребительскую цену, за большую они никому не нужны. А в последнее время мы наблюдаем взлет цен за счет повышения



Художники Бидаки В.С. и Н.Т., лауреаты Государственной премии, в мастерской. Гжель.

стоимости материалов и энергоресурсов, очень подорожал технологический процесс.

На наш взгляд, государство могло бы оказать такую помощь: максимально снизить цены по обеспечению технологического процесса, осуществлять контроль по всем переделам производства, особенно в финансовой части. Это уже будет не ООО, а госпредприятие. В настоящее же время народный промысел погибает! В свете этого очень беспокоит положение школы и в целом вопрос преемственности, без него не видится будущее.

В свое время было построено специальное здание для художественной школы. Уроки велись по специально разработанной нами программе, мы имели возможность использовать производственные мощности для обучения детей. Регулярно участвовали в детских выставках и конкурсах, получали призы и дипломы за великолепные (ручной лепки) работы. Но еще 10 лет назад художественную школу выселили, стены ее, расписанные на темы русских народных сказок, забелены. Художественная школа выполнила свою роль и теперь потеряла интерес для директора Объединения В.М. Логинова. Детское творчество перевели на коммерческую основу, и соответственно был создан участок производственного обучения.

В настоящее время В.М. Логинов не заинтересован в обучении молодежи и в подготовке художников для производства «Гжель», так как они идут работать на новые, возрожденные предприятия Гжели и в кооперативы, поскольку на самом производстве для них нет ни места, ни зарплаты. Это – опасно! Может прерваться преемственность мастеров Гжели.

Не выразить словами, как жалко, что такой уникальный народный промысел, как Гжель, жемчужина русского искусства, может погибнуть! Впрочем, как многие другие промыслы.

Традиции для промысла очень важны, их надо соблюдать и сохранять, чтобы промысел не потерял свое лицо. Для возрождения производств необходимы консультации ведущих художников.

Но самое главное – внимание государства к народным промыслам.

В. и Н. Бидаки

Свою оценку ситуации в народных промыслах и Постановления правительства № 35 в свое время дала парламентская газета «Представитель власти» статьей О. Карпинского, опубликованной в августе 2001 года*.

С тех пор прошло больше года, и реалии, как мы показали, самые плачевные. Статья была названа с бросающейся в глаза резкостью: «Народные промыслы и правительственное недомыслие». К сожалению, ее текст не потерял своей актуальности, а, напротив, имеет подтверждение в развивающихся за это время событиях. Проблема только углубляется...

Потому мы считаем нужным привести выдержки из этой статьи:

«...Постановление правительства РФ от 18 января 2001 года № 35 не соответствует Конституции России и Федеральному Закону от 6 января 1999 года «О народных художественных промыслах», попирает интересы десятков тысяч людей, способных творчески варьировать, создавать уникальные изделия. Нарушение Конституции РФ проявляется в том, что введение регистрации образцов противоречит сути свободы художественного творчества. Кроме того, отсутствие в регистрационных правилах права обжаловать решения Минпромнауки России об отказе в регистрации образцов свидетельствует о непризнании права народных умельцев на судебную защиту от своеволия чиновников. Между тем статьи 45 и 46 Конституции РФ о судебной и иной государственной защите прав и свобод человека и гражданина РФ пока не отменены.

Отступление от названного Федерального Закона проявилось во введении процедуры регистрации образцов изделий на федеральном уровне, которая не предусмотрена законом! Нельзя согласиться и с изменением критериев отнесения изделий к изделиям народных художественных промыслов: согласно пункту 2 упомянутых Правил изделия должны соответствовать по своему художественному решению и художественному уровню лучшим традициям искусства определенных народных промыслов, исторически сложившимся в соответствующей местности. В то же время статья 3 Федерального Закона № 7-ФЗ по-другому определяет сущность изделий народных художественных промыслов. Это противоречие дает возможность членам Совета, созданного при Минпромнауки РФ, принимать решения на основе «понятий», а не Закона. Кстати, его штатный костяк составляют руководящие работники

* Карпинский О. «Народные промыслы и правительственное недомыслие»// Газета «Представитель власти», №16(22), август 2001 г.

Департамента легкой промышленности и потребительского рынка этого ведомства. Остальные члены привлекаются «по согласованию», что также вряд ли правильно.

Не ушло российское правительство и иные законодательные акты: Закон РФ «Основы законодательства Российской Федерации о культуре» от 9 октября 1992 года и действующий Закон РСФСР «О конкуренции и ограничении монополистической деятельности на товарных рынках» от 22 марта 1991 года, а также Гражданский кодекс РФ...»

И далее:

«... К счастью, народ уже не безмолвствует. Данное Постановление правительства России было встречено, как говорится, в штыки. В числе первых, кто обратился к Президенту России В. Путину с предложением внести изменения в Постановление № 35, была Московская Областная Дума. Это и понятно. В Подмоскowie находятся всемирно известные народные промыслы – лаковая миниатюра Федоскино, декоративная роспись Жостово, керамика Гжели, платки из Павловского Посада. Из-за правительственных новшеств их деятельность оказалась под угрозой остановки. Убедительную просьбу «серьезно разобраться в этом вопросе» высказали В. Путину 56 художников Палеха, в числе которых мастера, удостоенные почетных званий «Народный художник», и лауреаты различных государственных премий. В их способности объективно оценить правительственную «заботу» о народных промыслах нельзя сомневаться.

Аналогичное обращение гаранту Конституции России послали 33 руководителя предприятий народных промыслов, участвовавших во Всероссийской выставке «Народные художественные промыслы», и многие другие заинтересованные лица, в том числе члены комиссии по народному искусству Союза художников России.

Народных умельцев поддержал глава администрации Ивановской области В. Тихонов. Он, правда, обратился к Заместителям Председателя правительства РФ А.Л. Кудрину и В.И. Матвиенко, но без всяких обиняков написал: «Настаиваем на отмене вышеуказанного Постановления»...

Такое положение в важнейшей сфере культуры заставляет выдвинуть вопрос о неотложности мер государственной защиты народных промыслов, традиционной народной культуры .

М.А. Некрасова

II. Меры государственной защиты народных промыслов – традиционной народной культуры

1. Что надо сделать в сфере организации и управления народным искусством. Основные направления.

Пока готовилась эта книга, угроза гибели народных художественных промыслов для многих из них стала реальностью. Процесс разрушения фундаментальной части национальной культуры – народного искусства, народных художественных промыслов, очагов традиционной народной культуры **развивался стремительно и с трагичным исходом уже в ряде случаев**. Трагичным не только по факту случившегося, но и по удивительной равнодушной безучастности тех государственных органов культуры, структур власти, которые, казалось бы, по своим функциям не должны оставаться в стороне от происходящего. Точно так же, как близкие к делу лица не способствуют четкостью своей позиции, не вносят в него ясности. Увы, на сей день это так!

Ни Министерство культуры РФ, ни Комитет по делам культуры при правительстве не считают себя причастными и **ответственными** в какой-либо мере за традиционную культуру, следовательно и за происходящее, поскольку вопросы традиционной культуры, вопросы народных промыслов, а это основная часть национальных культур многонациональной России, оказались вне ведения ведомств культуры. Другими словами, народная традиционная культура, всегда остающаяся

фундаментом для всякой здоровой культуры, молчаливо обрекается позицией невмешательства: «Ничего не знаем, ничего знать не хотим» – **на разрушение. Современная культура при этом** теряет все больше **историческую память**, дух национальных традиций, обрекаясь в конце концов повиснуть над пропастью. А это – не только все виды художественного творчества, но и образование, наконец, сам человек, его сознание, самосознание народа. Атака масскультуры, агрессивные воздействия «школы» роскоши и абсурда, обезволивающие культуру, **лишающие ее созидательной устремленности**, подрывают корни традиционной культуры, народного искусства, где труд и дух направлены **на жизнь**. Уникальные, исторически сложившиеся очаги – природа, культурная среда, преемственность поколений, наконец, сама земля – **разрушаются и уничтожаются!** И это в то время как искусство народных промыслов всегда являлось одним из культурных и экономических приоритетов России. пользовалось признанием во всем мире как явление уникальное, неповторимое.

За последнее десятилетие, с возрождением Православия, в процессе восстановления храмового искусства народная художественная традиция обрела полноту своего духовного источника. Ряд явлений высокого искусства, восстановленных забытых техник и профессионального мастерства ознаменовали собой новый процесс в современной культуре. Значимость его велика не только в аспектах национальном, государственном, но и **мировом**. Требуем к себе соответствующего отношения. Но что же происходит на самом деле?

2. Чем вызвана необходимость государственной поддержки? Необходимость государственного вмешательства в разрешение проблем народных промыслов, народной культуры в целом.

К настоящему моменту положение в следующем:

1. В результате закрытия школ и училищ в Федоскине, Жостове, в Холмогорах и в Палехе, изменения профиля профессиональной подготовки учащихся – **рвется нить преемственности, падает профессиональное мастерство. Разрушается** на предприятиях народного промысла **живая связь поколений** мастеров. Молодым некуда прийти работать.

2. Вопиющим фактом стала возможность продажи народного промысла. Так, знаменитый промысел «Ростовская финифть», сохраняющий культуру

живописи по эмали, опыт вековых уникальных традиций, – продается гражданину Израиля. И это словно опять никого не касается! Потребовалось вмешательство французов, только не своих российских блюстителей государственных интересов и порядка. А ведь не надо быть специалистом, а лишь только ответственным перед народом и страной, чтобы понять, что промысел в новом положении не сохранит свое историческое национально-народное художественное лицо. Имела ли право власть Ярославской области остаться безразличной к данному факту, не понимать, что мастерство национального опыта будет обслуживать спрос другой культуры, искусство потеряет и свои образы, и темы, духовность национальной культуры. Оказалось, такого понятия у чиновников нет! Кончилась зима, и снова ростовская финифть оказалась продаваемой. А пока настоящая книга находилась в наборе, отделение возрожденной гжельской майолики в деревне Трошкове оказалось проданным ЗАО «Гжель» грузинскому предпринимателю, активно внедряющему в производство грузинскую керамику крупных форм. Художников неповторимо прекрасной гжельской майолики, не имеющей аналогов, теснят и молдавские, и узбекские, и таджикские керамисты, наводнившие по чьей-то воле или попущению гжельский край, где устойчиво живет в среде населения своя родная живая традиция. Разве это и подобное **не задевает интересы государства**, тем более – народные? Да и не окажемся ли мы в скором времени свидетелями подобных распродаж? Уже стало известно, что предприятие прорезной бересты в Великом Устюге продано за границу. Ведь к этому **открывают путь** акционерные объединения, в которые превратились многие промыслы на пути приватизации. Таким открытого типа объединением и стало в перестроечное время предприятие «Ростовская финифть», оказавшись уже сегодня под угрозой продажи. А продажа акционерных предприятий **грозит и продажей земли**. Что уже не за горами, поскольку Закон – молчит!

3. Не менее опасным сможет стать вторжение в природно-историческую среду Палеха непродуманного строительства туристического комплекса для иностранцев, гостиницы, казино и прочего, в центре села, где доминирует Храм с древними иконами, Музей лаковой миниатюры, Дом-музей Ивана Голикова и чуть в отдалении Дом-музей знаменитого художника П.Д. Корина. Предполагается, что палехские художники должны демонстрировать свое мастерство в специально построенном ряду палаток, исполняя миниатюру на глазах у зрителя, возможно и продавая. Но, как известно, настоящее искусство палешанами создается месяцами и годами. Так что задуманная показуха

станет явной **профанацией творчества**, в будущем обернется невосполними потерями. Всего этого можно было бы избежать, если туристический комплекс перенести за село, расположив где-нибудь на пути к нему, а может быть, в самом г. Иванове. Ведь именно так подобные задачи решаются в системе западного туризма. У нас же – на местном уровне, **без вмешательства Министерства культуры, без отработанных принципов в государственном масштабе**. А ведь **каждый** традиционный промысел – **живой** памятник культуры, **живая традиция!**..

4. **Отсутствие государственной системы реализации** изделий народных художественных промыслов породило многоступенчатую спекуляцию на одном произведении скупщиками и перекупщиками. В результате – предприятие не имеет оборота, а художник – заработной платы. Такой эксплуатации человеческого труда еще не знала история! В итоге страдает культура. Создается чудовищная несоразмерность между тем, что может выработать предприятие при низкой изначальной стоимости изделия, и теми налогами и сборами, которые имеются на заработную плату, – 36,5%. Не говоря о стоимости электричества и содержания помещения. В такой ситуации, как заявил директор предприятия «Богородский резчик», конкуренция с черным рынком лишает каких-либо перспектив! Естественно, что для обычного покупателя изделия народных промыслов при соответствующей накрутке цен стали просто недоступными. А новый состоятельный потребитель руководствуется отнюдь не качествами художественности и традиционности изделия, мастерства исполнения, а скорее противоположными этому пристрастиями. В результате предприятие «Богородский резчик» теряет своих потомственных мастеров, потеряло образность оригинального искусства, а вместе с этим спрос зарубежного рынка, **ориентированного на традиционность и самобытность** богородских изделий. Таким образом, происходят и экономические потери, которые, как и культурные потери, не должны быть безразличны государству. Теневая деятельность, получившая большой простор и в Жостове, также, можно сказать, разрушила производство. Теперь с готовыми подносами, неизвестно где сделанными, приезжают люди на машинах и предлагают художникам расписать. Жостовское мастерство изготовления подноса таким образом исчезает. Лучшие мастера, ушедшие с предприятия, не имеют учеников, преемственность может оборваться.

5. Двухлетняя работа Экспертного совета при Министерстве промышленности, науки и технологий РФ, образованного с целью распределения госу-

дарственных льгот по факту утверждения «художественного достоинства» изделия, **внесла новые трудности и даже потери** в жизнь народных промыслов. Подготовка альбомов с цветными фотографиями на каждое изделие (утверждается оно не в наличии, а по фотографии) привело к большим и по сути ненужным затратам, к огромной потере рабочего времени. Кроме того, кто не знает, что хорошая вещь может «пропасть» на фотографии, а плохая выиграть. А закрепление как образца каждого изделия **лишает промысел внутренней подвижности**. Такая практика создает неоправданную затяжку в получении льгот, что плохо отзывается и на экономике, и на состоянии производства. «Елочка», например, народный промысел почти с двухвековой историей, ожидала признания и регистрации своих изделий два года. понесла огромный ущерб. Новые изделия, новизна художественных решений не могли из-за бюрократических препон, искусственно созданных препятствий продвинуться в жизнь, подарить соотечественнику праздничную радость новогодней, рождественской елки. А если подумать, что население деревень, занятое сельскими работами с весны до осени, может создавать елочные украшения только зимой, то можно себе представить, какие потери понес промысел, **тем более в конкуренции с импортом**. В такой ситуации, конечно, не все предприятия народных промыслов могут выстоять. Обрекается, например, на уничтожение **старинный промысел лозоплетения** в Дорохово, под Рузой, где кроме плетеной мебели изготавливается мебель столярной работы в сочетании с плетеными деталями. Больше года предприятие **необоснованно не проходит регистрацию**. Факт вопиющий!

6. Россия **теряет свои национальные приоритеты** и в **художественной промышленности** – фарфоровой, стекольной, текстильной, ювелирной, – в **традиционных** центрах, где предприятия имеют вековые традиции: Дулево, Вербилки (фарфор) переживают трудное положение, Вышний Волочок – сульфидное стекло предприятия «Красный Май», Великий Устюг и Красное Село на Волге – ювелирные производства, и многие другие очаги традиционной народной культуры, где население в нескольких поколениях владеет мастерством, где живет дух традиции, также испытывают огромные трудности. В новых экономических условиях они оказались в уничтожающих их тисках: с одной стороны, рыночной стихии, где царит произвол теневого бизнеса и криминала, с другой – где производственная деятельность, не отрегулированная, не защищенная законом, сталкивается с трудно преодолимыми препятствиями бюрократического порядка. Порядок сверху пытаются внести

правительственные постановления и указы. Но готовятся они без знания дела. В результате они создают новые трудности, на преодоление которых уходит жизненная энергия, половина производственного времени – только на то, чтобы путем разных ухищрений преодолевать, чаще обходить, бюрократические пороги. **Все это подавляет творчество!**

Вопиющим фактом в настоящее время стало вынужденное вступление в Ассоциацию известного центра художественной промышленности – Ломоносовского фарфорового завода, прежде «Императорского фарфорового завода», всегда опекаемого царями. Не имея теперь государственной защиты, он вынужден искать ее у все той же Ассоциации, незаконно перехватившей государственные функции.

Получается, что уникальный завод для того, чтобы иметь налоговые льготы, вынужден бороться за получение статуса «народный художественный промысел», в то время как это предприятие должно иметь право на льготы в силу своей исторической и художественной уникальности. Тем самым возникает подмена понятий и вопиющая ложь!

«Ассоциация» незаконно подменила собой государство! Незаконно распоряжается распределением государственных льгот, предоставлением субсидий из федерального бюджета предприятиям народных промыслов, обеспечивая себе тем самым финансовую базу – трехпроцентным сбором с оборота предприятий и начислением пени в случаях просрочки уплаты этого сбора.

7. В настоящее время разоряются или на грани разорения находятся большие фабрики-гиганты, созданные в советское время. Это еще один вопиющий факт – результат порочной экономической и культурной политики (см. соответствующие разделы). Прежние большие предприятия преобразованы теперь в акционерные объединения закрытого или открытого типа, увязают в долгах, теряют свои кадры. Этими причинами не в последнюю очередь вызвана ожесточенная борьба директора ЗАО «Объединение «Гжель» В.М. Логинова с малыми предприятиями, возродившимися на гжельской земле, где и раньше производился фарфор с кобальтовой росписью.

Итак, **двойственная советская политика** по отношению к народной традиционной культуре, к народному искусству, провозглашавшая раньше, с одной стороны, «народность» как принцип идеологии, а с другой – на деле **уничтожавшая** традиционную культуру, **продолжает свое действие**, чему способствует смещенность критериев, **утраченность понятия подлинности и ценности. Теоретическая четкость представлений** об этом должна ле-

жать прежде всего в **основе законодательной деятельности, в организации и руководстве отраслью**, в целом в основе **государственной стратегии** и политики.

Государство должно защищать и охранять законом народное культурное достояние. Им являются музеи на предприятиях народных промыслов, отражающие их историю.

Музейные коллекции нельзя делить, продавать, расхищать! Перед такой угрозой оказался Дулевский фарфоровый завод. Его музей – собрание фарфора со столетней историей – должен оставаться государственным, а не частным.

Необходимо прежде всего понимание того, что **народный промысел – это не только предприятие на земле бытующей традиции, но и среда: люди, носители традиции, мастерства, земля с окружающей человека природой**, где сохраняется историческая память, благодаря преемственности. Все это дает мощный духовный заряд творчеству. И всегда это чувствует художник, работающий в народном промысле, но далеко не всегда те, кто работает с промыслами, что и оборачивается большими потерями для культуры.

Тяжелые последствия имеют разрушительные вторжения в природную, историческую среду народного промысла. Наглядно это предстает в современном состоянии богородского промысла резьбы по дереву. В 1980-х годах он потерял свои деревни с яблоневыми садами. Они были снесены для строительства ГЭС, запроектированного именно на этом месте. Впоследствии оказалось, что оно могло бы быть и на другом – не разорять деревни! Не нанести ущерб культуре народного промысла, не разрушить его среду...

Как без лесов может остаться великая река Волга, – их с нарастающей скоростью продают в другие страны, так малые российские города и села, а их очень много, могут остаться **без народных промыслов** – символов не только места и края, где они исторически возникли и живут, но **символов России для всего мира**, где их любят и ценят. Тысячи и тысячи людей потеряют средства к жизни. **Кто за все это ответит?** Можно ли избежать столь масштабных для культуры и экономики потерь? Несомненно, можно, и достаточно простым путем, если **будет государственное отношение к делу**, если все вопросы – законодательные, организационные и управления – будут решаться **экономистами совместно со специалистами в области искусства и культуры, юридической науки, экологии и пр.** ; если будут исходить

из знания изнутри положения и состояния широчайшей и многообразной сферы художественной деятельности, связанной с вещью, в декоративном и народном творчестве.

В новых условиях постсоветского периода – тотальной коммерциализации культуры, угрозе потери национальных особенностей культур малых народов, населяющих Россию, и русского, как большого народа, тем более, важно руководствоваться **принципом уникальности каждого типа** художественного творчества **и типа культуры**. Исходить из плодотворного **взаимодействия** всех **типов культуры, типов художественного творчества**, обогащающих и создающих национальную культуру и культуру мировую. В свете этого необходимо руководствоваться принципом **дифференцированного подхода** к явлениям всей огромной сферы художественной деятельности, и народного искусства в том числе. Способствовать тем самым на деле, а не на словах **сохранению и развитию народного искусства как части культуры**.

Чтобы спасти очаги традиционной народной культуры, необходимы:

1. Дифференцированный подход к разным типам культуры в законодательной деятельности, в организационной и управленческой практике, в распределении льгот: их важно осуществлять соответственно художественной деятельности, имеющей и сохраняющей авторскую уникальность, как индивидуальную (народный мастер, художник), так и исторически коллективную – традиционные народные промыслы и традиционные предприятия художественной промышленности. Такой подход позволит избежать столь вопиющих фактов, которые происходят сегодня. Например, древний народный промысел холмогорской резьбы по кости, прославившийся своими мастерами, до сих пор не признан и не утвержден Экспертным советом при Минпромнауки в статусе «народного промысла» и лишается заслуженных льгот. А предприятие «Олеся», работающее в технике батика на шифоне, в этом статусе утверждено и вынуждено ломать себя, вымучивать из себя нечто в стиле народных традиций, что не соответствует ни технике батика, ни материалам, ни опыту предприятия. Между тем оно представляет, несомненно, авторскую мастерскую, имеющую права на льготы. Точно так же и предприятиям художественной промышленности нужна своя система льгот. Они должны быть правильно установлены, без ненужных подтасовок и подделок подо что-то, что не может быть по условиям в действительности, что осложняет жизнь, отнимает время, мешает творчеству, заставляя искать всякого рода обходные пути **несовершенного закона**.

2. Вопрос о праве традиционных народных промыслов должен быть решен **законодательно**, без установления Экспертным советом «художественного достоинства изделия», а в силу того, что эти промыслы **исторически сохраняют и развивают традицию**. Таких традиционных промыслов 40 – 50. Их необходимо выделить из сувенирной художественной деятельности и **передать в систему культуры**. Они в первую очередь заслуживают льгот, уже за то, что есть! Тем самым уже это обязует их сохранять художественный уровень. А за «признанное художественное достоинство» изделий должны отвечать местные и областные художественные советы, утверждая это выставками и прочим. Традиционные народные промыслы **нельзя лишать** ни электричества, ни газа, как это периодически происходит в Жостове и на других промыслах.

3. В сфере деятельности сувенирной художественной промышленности необходимо исходить из законов о малых предприятиях и характера художественной деятельности, ее уровня.

4. Особое внимание необходимо уделять народному промыслу в селах, функционирующему как семейная деятельность, включающая и детей. К примеру, Полх-Майдан. Естественно, оплата электроэнергии, расходуемой на токарное дело, здесь должна быть снижена или учитываться в налоговых сборах.

5. Авторские мастерские, создающие уникальные художественные изделия, должны быть выделены специальным пунктом Закона, как подлежащие льготам. **Дифференцированный подход** к разного рода художественной деятельности традиционной культуры и современного сувенирного производства даст основу к более точному определению **объекта государственной поддержки и защиты законом**.

С каждым днем все настойчивее встает вопрос: кто должен управлять: государство и закон или произвол индивида?

Должна же, наконец, появиться **государственная ЭКОЭТНОКУЛЬТУРНАЯ стратегия!** Она должна осуществляться через органы культуры, с отношением к народной традиции как **духовно-ценностной**. К народным промыслам как к **народному достоянию**, за которое несет ответственность перед будущим. Традиционная народная культура основа всякой **национальной культуры**, а следовательно и общечеловеческой.

Поэтому всей системой организации и управления, соответственно принимаемыми государственными мерами необходимо закрепить, утвердить хозяйски-цивилизированное понимание родной культуры. Необходимо:

1. Создать самостоятельное Министерство традиционной культуры, охватывающее, координирующее всю ее разветвленную сферу духовной деятельности, включая образовательную, разные роды искусства – изобразительно-пластического, народного искусства в разных формах и разных сферах: хореографии, музыки, поэзии и др.

2. С подчинением Министерству создать Научный центр, с подразделениями в области изучения художественной практики, где бы велась исследовательская работа по экономическим и педагогическим вопросам, разрабатывались и подготавливались материалы для законодательной деятельности, оказывалась помощь народным промыслам, где бы готовились профессиональные руководители и всякого рода специалисты отрасли.

3. Необходима государственная система реализации изделий народного искусства, охватывающая все формы его развития, со специальной сетью магазинов, тем более на туристических маршрутах. С обязательной выплатой стоимости изделия в момент передачи в магазины (исходная цена). И в дальнейшем с процентной выплатой по ходу окончательной продажи изделия.

4. **Упразднить** Экспертный совет при Министерстве промышленности, науки и технологии РФ, как не оправдавший себя. Его деятельность за двухлетний срок уже показала, что централизованная регистрация всех народных промыслов России может протянуться еще многие годы, и промыслы, традиционные особенно, лишенные государственной поддержки льготами, просто погибнут. Кроме того, деятельность этого централизованного Экспертного совета, как выше было показано, не соответствует цели – «сохранение и развитие народных художественных промыслов», что определено Федеральным Законом № 7-ФЗ.

Важно повысить роль и ответственность в работе с народными промыслами областных художественно-экспертных советов. Как уже было сказано, традиционные народные промыслы должны быть утверждены в праве на льготы самим фактом своей исторической значимости.

5. Внимание и государственную поддержку нужно оказать профессиональному образованию на местах: школы, училища, практика ученичества.

В свете этого необходимо возродить **Школу Народного Искусства** в значении Центра, координирующего профессиональное художественное образование на местах – школы, училища. Большую роль в этом деле сможет сыграть возвращение исторического здания Школе Народного Искусства. По решению царского правительства оно было построено в центре С-Петербурга, вблизи Русского музея и рядом с церковью «Спас На Крови».



Школа Народного Искусства.

Само место, выбранное для Школы Народного Искусства, определяло ее культурное и **государственное значение**. Основанная императрицей Александрой Федоровной еще в 1911 году, Школа в специально строящемся для нее здании должна была расширить свою деятельность. Строительство завершилось в 1915 го-

ду. Над проектом работали лучшие архитекторы-художники: И.Ф. Беспалов, Н.Е. Лансере, Е.Е. Лансере, последнему принадлежат скульптурные композиции, украшающие фасад здания. Царская казна продолжала выделять средства на строительство и организацию Школы даже в трудные годы Первой мировой войны. К школьной деятельности привлекались видные специалисты. Их объединяла общая идея – поддержать и развивать народную национальную культуру. Дать народным промыслам России духовную, профессионально-художественную поддержку в освоении многообразия материалов и техник. Учащиеся – это были дети крестьян из разных губерний, – возвращаясь в родные места, по замыслу устроителей Школы, должны были быть готовы к профессиональному ведению народного промысла, с пониманием его художественной и хозяйственной специфики и культурной значимости.

В Школе Народного Искусства под мастерские был отведен целиком второй этаж. В центральной части третьего – помещался музей с богатейшей художественной коллекцией. Здесь же проходили выставки работ учащихся. В центре четвертого этажа находилась церковь, а на пятом – амбулатория и комнаты, где жили учащиеся*.

Предусмотренность всего жизненно необходимого определяло Школу как целостный культурный организм. Среди специалистов, работающих в Школе,

* Чеснокова А.Н. Школа Народного Искусства императрицы Александры Федоровны. С-Петербург, 1998.



Школа Народного Искусства.

были известные имена художников. К Школе было привлечено общественное внимание, ее проблемы обсуждались!.. Она не потеряла своего значения и после 1917 года. Была реорганизована в 1919 году постановлением Коллегии отдела кустарной промышленности Наркомзема в Техникум кустарной промышленности.

Здесь, как и до революции, продолжали преподавать такие известные художники, как В.М. Конашевич, А.Ф. Гауш; Е.Н. Половцева возглавляла мастерскую кружевоплетения, отделом керамика и финифть руководил С.В. Чехонин. Красильную мастерскую вел крупный ученый, академик в дальнейшем, А.Е. Порай-Кошиц, сделавший открытия в области красящих веществ, создавший теорию крашения*.

Различные техники изучались не оторванно от самого художества. В 1930 году из-за отсутствия средств для содержания Техникума он был закрыт. Уникальное здание, занятое под общежитие, быстро разрушалось. Теперь оно зияет выбитыми стеклами в окнах и прочим разрушением в самом центре города. Однако принципы системы художественного образования программно возрождает Школа Народного Искусства имени императрицы Александры Федоровны в том же Петербурге.

Здание необходимо восстановить и возродить в нем Центр Народного Искусства, он должен продолжить традиции, заложенные Школой Народного Искусства дореволюционного времени. Важно возродить идею Школы, как органа культуры, осуществляющего среднее и высшее образование по всем видам народного искусства, координирующего деятельность школ и училищ на местах промыслов.

* Чеснокова А.Н. Школа Народного Искусства императрицы Александры Федоровны. С-Петербург, 1998.

Российская Академия художеств, как и всегда в прошлом, могла бы оказывать в этом **государственном деле** необходимую поддержку и помощь.

6. Назрела необходимость в Российской Академии художеств сформировать отделение народного искусства как традиционной культуры. Это смогло бы поддержать видные его очаги, способствовать подъему художественного уровня. При современном расширении Академии это казалось бы естественно, тем более, что как в дореволюционное время, так и в советское Академия играла значительную роль, оказывая влияние на живописную, пластическую культуру в искусстве русского фарфора, народного промысла ростовской финифти и др. школ и училищ народных промыслов. Стоит вспомнить плодотворное взаимодействие с мастерами ростовской финифти художника С.В. Чехонина, с Жостовом – П.П. Кончаловского и др. Да разве не заслуживают ведущие художники всемирно известных очагов народной культуры, ряд из них имеют Золотые, Серебряные медали Академии художеств и даже государственные премии, стать членами Российской Академии? Они достойно представляют классику искусства, не уступая другим ее членам. Польза была бы несомненная и в интересах самой Академии, и государства.

7. Системой стимулов поддерживать народное искусство в его специфичности, свободе непосредственного проявления художественного чувства, таланта, развивающегося в принципах традиции, канона, рождающего яркую, живую новизну. Одним из стимулов может стать право ставить на изделиях Государственный герб в количестве по мере достижений, как это было до революции. **Защищенность законом** – один из самых важных **стимулов**.

3. Что должен защищать, охранять Закон.

I. Закон, без которого невозможно цивилизованное общество, нет государства, – в сфере культуры, и тем более для традиционной культуры, – очень важен. Он должен защищать человека – творца, мастера, художника и потребителя продукта творчества, среду – природно-историческую, в которой живет народная традиция. предприятие, – в целом духовные материальные ценности культуры.

II. Защита народного искусства должна охватывать все его формы, в них: предприятие, производство, семейные мастерские, продукты творчества, технологию.

III. **Правовая защита** должна быть представлена и обеспечена очагам традиционной народной культуры, с гарантией безопасности от всякого рода вторжений в природно-историческую среду, запрещающей распродажу:

1) земли в местах распространения народного промысла, исторического бытования традиции;

2) предприятия народного промысла, с вытекающим последствием уничтожения его культурной ценности, исторического лица, как это случилось с производством абрамцево-кудринской резьбы по дереву, замененной производством «Новые окна».

IV. Защита технологии и стилистики народного промысла по месту его распространения.

V. Защита прав народного промысла на территории бытования традиции в лице предприятия, династических, семейных мастерских, мастерской художника, мастера.

VI. Защита народного искусства, народного промысла, во всех формах его развития, от монополизма и рэкеты, как в сфере производства, так и в сфере реализации продукта творчества.

VII. Защита музейных коллекций на предприятиях народных промыслов, отражающих историю их искусства, как не подлежащих делению или распродаже собраний, сформированных нередко больше чем за столетие.

Такие уникальные собрания, прежде всего фарфора, должны быть под государственным контролем и охраной.

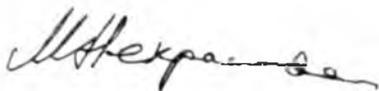
Система прав, льгот, мер защиты должна разрабатываться с ориентиром на особенности и творческую специфику народного промысла. На уникальность школ традиций народных промыслов, их культурно-историческую ценность как **ЭКОЭТНОСИСТЕМ** очагов традиционной народной культуры. Только в этом случае, с участием специалистов, можно будет достичь продуктивности правового регулирования по сохранению и развитию народных художественных промыслов, сохранению очагов традиционной народной культуры в специфичности ее исторически сложившегося типа и художественности национального образа – **как части современной культуры**. А это означает сохранить творческий потенциал народа. **Без этноса нет национальной культуры, культуры и общечеловеческой**. Спасение, защита народного искусства, сохранение основ традиционной культуры – это значит **СОХРАНЕНИЕ ПРАВСТВЕННЫХ СИЛ НАРОДА, НАЦИИ**.

В современных условиях рыночной экономики и отсутствия государственной защиты народное искусство, народные художественные промыслы России поставлены на грань гибели и разрушения. В свете этого настоящая книга не только поднимает большие вопросы, но и прокладывает пути к их разрешению, выдвигает меры государственной защиты народных промыслов, дает основные понятия, определяющие их искусство, как духовную культуру, существенную часть современной культуры, входящую и в систему образования.

Хотелось бы получить от организаций и деятелей культуры отклики на книгу, на актуальность поставленных в ней проблем, и если Вы сочтете возможным, выслать эти отклики в адрес Президента Российской академии художеств и в Правительство России. Поддержите необходимость государственных мер и нового закона.

С наилучшими пожеланиями автор,

заслуженный деятель искусств РФ,
доктор искусствоведения,
член - корреспондент Российской академии художеств



М.Некрасова.

Наш адрес:
119034, г. Москва, Пречистенка, 21.
Российская академия художеств
НИИ теории и истории изобразительных искусств
Факс: (095) 201-42-91
Электронная почта E-mail: nii-arts@yandex.ru

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО РОССИИ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ XX-XXI век

Художественное оформление и макет
Кирилл Соломенцев

Компьютерная верстка
Ольга Свилина

Корректор
Ольга Зорина

120.00

Подписано в печать 26.06.2003. Формат 70x90 ¹/₁₆.
Гарнитура PragmaticaC. Печать офсетная. Бумага офсетная.
Тираж 3000 экз.
Заказ № 6983 (л-л).

Издательство «Коллекция М»
113114, г. Москва, ул. Б. Пионерская 4,
строение 1.

Отпечатано с готовых диапозитивов заказчика на Федеральном государственном унитарном предприятии Смоленский полиграфический комбинат Министерства Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.
214020, Смоленск, ул. Смольянинова, 1.



О.Р. Шуркус. Икона. Богоматерь. «Умиление». 1999 г. Палех.



Л.В. Смирнова – живопись;

К.В. Смирнов – ювелирная работа.

1. Складень. Избранные святые. Финифть, скань.
2002 г. Ростов Великий.
2. Ростовский кремль. Обратная сторона складня.



1. Л.М. Бобылева. Потир. Серебро, гравировка, чернь, канфарение фона, золочение.

2001 г. Северная Чернь. Великий Устюг.

2. Е.Ф. Тропина. Икона Казанская Богородица. Серебро, гравировка, чернь, канфарение фона, золочение.

1997 г. Великий Устюг.



Старинный платок «Молитва», восстановлен Г. Сотковой.
1999 г. Павловский Посад.



З.А. Ольшевская. Платок. «Времена года». 1993 г. Павловский Посад.
Н. И. Слащева. Платок. «Весна». 1987 г. Павловский Посад.



**С.Н. Уласевич. «Барabanщик». Токарная основа, резьба по дереву.
2000 г. Сергиев Посад .**



Резьба по дереву. 1990-е гг.
с. Богородское Московская область.



Декоративные вазы, тарелка. Дерево, насечка, инкрустация.
2002 г. Унцукуль. Дагестан.