



Х Всероссийская
научно-практическая конференция

ХУДОЯРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Посвящена 275 - летию уральской
лаковой росписи по металлу

Нижний Тагил
21-22 октября
2021

Министерство инвестиций и развития Свердловской области
Центр развития туризма Свердловской области
Администрация города Нижний Тагил
МКУК «Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»
Уральский колледж прикладного искусства и дизайна (филиал)
федерального государственного бюджетного
образовательного учреждения
высшего профессионального образования
«Московская государственная художественно-промышленная
академия им. С.Г. Строганова»

ХУДОЯРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Материалы X Всероссийской научно-практической конференции
Нижний Тагил, 21 – 22 октября 2021 г.

Нижний Тагил

УДК 7 (082)
ББК 85. 12 (235.55-2НТ)
Д 37

Печатается по решению ученого совета
МКУК «Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»
(протокол № 7 от 28.09.2021 г.)

«Худояровские чтения»: материалы X Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 275-летию уральской лаковой росписи по металлу, 21 – 22 октября 2021 г. – Нижний Тагил: Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал», 2021 – 368с.: ил.

Ответственный за выпуск - Меркушева Э.Р.
Редактор - Матвеева И.Ю.
Библиографирование - Кокшарова Л.В.

Макет обложки - Воврженчик Е.Л.

В сборнике представлены материалы X Всероссийской научно-практической конференции «Худояровские чтения», посвященной 275-летию уральской лаковой росписи по металлу. В публикациях нашли отражение идеи и позиции ученых, музейных специалистов, работников образования и культуры, связанные с актуальными проблемами сохранения, изучения, развития и популяризации художественных промыслов Урала и России в целом.

ISBN 978-5-6045701-3-5

Авторы статей
МКУК «Нижнетагильский музей-заповедник
«Горнозаводской Урал», 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ДОКЛАДЫ ПЛЕНАРНОГО ЗАСЕДАНИЯ

Буфеева И.Ю.
НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ РОССИИ И СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ В СИСТЕМЕ ИНДУСТРИИ ТУРИЗМА. АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР ОСОБЕННОСТЕЙ И ВЕДУЩИХ ТЕНДЕНЦИЙ РАЗВИТИЯ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ 9

Маслова Ю.В.
ИНТЕГРАЦИЯ ТЕРМИНОЛОГИИ ХУДОЖНИКОВ ЖОСТОВА С СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКОЙ ОПИСАНИЯ МУЗЕЙНОГО ПРЕДМЕТА 15

Павленко Л.А.
ВЫПОЛНЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЕКТА ОБЩЕНАЦИОНАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ В ОБЛАСТИ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА, СОЗДАННОГО НА СРЕДСТВА ГРАНТА ПРЕЗИДЕНТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ ДЛЯ ПОДДЕРЖКИ ТВОРЧЕСКИХ ПРОЕКТОВ. ВОЗРОЖДЕНИЕ ТАГИЛЬСКОЙ ЛАКОВОЙ ЖИВОПИСИ, К 275-ЛЕТИЮ ПРОМЫСЛА. ВОССОЗДАНИЕ КОВАНОВОГО ДЕМИДОВСКОГО ПОДНОСА 20

Фахретденова А.Х.
ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ХУДОЯРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ» 24

ДОКЛАДЫ «КРУГЛЫХ СТОЛОВ»

Агеева М.В.
ИМПЕРАТОРСКИЕ ПОРТРЕТЫ КИСТИ ВАСИЛИЯ ПАВЛОВИЧА ХУДОЯРОВА ПЕТЕРБУРГСКОГО ПЕРИОДА В МУЗЕЯХ РОССИИ 30

Алексеева Д.О.
МОЛОДЫЕ ЮВЕЛИРЫ НИЖНЕГО ТАГИЛА.
К ВОПРОСУ ТВОРЧЕСКОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ 36

Алиева О.О.
РАЗВИТИЕ КАМНЕРЕЗНОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА УРАЛЕ:
К ВОПРОСУ О РЕГИОНАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЯХ КУЛЬТУРЫ 41

Баданина К.Г.
КНИЖНАЯ ГРАФИКА ТАГИЛЬСКОГО ХУДОЖНИКА
М.В. ДИСТЕРГЕФТА 47

Барышева Т.Д. ПРИЧИНЫ И ПУТИ РЕШЕНИЯ КОНФЛИКТНЫХ СИТУАЦИЙ С НЕСОВЕРШЕННОЛЕТНИМИ СТУДЕНТАМИ КОЛЛЕДЖА	53	Грошева О.В. ШОРИНА ЭМИЛИЯ НИКОЛАЕВНА И ЕЕ ВКЛАД В РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОТДЕЛА НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ	114
Бастрикова О.А. НАРОДНАЯ РУССКАЯ ВЫШИВКА В КОЛЛЕКЦИИ «ОДЕЖДА. ТКАНИ» НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ГОРНОЗАВОДСКОЙ УРАЛ».....	57	Гундырева Н.А. ТВОРЧЕСТВО СВЕТЛАНЫ ПАРЫШЕВОЙ – МАСТЕРСКАЯ ЧУВСТВОВАНИЯ КРАСОТЫ	122
Бекетов В.В. ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ СТИЛЯ ЭКЛЕКТИКА В АРХИТЕКТУРЕ НИЖНЕГО ТАГИЛА В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВВ.	63	Жирякова Ю.Г. ХУДОЖНИК. МАСТЕР. ПЕДАГОГ	127
Бетехтина О.Е. ФОНД ДЕТСКИХ РАБОТ НТМИИ: ФОРМИРОВАНИЕ И ЭКСПОНИРОВАНИЕ	66	Зайцева Н.В. «ПОВЕЛЕТЬ РИСОВАНИЮ ОБУЧАТЬ»	131
Будрина Л.А. ВАЛАДЬЕ ИЛИ ЗВЕЗДИН? К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСТВЕ БРОНЗОВЫХ РЕЛЬЕФОВ.....	70	Ильина Е.В. КУЛЬТУРНЫЙ КОД СКУЛЬПТОРА НАТАЛЬИ ЧУДНОВОЙ	137
Васенев А.В. ЖИЗНЕННЫЙ И ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ПУТЬ МАСТЕРА УРАЛЬСКОЙ ЛАКОВОЙ РОСПИСИ ПО МЕТАЛЛУ Н.Н. КОШКИНОЙ.....	74	Казакова Е.А. МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЮНОШЕСКИЙ ДЕНЬ (МЮД) И ФЕНОМЕН КАРНАВАЛА «ПО-СОВЕТСКИ»: РАДОСТЬ ПО РЕГЛАМЕНТУ ИЛИ НОВАЯ КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ЭПОХИ (НА ПРИМЕРЕ ПРАЗДНОВАНИЯ МЮДА В НИЖНЕМ ТАГИЛЕ В 1920-1930-Е ГГ.)	145
Винокуров С.Е. КАМНЕРЕЗНОЕ ИСКУССТВО УРАЛА XVIII–XX ВЕКОВ: ИССЛЕДОВАТЕЛИ, ИССЛЕДОВАНИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ.....	78	Казакова М.Ю. МИР НЕБЕСНЫХ СИЛ В РАЗЛИЧНЫХ ТИПАХ ИКОН В СОБРАНИИ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ГОРНОЗАВОДСКОЙ УРАЛ».....	156
Высоцкая Н.А. СЕРЕБРЯНАЯ ВАЗА КАК НАГРАДА ДЛЯ ТАГИЛЬСКОГО МАСТЕРА I ПОЛОВИНЫ XIX В. Е.А. ЧЕРЕПАНОВА «ЗА УСТРОЕНИЕ ПЕРВОЙ ПАРОВОЙ МАШИНЫ».....	99	Ключикова В.Б. ОПЫТ И ПЕРСПЕКТИВЫ ПРИМЕНЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ДЕКОРАТИВНЫХ РЕШЕНИЙ НА ИЗДЕЛИЯХ ИЗ МЕТАЛЛА С ПРИМЕНЕНИЕМ ОФОРМИТЕЛЬСКИХ ТЕХНИК (НА ПРИМЕРЕ ПЛАСТИКИ МАЛЫХ ФОРМ)	167
Галимова Е.В. НИЖНЕТАГИЛЬСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА ДЕМИДОВЫХ	105	Коваль Т.А. ЗАВОД «ЭМАЛЬПОСУДА». СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ.....	169
Гилева К.А. РОЛЬ ФРАНЦУЗСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ БРОНЗЫ В РАЗВИТИИ МОДЕЛЬНОГО РЯДА УРАЛЬСКИХ ЧУГУНОЛИТЕЙНЫХ ПРЕДПРИЯТИЙ XIX ВЕКА.....	108	Комарова М.Ю. ЛАРИССА ГРАЧИКОВА. 1990-Е ГГ. ОЧЕРК О ТВОРЧЕСТВЕ ТАГИЛЬСКОГО ХУДОЖНИКА	177
		Косарева М.Н. ЛАКОВЫЕ ВОЛЖСКИЕ ШКАТУЛКИ	184

Лаврентьева Е. В., Кадикова И.Ф. О РЕЗУЛЬТАТАХ ИССЛЕДОВАНИЯ ИКОНЫ «БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ» ИЗ НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ГОРНОЗАВОДСКОЙ УРАЛ»	189	Осинцева Е.В. МИНЕРАЛОГИЧЕСКОЕ БОГАТСТВО УРАЛА КАК КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ РЕСУРС РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ	243
Ларина О.В. ТЕРРИТОРИАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ КАК ДИЗАЙН- КОММУНИКАЦИЯ. ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ.	194	Перевозкина С.С. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МАСТЕРА ТАГИЛЬСКОЙ ЛАКОВОЙ РОСПИСИ ПО МЕТАЛЛУ ЭЛЬВИРЫ ВИТАЛЬЕВНЫ ЕРШОВОЙ	248
Ларина О.В., Дмитриева С.С. ОТ ИНДУСТРИИ К ИСКУССТВУ: ГОРА, ЗАВОД, МАСТЕР (РАЗРАБОТКА И ОПИСАНИЕ ИСТОРИКО-ЭКСКУРСИОННОГО МАРШРУТА ПО ОБЪЕКТАМ, СВЯЗАННЫМ С СОХРАНЕНИЕМ ТАГИЛЬСКОЙ ЛАКОВОЙ РОСПИСИ)	197	Пудов Г.А. О СУНДУЧНОЙ МАСТЕРСКОЙ ОСИПА ПОЛИКАРПОВИЧА ЛАПТЕВА (НИЖНЕТАГИЛЬСКИЙ ЗАВОД, II ПОЛОВИНА XIX ВЕКА – ПОСЛЕ 1915 ГОДА)	254
Лебедева О.В. ЕВГЕНИЙ ВАГИН – ХУДОЖНИК, ПОЭТ, МУЗЫКАНТ И СПОРТСМЕН	202	Рыжкова О.В. ПО СЛЕДАМ ТАГИЛЬСКОГО ПОДНОСА: ИНТЕРАКТИВНОЕ ЗНАКОМСТВО С КУЛЬТУРНЫМ БРЕНДОМ ГОРОДА	258
Максяшин А.С. ИТОГИ РАЗМЫШЛЕНИЯ О ВЫСТАВКЕ-КОНКУРСЕ-2020.....	208	Семеновых О.В. ИСТОРИИ РЕСТАВРАЦИИ. ПОДГОТОВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЖИВОПИСИ К ВЫСТАВОЧНЫМ ПРОЕКТАМ НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ	265
Маркина М.Г. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЧАСТКА РОСПИСИ ПО МЕТАЛЛУ ЛАБОРАТОРИИ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ЭСТЕТИКИ ООО «РСК» ЗАВОДА АО «НТМК» (1994 – 2016 гг.).....	215	Серова И.В. МОНИТОРИНГ ЭФФЕКТИВНОСТИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КОЛЛЕДЖЕ	271
Медведева О.А. КАМНЕРЕЗНЫЙ ПРОМЫСЕЛ В ГОРОДЕ БЕРЕЗОВСКИЙ – ИСТОРИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ	220	Силонова О.Н. УНИКАЛЬНЫЙ ПАМЯТНИК РУССКОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА – «СТОЛИК С ГЕРБАМИ» (1785 – 1787) ИЗ ИНТЕРЬЕРА МОСКОВСКОГО СЛОБОДСКОГО ДОМА ДЕМИДОВЫХ.....	274
Михеева К.О. АТРИБУЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ГОРНОЗАВОДСКОЙ УРАЛ». БРОНЗОВЫЕ КУРИЛЬНИЦЫ ДЛЯ БЛАГОВОНИЙ.....	226	Симонова Д.М. ОБЛИК НИЖНЕГО ТАГИЛА В ИЗДАНИЯХ ОТКРЫТОК 1917 – 1950-Х ГГ. ИЗ ФОТОКОЛЛЕКЦИИ НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ГОРНОЗАВОДСКОЙ УРАЛ».....	284
Наседкина А.А. О РЕСТАВРАЦИИ КАРТИНЫ А.Л. РЖЕВСКОЙ «МУЗЫКА» ИЗ КОЛЛЕКЦИИ НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ	231	Смирнова Т.В. ИСКУССТВО, ОПАЛЕННОЕ ВОЙНОЙ. (ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ – УЧАСТНИКОВ ВЫСТАВКИ НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ «ТАГИЛ В ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ» 1944 – 1946 ГГ.).....	291
Осетрова Г.А. ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТАГИЛЬСКОЙ ЛАКОВОЙ РОСПИСИ В 1990-Е ГГ.	237		

Смирных Л.Л. НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВЕТСКОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1950-Х – 1960-Х ГГ. (ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МБУК «НИЖНЕТАГИЛЬСКИЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ»).....	299
Сохина Е.А. НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ НА МАРКАХ В СОБРАНИИ НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ГОРНОЗАВОДСКОЙ УРАЛ»	308
Трящина Н.С. ШКОЛА ТЮТИКОВА. СОЗДАНИЕ И РАЗВИТИЕ ОТДЕЛЕНИЯ «ФИЛИГРАНЬ» КУНГУРСКОГО ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА № 58.....	315
Устинова Е.А. К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ ПОДНОСНОГО ПРОМЫСЛА НА УРАЛЕ	317
Хайдукова Л.А. МАСТЕР ТАГИЛЬСКОГО ПОДНОСНОГО ПРОМЫСЛА ТАМАРА ЮДИНА	325
Чиркова К.В. ТВОРЧЕСТВО ЕЛЕНЫ ПРОШКО. ОБРАЩЕНИЯ К ПЕРВООБРАЗАМ – СОВРЕМЕННОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ.....	332
Шемякина А.Л. ПАРК СОВЕТСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ, ИЗУЧЕНИЯ, ПОПОЛНЕНИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ.....	355
Щекотов Н.А. ОБЗОР КОЛЛЕКЦИИ СУНДУКОВ ИЗ НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ГОРНОЗАВОДСКОЙ УРАЛ».....	363

ДОКЛАДЫ ПЛЕНАРНОГО ЗАСЕДАНИЯ

УДК 745.5

И. Ю. Буфеева,

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина
119071, г. Москва, ул. Малая Калужская, 1.
irina.bufeeva@yandex.ru

НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ РОССИИ И СТРАН ЗАРУБЕЖЬЯ В СИСТЕМЕ ИНДУСТРИИ ТУРИЗМА. АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОБЗОР ОСОБЕННОСТЕЙ И ВЕДУЩИХ ТЕНДЕНЦИЙ РАЗВИТИЯ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

В статье обозначены и проанализированы основные направления развития народных художественных промыслов как ресурса туризма в России и за рубежом.

Ключевые слова: народные промыслы, туризм, потребительский спрос, тенденции современности.

I.Y. Bufeeva,

A. N. Kosygin Russian State University
119071, Moscow, Malaya Kaluzhskaya str., 1. irina.bufeeva@yandex.ru

FOLK ART CRAFTS OF RUSSIA AND FOREIGN COUNTRIES IN THE SYSTEM OF THE TOURISM INDUSTRY. ANALYTICAL REVIEW OF THE FEATURES AND LEADING TRENDS OF DEVELOPMENT AT THE PRESENT STAGE

The article identifies and analyzes the main directions of the development of folk art crafts as a tourism resource in Russia and abroad.

Keywords: folk crafts, tourism, consumer demand, modern trends.

Инновации XXI в. изменили отношение к традиционной народной культуре, обязав художественные промыслы России пересмотреть многие концепции их сохранения и развития. Новые реалии эпохи культуры потребления заставили по-новому взглянуть на привычные традиционные ценности. В прошлом в крестьянской среде изделия изготавливали, в основном, для домашнего потребления, а продавали или обменивали незначительное количество. «Экономика народных промыслов в период их зарождения и расцвета была натуральной, не рассчитанной на рыночное производство, обслуживала преимущественно потребности общины и была тесно связана с окружающей природной средой» [1, с. 16]. Ремесленники города были уже ориентированы на продажу и этим зарабатывали. В XX в. в странах зарубежья продажа как необходимость продолжения жизни традиционных промыслов стала основополагающей. В СССР, вплоть до начала 90-х гг., народными промыслами занимались предприятия, где главным был идеологический фактор, акцент ставился не на успешный сбыт, а на количество разрабатываемых изделий как элемента национально-патриотического символа государства. Изделия промыслов относились к товарам народного потре-

бления, их производство подчинялось министерству местной промышленности. От ориентации на количество страдало качество. Склады предприятий были завалены невостребованными промышленными образцами в «традициях народной культуры». Первые концепции необходимости маркетинга как научного подхода к реализации товара появились лишь в начале 80-х гг. XX в. В XXI в. – веке всеобщей глобализации и господства культуры потребления, вопрос сохранения и дальнейшего развития традиционных художественных промыслов полностью подчинился законам рынка.

И поэтому сегодня, безусловно, индустрия туризма играет в решении этой проблемы одну из ведущих ролей.

До перестройки туризм в России был, в основном, внутренним. Изделия НХП покупали, но ориентировались исключительно на подарки. Так появилась группа сувенирно-подарочных изделий, которая повторяла свои этнические прототипы. Вплоть до сегодняшнего дня эта группа приблизительно составляет около 25% выпускаемого предприятиями ассортимента. Потребность привезти сувенир, рассказывающий о месте пребывания, была у каждого. Когда границы открылись, к нам хлынул поток иностранцев, желающих узнать «загадочных» русских. И здесь народные художественные промыслы России стали занимать особое место – они вышли на мировой уровень. Теперь функционирование и развитие любого промысла полностью попало в зависимость от спроса. Следует согласиться с мнением И. П. Вовк и В. В. Метальникова: «Изменился продукт народной культуры. Стремление к гарантированному сбыту толкает ремесленника к производству ТОВАРА, что обуславливает позицию «чего изволите» в самом буквальном смысле» [1, с. 72]. Поэтому одновременно возникает проблема как сохранения национальных особенностей, так и качества изделий. Многие промыслы не выдержали давления перестройки и перестали существовать, но значительная часть сохранилась и стала приспосабливаться к новым условиям. Задача оказалась сложной, поскольку требования бездуховной массовой культуры потребления (все на продажу) необходимо было корректировать с национальным менталитетом народов России, ориентированного на духовную содержательность и высокий художественный уровень.

Сегодня помимо традиционных потребностей в товарах народного потребления (в том числе и НХП) на внутреннем рынке, значительное место стал занимать рынок туристический. Встал вопрос о необходимости развития международной туристической индустрии в России. Поэтому начали учиться. В первую очередь, рекламе товаров. И в этом плане мы можем сравнить рынок народных промыслов за рубежом и у нас, определив, таким образом, не только проблемы современного этапа развития, но и перспективы будущего.

К XXI веку зарубежная туристическая индустрия, нацеленная на получение доходов со всех видов деятельности человека, точно определила и наметила основные направления. Интерес туристов к той или иной стране четко определяется самобытностью государства. Основополагающим становится «национальный колорит», поэтому народные промыслы в зарубежных странах наряду с памятниками художественной культуры являются одним из самых приоритетных направлений туристической индустрии.

Можно выделить несколько трендов политики в области народных художественных промыслов в системе туризма:

1. Создание магазинов НХП в городах с развитой туристической индустрией

2. Создание национальных деревень и участков на особо выделенных территориях в местах традиционного бытования промыслов

3. Фольклорные фестивали и выставки-ярмарки с мастер-классами

4. Дни городов и национальных поселений

5. Фольклорные представления в центрах размещения туристов и сетях ресторанного бизнеса

6. Включение НХП в интерактивное пространство музеев и исторических центров с возможностью обучения ремеслу

7. Торговля изделиями индивидуальными мастерами в туристических местах: ларьки, прилавки, «с рук».

На сегодняшний день магазины с изделиями народных промыслов представлены за рубежом более чем обширно. Практически отработано все, чтобы привлечь внимание покупателя. Активно используются новые технологии в рекламе. Особый акцент делается на местоположении магазина и на витринах. Примером могут служить витрины магазина традиционного фламандского кружева в Брюгге (Бельгия), находящегося на центральной улице города на пересечении туристических потоков. Оформлению витрины отводится серьезное место. Главная задача – показать изобилие роскошных фламандских кружев и вышивки с возможностью выбора по любому вкусу. Ассортимент изделий более чем разнообразен. Продумано все, вплоть до мелочей.

Пока не столь грамотно решается этот вопрос у нас. Не везде оценена роль подобных магазинов и их значение для «лица» того или иного российского города. Поражает, что в нашей столице до сих пор нет центрального магазина по продаже изделий народных промыслов России. В СССР такой магазин был. Магазин «Подарки» на улице Горького (сегодня Тверская) у начала Манежной площади. В нем были представлены сувениры, рассказывающие о нашей многонациональной родине, в том числе и лучшие изделия народных промыслов: узорное ткачество и резная кость, уникальная вышивка и кружево, лаковые шкатулки с миниатюрной живописью и расписные подносы, матрешки и глиняная игрушка, известные во всем мире изделия Хохломы и Гжели.

Непростая ситуация у нас и с оформлением витрин. Либо все перемешано, и в хаосе сложно заметить интересные вещи, либо покупателя встречает пустота. Так, очень достойно сегодня в Санкт-Петербурге представлен ассортимент изделий предприятия «Крестецкая строчка». Магазин находится в самом центре города напротив гостиницы «Европейская». Но витрины абсолютно пустые. В одной надписи с названием предприятия и больше ничего нет. Возможно, дизайнер решил, что подобная творческая концепция отвечает тенденциям моды, а потому привлекательна сегодня, но этот прием с промыслами не работает. Отсюда – проблема с профессиональными художниками-оформителями, способными понять и отразить суть выразительных и привлекающих внимание изделий НХП, остается на сегодняшний день актуальной. По-прежнему есть проблемы и в оформлении интерьерного пространства. И, если в магазине «Крестецкая строчка» все размещено гармонично и грамотно, то, например, в специализированном магазине Смоленска царит настоящий хаос, в котором теряются все традиции. В данной области есть чему поучиться за рубежом, и не только в Европе. Так, на мой взгляд, идея дома-магазина в Бурсе (Турция) просто превосходна. Хозяин – гончар, занимается художественной керамикой в традициях орнаментальной культуры мусульман, которая широко представлена в его трехэтажном доме. Ма-

газин примыкает к главному месту посещения туристов – Зеленой мечети, рядом с караван-сараями, откуда когда-то в древние времена начинался Великий шелковый путь. Можно, как в музее, пройти по всем этажам дома, посмотреть, как роскошные блюда и сосуды органично включаются в интерьер в сочетании с мебелью и коврами, а потом увидеть выполнение мастером росписи и купить данное изделие или выбранный образец по собственному вкусу. Бизнес хозяина процветает. Здесь отработаны приемы продажи, которые требуются сегодня. У нас по-прежнему, отношение к этому разное у каждого промысла. Немногие центры стараются перенять подобный опыт. Вероятно, мы постепенно идем к этой концепции. Так, в магазине-мастерской народной глиняной игрушки в Каргополе можно так же, как в Турции, посмотреть процесс их изготовления.

Лучше ситуация обстоит в музеях, которые сегодня широко используют современные интерактивные методы привлечения посетителей. В ряде случаев мы, на мой взгляд, опережаем зарубежье. И здесь, наряду с историей, народным промыслам отведено ведущее место. Особое значение в мировой культуре сегодня имеют этнографические музеи и так называемые национальные деревни, специально спроектированные для туристов. Так, в австрийском Зальцкаммергуте гостей встречает возничий в национальном тирольском костюме, предлагающий совершить поездку вокруг игрушечных пряничных домиков, напоминающих декорации к волшебным сказкам братьев Гримм. Такой же подход в польском Закопане, где на лошадях катают возничий в национальной одежде горцев. Красиво, но все нарочито искусственно. У нас пока вопрос с подобными центрами народной культуры еще находится в проработке, зато, думаю, уровень музеев-заповедников более высокий. Этнографический музей в Осло (Норвегия) создан по традиционной схеме. Основное – туристам показывают жилище, интерьеры, орудия труда и т. п. Сотрудники в национальных костюмах присутствуют в этом пространстве и выглядят не очень естественно. Иногда отдельным группам туристов показывают национальные танцы и как звучат музыкальные инструменты. Подобные музеи есть и у нас. Это музеи деревянного зодчества в Семеново (Вологда), «Малые Корелы (Архангельск), «Кижичи» (Карелия). Особенно хотелось бы отметить музей «Кижичи», где, в отличие от норвежских коллег, происходит не только демонстрация туристам отдельных предметов национального костюма и быта, но и процесс создания вещей, своеобразные обряды, ориентированные на погружение в среду обитания. Так, например, плотник показывает, как древний мастер вырубал деревянный лемех для покрытия крыш или как в северных деревнях женщины пряли лен. «Обряды, представляющие собой своеобразное, заранее установленное «действие», похожи немного на театральное зрелище. Все одновременно являются участниками обряда, а произведения народного искусства...вносят в жизнь эстетическую осмысленность, вводят размеренные ритмы, которые воздействуют на весь строй жизни в целом» [1, с. 137]. Эти ритмы синхронны природе народного творчества и передают многочисленным туристам нашего динамичного времени народные мастера музея. И, если в магазинах и у их входа в Европе принято для рекламы одевать в национальную одежду манекены с демонстрацией ремесла (например, кружевницу), то у нас акцент делается на реальное действие. Так, в течение ряда лет в Вологде раз в три года проходит международный фестиваль кружева «Vita Lace». Около 500 кружевниц со всего мира собираются на центральной площади города перед музеем кружева и соревнуются в

творческом мастерстве. Одновременно летом здесь проходит еще один фестиваль – народных промыслов и ремесел. Приехавшие на фестиваль туристы погружаются в русло народной русской культуры, приобретая разнообразные изделия и сувениры. Сегодня на постоянной основе в наших музеях-заповедниках и многих городах (особенно в праздник «День города») проходят многочисленные народные гулянья и подобные фестивали, где наряду со зрелищными показами, успешно работают народные ярмарки по продаже изделий народных промыслов. Многогранность, многообразие и особенность ремесел каждого национального локального центра – свойство и России, и стран зарубежья. В этом есть общие точки соприкосновения. Но, например, в дни городов в Западной Европе бывают непонятные нам варианты праздника, когда немногочисленные жители одеваются в национальные костюмы, садятся за практически пустые столы с кружкой и лениво демонстрируют туристам «как это было». Так, в день города в Берне (Швейцария) главное – это ряд предметов национального костюма. При этом используется одно ухищрение – не весь комплекс подлинно национальный. В основном, акцент делает у женщин на корсаж, а у мужчин на куртку и обувь с серебряными пряжками. Остальной гардероб – современный. Прилавок с изделиями народных промыслов нет. Работают магазины. У нас же не «халтурят», стараюсь собрать весь подлинный комплекс костюма (отсюда повышенный интерес к исторической реконструкции) и одеваются либо для выступления в фольклорном ансамбле, либо в качестве продавцов товаров народных промыслов, либо мастеров-ремесленников, показывающих мастер-классы. Но и в странах зарубежья, и у нас национальная одежда одевается только по особым случаям. В Европе многие секреты мастерства стараются скрыть и демонстрируют либо хорошо известные приемы работы, либо результат. Мы показываем, делимся и учим, подтверждая, таким образом, преемственность поколений ремесленников и передачу мастерства. Одновременно, широко в дни праздников и народных гуляний продают изделия на временных лотках, ориентируясь на традицию народных ярмарок. В Европе это чаще всего небольшие магазинчики рядом с туристическими центрами. Есть они и у нас. Но в Западной Европе основной акцент делается на аутентичный национальный костюм как признанный символ страны. У нас он – часть народных традиций и обрядов, и подход к нему комплексный, с погружением в аутентичное динамичное пространство.

Думаю, что традиционные национальные карнавалы в Европе и Америке, столь привлекающие ежегодный поток туристов, действительно уникальные зрелища. Здесь, помимо танцев, опять таки главный акцент делается на костюм. Мы в этом плане достаточно самобытны и ориентированы еще и на окружающую среду. Наши фестивали и ярмарки локальны, распространяются на небольшое пространство павильона («Ладья» или «Жар-птица» в Москве), бульвара или площади. Это мероприятие не охватывает всю страну, как, например, бразильский карнавал, а лишь отдельные ее центры. Сказывается обширная территория и многообразие народов России. Хотя в ряде провинциальных городов ситуация лучше, чем в огромном столичном мегаполисе. Так, на ярмарку «Кладовая ремесел» в Вятке (Киров) собирается весь город в одном месте в центре в здании театра. Конечно, там оказываются и туристы. Не нужно, как в Москве, ехать на выставку-ярмарку «Ладья» из одного места города в другое, что бывает затратным. Эти выставки-ярмарки довольно значимы, поскольку помогают не только продавать разрабатываемые изделия, как государственным структурам,

так и частным лицам, но и изучать покупательский спрос внутреннего рынка. К сожалению, туристов сюда не привозят. А могли бы, поскольку мастер-классы на подобных ярмарках и культурная фольклорная программа, бесспорно, являются привлекательной рекламой для туристов.

Фольклорные представления в системе ресторанного бизнеса широко приняты за рубежом. У нас это направление тоже успешно разрабатывается, от стран зарубежья мы не только не отстаем, а где-то и превосходим. Особенно там, где действие происходит не в стандартном ресторане «на сцене», а опять в пространстве интерьера народного жилища, как, например, в музее деревянного зодчества «Семеново» в Вологде. Здесь туристы могут не только познакомиться с национальной кухней, но посмотреть народные танцы, послушать песни, увидеть традиционные обряды и даже принять в них участие.

В странах Европы в системе туристической индустрии также пользуются успехом показы традиционных обрядов в местах размещения туристов – в больших отелях и гостиницах. У нас пока этого нет. Главное препятствие – инфраструктура с условиями, не соответствующими сегодняшним требованиям. Более того, думаю, именно эта причина основной тормоз в вопросе успешного развития народных промыслов в системе туризма в нашей стране, и без господдержки и понимания вопроса представителями власти не обойтись.

Таким образом, мы где-то в сфере туризма отстаем в поисках способов дальнейшего существования традиционной народной культуры от стран зарубежья, где-то идем параллельно, а в чем-то и превосходим. Уже начались успешные наработки того, что требует наше время – процесс совмещения различных подходов к рекламе традиционных народных промыслов. Так, на мой взгляд, в нужном направлении работает частный дом-музей семьи Шевелевых в Каргополе. Гончарный промысел Каргополя – традиционный промысел этого региона Русского Севера. Среди мастеров выделялись супруги Шевелевы – основатели династии каргопольских игрушечников, для которых разработка народной глиняной игрушки становится семейным делом. Дом, в котором жили основатели династии, превратили в музей и одновременно художественную мастерскую, где можно не только познакомиться с народным искусством Каргополя, но и взять уроки художественной лепки глиняной игрушки. Музей с уникальной экспозицией произведений народного искусства совместили с потребностями рынка – мастер-классом, что, бесспорно, сделало промысел еще более привлекательным для туристов.

Список источников и литературы:

1. Ширгазин О. Р. Народные кустарные промыслы как системное историческое явление // Научные чтения памяти В. М. Василенко. Сборник статей. Выпуск IV., Москва: Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, 2003, 260 с.
2. Василенко В. М. Русское народное искусство. Содержание, стиль, развитие. Российский государственный гуманитарный университет. М., 2011, 170 с.

УДК 745.05+75.023.16

Ю.В. Маслова,

специалист отдела научно-издательской деятельности,
Всероссийский музей декоративно-прикладного
и народного искусства, г. Москва, ул. Делегатская, 3.
joli-maslova@yandex.ru

ИНТЕГРАЦИЯ ТЕРМИНОЛОГИИ ХУДОЖНИКОВ ЖОСТОВА С СОВРЕМЕННОЙ ПРАКТИКОЙ ОПИСАНИЯ МУЗЕЙНОГО ПРЕДМЕТА

В статье приводится описание существующих форм и орнаментального украшения металлических подносов Жостова. На основании профессиональной терминологии художников впервые дается классификация форм подносов, которую предлагается интегрировать с научным описанием музейного предмета. Выявлены определенные лакуны в описании – отсутствие имени коваля. Приведены краткие сведения о ковалях и имена орнаментальщиц.

Ключевые слова: Жостово, лаковая роспись, форма подноса, орнамент, коваль, музейное описание.

Y.V. Maslova,

specialist of the department of scientific and publishing activities
All-Russian Museum of Decorative, Applied and Folk Art
Moscow, Delegatskaya St., 3.
joli-maslova@yandex.ru

INTEGRATION OF THE TERMINOLOGY OF ZHOSTOVO ARTISTS WITH THE MODERN PRACTICE OF DESCRIBING A MUSEUM OBJECT

The article describes the existing forms and ornamental decoration of Zhostovo metal trays. Based on the professional terminology of artists, the classification of tray forms is given for the first time, which is proposed to be integrated with the scientific description of the museum object. Certain lacunae in the description are revealed – the absence of the name of the blacksmith of the tray. Brief information about the blacksmiths and the names of the ornamental artist are given.

Keywords: Zhostovo, lacquer painting, tray shape, ornament, forging, museum description.

Во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства (далее – ВМДПНИ) хранится одна из лучших коллекций жостовской лаковой росписи по металлу, включающая в себя произведения с 1870-х гг. до настоящего времени. В 1999 г. в фонд музея вошла коллекция Московского кустарного музея (переименованного в дальнейшем в Музей народного искусства – МНИ), в которой находились лаковые подносы Жостова, Нижнего Тагила, Красноярска и Кемерово. Коллекция МНИ (513 предметов), существенно расширила тематическое разнообразие и диапазон художников лаковой росписи по металлу ВМДПНИ (406 предметов). В частности, из МНИ

поступили уникальные подносы, расписанные по эскизам художников-станковистов, приглашенных Кустарным музеем к сотрудничеству в 1920-1930-е гг.

При составлении научного описания подносов нам пришлось столкнуться с очевидной проблемой – отсутствием систематизированной терминологии. Разнообразие форм подносов, цветочных композиций, орнаментального украшения борта, – все это требовало не только знания истории и теории декоративно-прикладного искусства, но и практики описания именно жостовской росписи. Мы попытались вычлени из научной литературы специфические названия форм и орнаментов.

В книге известного исследователя лаковой росписи Б.И. Коромыслова приводятся названия форм жостовских подносов: круглые, овальные, прямоугольные, с фестончатыми краями [1, с. 5]. При описании нижнетагильских подносов он упоминает овальные, гитаровидные, рокайлевидные (напоминающие раковины) [2, с. 17]. В рукописи Н.В. Булочкина, посвященной жостовскому художнику Алексею Лёзнову, отмечается разнообразие форм подносов старейших подмосковных мастерских: круглые, овальные, гитарные, сибирские, самоварные, фигурные. «Старые мастера, – пишет Булочкин, – отличают еще крылатые, готические, рококовые, усатые». В примечании автор сообщает, что по разъяснению сотрудников отдела металла ГИМ, «эти формы подносов объединяют понятием фигурных» [3, с. 27]. В альбоме, посвященном Жостову, автор вступительной статьи И.А. Крапивина пишет, что в Московской губернии в XIX в. появились новые формы подносов: «гитарные», «сибирские» (прямоугольные с чуть скругленными углами), а также фигурные с фестончатыми краями, среди которых различались «крылатые», «готические» и «рококовые» (по форме днища – овального, прямоугольного или фигурного) [4, с. 7]. И.Н. Уханова, говоря о жостовской росписи, отмечает, что в 1870-1880-е гг. главное внимание мастеров сосредоточилось на украшении подносов «как овальных, так и более сложных форм, зачастую с фигурными бортиками» [5, с. 156]. Исследователи, как правило, уделяют достаточное внимание технике росписи, ее художественным и даже географическим особенностям. Систематизация терминов, существующих в описании форм подносов и орнаментики, практически не проводилась.

Обращает на себя внимание тот факт, что у мастеров сложился свой профессиональный классификатор, который несколько упрощают музейные сотрудники и исследователи лаковой росписи. Последние под словом «фигурный» поднос понимают очень разные по форме предметы. В ходе личного общения с художниками «Жостовской фабрики декоративной росписи» мы сочли необходимым зафиксировать и освоить современную терминологию мастеров, сложившуюся за многие десятилетия, для дальнейшей интеграции ее с научным описанием музейных предметов.

Упомянутые исследователями «крылатые» подносы довольно часто использовались в лаковой росписи по металлу. Они имеют овальное дно и фигурный борт в виде двоянных дуг, визуально образующих четыре «крыла». Таких подносов в коллекции ВМДПНИ сохранилось достаточно много. Например, работа Аффония (Александра Егоровича) Вишнякова «Деревенский пейзаж» (1920 – 1930-е гг.) написана на «крылатом» подносе.

Поднос «гитарный» в современной терминологии превратился в «гитару» (артикул – А25). В фонде музея хранится классический «гитарный» поднос – «Вид на Кремль и Замоскворечье» (1870-е гг., Московская губ., с. Осташково).

Еще одна форма, о которой пишет Н.В. Булочкин, «усатые» подносы. По разъяснению художницы Жостова Татьяны Николаевны Шолоховой, «ус» – повторяющийся «шаг» фигурного обрамления борта, острым углом или «кусом» направленный внутрь, к зеркалу подноса. Распространены «восьмнусовые» и «двенадцатнусовые» подносы. Примером последнего может служить поднос Н.Д. Беляева «Вишневы» (1982 г.).

Старинную форму «готических» подносов художники Жостова называют сейчас «петербургской». По сведениям Т.Н. Шолоховой, эту форму подмосковные мастера позаимствовали из Европы, покрывавшей лаковой росписью подобные по форме подносы из папье-маше. Классическим примером «петербургской» формы является поднос «Цветы и рокайльные мотивы» мастерской Вишнякова (1880-е гг.). Подносом «рокайльной формы с пейзажем» назван аналогичной формы предмет конца XIX – начала XX вв. из собрания ВМДПНИ. Приведенные примеры свидетельствуют об отсутствии в музейном описании установившейся терминологии.

Одной из форм, на которую нам указала жостовская художница Ольга Владимировна Кошкина, стала «ракушка». Вероятно, это упрощение старого названия «рококовый». Ее работа «Собор Василия Блаженного» удачно сочетает форму подноса и архитектуру знаменитого храма, а цветочное обрамление собора подчеркивает сложные фигурные борта. Специально для музея художница делает авторский повтор.

Интересна история кованого фигурного подноса, который получил у художников Жостова название «червонец». Форма подноса полностью повторяет очертания картуша, обрамляющего цифру 10 на банковском билете советского времени достоинством в десять рублей. В коллекции ВМДПНИ есть подносы этой формы, например, Л.Ю. Дятлова (Гончарова) «Букет роз на темно-вишневом» (2001 г.) [Ил. 1]. Он поступил в 2019 г. в результате комплексного дара коллекционера Татьяны Викторовны Горловой.

Очень востребована у художников лаковой росписи форма подноса «кудрявый» (артикул – А20). Он ближе к прямоугольной форме, с дугообразными бортами, причем дуг должно быть двенадцать (по две небольших в углах и по одной по четырем сторонам). Штамп «кудрявого» подноса придумал в 1979 г. Г.С. Топтыгин. В коллекции ВМДПНИ есть несколько «кудрявых» подносов, поступивших в составе дара Т.В. Горловой: Н.Н. Гончарова «Пионы и незабудки» (2001 г.) [Ил. 2], Б.А. Савельев «Цветы и желтая бабочка» (1970 – 1980-е гг.), Т.Н. Шолохова «Букет на белом» (1990-е гг.).

Именной формой подноса является так называемый «Антиповский» (артикул – А 18). Назван он по фамилии старейшего жостовского мастера Николая Петровича Антипова (1931 г.р.), который, вероятно, причастен к появлению данной формы. Она почти прямоугольная, немного вытянутая в ширину по осевым линиям. Борт «Антиповского» подноса может быть простым или фигурным. В собрании ВМДПНИ есть такой формы поднос – В.И. Дюжаев «Рябина и птицы» (1981 г.) [Ил. 3].

Форма подноса «лягушка» (артикул – А22) имеет на две дуги больше, чем у «кудрявого», за счет удвоения на длинных сторонах. Форма подноса «селедка» – овальная, немного вытянутая по оси, с фигурными бортами (артикул – А11). Дуг у борта восемь: по три на суженных краях и две больших дуги на длинных. В музейном описании все они, вероятно, назывались бы «фигурными». На фабрике используют формы сувенирных подносов небольших размеров «ромашка» (артикул – А1) и «яичко» (артикул – А2). Первый – круглый, с фигурными бортами из семи дуг, напоминаю-

ших лепестки цветка, второй – овальный. Еще один фабричный поднос так и называется «сувенир» (артикул – А3). Он небольшой размерам (20х17 см), с овальным дном и фигурными бортами. Поднос «карандашница» (артикул – А4) представляет собой вытянутый прямоугольник со скругленными бортами на узких сторонах. Говорящее название формы подноса – «телевизор» (артикул – А13). Это поднос с широкими бортами по двум коротким сторонам прямоугольной формы. Не все перечисляемые в данной статье формы подносов находятся в коллекции ВМДПНИ. Однако мы надеемся, что систематизация форм позволит не только облегчить составление описания уже имеющихся предметов, но и восполнить лакуны коллекции путем дальнейшего комплектования современными авторскими работами.

Из исследования и систематизации форм жостовских подносов логично вытекает следующий этап – фиксация в учетных документах имени коваля. Отсутствие в музейном описании предмета имени коваля снижает информационный потенциал произведения. Так, в ходе беседы с заведующей отделом Московского областного музея народных художественных промыслов (Федоскино) Любовью Сергеевной Рогатовой выяснилось, что один из талантливых художников Жостова, воспитавший не одно поколение учеников – Павел Иванович Плахов (1915 – 1996) – сам занимался ковкой подносов. Наличие в коллекции ВМДПНИ произведений П.И. Плахова (29 предметов), требует дополнения их описания с учетом полученной информации. При попытке определить у Т.Н. Шолоховой форму подноса «Нарядный» В.Н. Пыжова (1979 г.) выяснилось, что мастер тоже сам ковал необычные формы исключительно под свою роспись.

Недавняя закупка (2021 г.) в фонд ВМДПНИ трех кованых подносов позволила изменить практику их описания: наряду с именами художников внести имена ковалей. Так, поднос Т.Н. Шолоховой «Арабески» (2018 г.) выковал Юрий Николаевич Малыгин (1950 г.р., д. Жостово; работает ковалем с 1985 г.). Подносы Н.Е. Фроловой «Лунник» (2014 г.) и М.Ю. Бычкова «Звезда» (2015 г.) ковал Геннадий Сергеевич Топтыгин (1955 г.р., д. Жостово). Последний принимал активное участие в обсуждении формы подноса «Звезда», предложенной художником. Необычная форма продиктована юбилейной датой – поднос расписан к 70-летию со Дня Победы. Из личной беседы удалось узнать, что ковалем Г.С. Топтыгин стал не сразу. В 1976 г. он пришел на фабрику в цех по производству штампов. В 1979 г. придумал поднос «кудрявый», на котором в 1980-м г. «подавали олимпийские медали». С 1979 по 1989 гг. Топтыгин занимался художественной росписью подносов. С 14 апреля 1989 г. он стал ковать подносы, чем занимается и по сей день.

Наряду с формой подноса для музейного описания не менее важно охарактеризовать орнамент, украшающий борт. Б.И. Коромыслов в примечаниях к книге упоминает элементы жостовского орнамента, которые «имеют местные названия: «елочка», «елочка с метелочкой», «бубновки», «ржочки», «травки», «ленты», «дождичек» и др.» [6, с.80]. При опросе жостовских художников выяснилось, что ряд терминов им незнаком. На слуху названия орнамента «елочка», «травки», «ленты». По нашей просьбе главный художник жостовской фабрики Михаил Викторович Лебедев прислал карандашный набросок с элементами орнамента и подписями к ним. На рисунке изображено двадцать пять видов орнамента и двадцать подписей к нему: дуга, двойная дуга, петелька, петелька с листочком, тройной и пятерной листочек, паруса, па-

руса с петелькой, паруса с листочком, паруса (с петелькой, листочком) с наклоном, облачка двойные, облачка тройные, облачка четверные (и т.д.), крючок, крючок двойной, крючок в стороны, косичка, косичка с листьями, волна, волна с крючками, двойные крючки.

Сейчас на фабрике работают орнаментальщицы: Ольга Гогина, Ирина Дергачёва, Наталья Демидова, Надежда Пыжова. Н. Демидова дополнила список названий орнамента, подразделяя его на две разновидности по выбору кисти: привязочная кисть-привязка (простая, двойная, цепочка, крючки, колпачки, облачка, петельки, штриховка, отводка, точки, кружочки) и листочная кисть-листок (три листочка, пять листочков букетиком, семь листочков – виноградный лист). Без визуальной поддержки описания трудно понять, как выглядит тот или иной вид орнамента, перечисленный Н. Демидовой. Последующая графическая фиксация орнаментального разнообразия станет следующим этапом систематизации терминологии жостовской лаковой росписи по металлу.

Перечисленные в статье названия форм подносов показали их невероятное разнообразие в современном жостовском промысле. Наличие устойчивой устной терминологии художников и орнаментальщиц потребовало ее письменной фиксации для дальнейшей интеграции с научным описанием музейного предмета.

Список источников и литературы:

1. Коромыслов Б.И. Жостовская роспись. М., 1977.
2. Там же.
3. Булочкин Н.В. Алексей Лёзнов. Монографический очерк. Машинопись. М., 1948. //ВМДПНИ. Отдел печатных источников и изобразительных материалов.
4. Крапивина И.А., Романова И.А. Искусство Жостова: современные мастера. Альбом. М., 1987.
5. Уханова И.Н. Лаковая живопись в России XVIII – XIX веков. СПб., 1995.
6. Коромыслов Б.И. Жостовская роспись. М., 1977.

УДК 745.

Л.А. Павленко,
Уральский колледж прикладного искусства и дизайна (филиал)
ФГБОУ ВО «МГХПА им. С.Г. Строганова»,
622034, г. Нижний Тагил, пр. Мира, 27.
uupi@mail.ru

**ВЫПОЛНЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЕКТА
ОБЩЕНАЦИОНАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ В ОБЛАСТИ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА, СОЗДАННОГО НА СРЕДСТВА
ГРАНТА ПРЕЗИДЕНТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ ДЛЯ
ПОДДЕРЖКИ ТВОРЧЕСКИХ ПРОЕКТОВ. ВОЗРОЖДЕНИЕ
ТАГИЛЬСКОЙ ЛАКОВОЙ ЖИВОПИСИ,
К 275-ЛЕТИЮ ПРОМЫСЛА. ВОССОЗДАНИЕ КОВАНОВОГО
ДЕМИДОВСКОГО ПОДНОСА**

В статье изложено краткое содержание проекта по воссозданию образцов кованого демидовского подноса как народного художественного промысла. Аналогии с подносами XIX века. Проект исполнен при поддержке Президента Российской Федерации «О присуждении грантов Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства». Изложено содержание документов, подтверждающих право на наименование «Тагильский» поднос и место его происхождения.

Ключевые слова: президентский грант, исполнение проекта воссоздания демидовского подноса, художественные промыслы, тагильский поднос.

L. A. Pavlenko,
Ural college of applied art and design (branch)
Federal State Budgetary Educational
Institution of Higher Education
«Moscow State Stroganov Academy of
Industrial and Applied Arts»
622034, Nizhny Tagil, Mira Ave., 27.
uupi@mail.ru

**IMPLEMENTATION OF A CREATIVE PROJECT OF NATIONAL
SIGNIFICANCE IN THE FIELD OF CULTURE AND ART
CREATED AT THE EXPENSE OF A GRANT FROM THE
PRESIDENT OF THE RUSSIAN FEDERATION TO SUPPORT
CREATIVE PROJECTS.
THE REVIVAL OF THE TAGIL LACQUER PAINTING
DEDICATED TO THE 275TH ANNIVERSARY OF THE CRAFT.
RECREATION OF THE FORGED DEMIDOVSKY TRAY**

In article the summary of the project on samples reconstruction of a shod Demidovsky tray as national art trade is stated. It is an analogy to the 19th century trays. The project is

executed at support of the President of the Russian Federation «About award of grants of the President of the Russian Federation for support of creative projects of national value in the field of culture and art». The contents of the documents confirming the right for the name «Tagil» tray and the place of its origin are stated.

Keywords: presidential grant, execution of the reconstruction project of a Demidovsky tray, art crafts, Tagil tray.

Народные художественные промыслы России – это национальное культурное достояние России, часть мирового культурного наследия.

К национальному достоянию относится Тагильский лаковый расписной поднос, как народный художественный промысел.

В соответствии с Распоряжением Президента Российской Федерации от 07.06.2021 № 143-рп «О присуждении грантов Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства» [1]. Государственная поддержка коснулась художественных промыслов Свердловской области, города Нижний Тагил. Именно здесь зародился старейший на Урале Горнозаводской промысел – лаковая роспись на металле демидовского производства.

Проект по воссозданию образцов кованого демидовского подноса как народного художественного промысла – тагильской лаковой росписи металлических подносов. Получил поддержку и явился одним из 100 ежегодно выделяемых грантов Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов. Грантополучатель – Павленко Людмила Александровна, руководитель Уральского филиала ФГБОУ ВО «МГХПА им. С.Г. Строганова».

Тагильский лаковый расписной поднос имеет 275-летнюю историю и сегодня является визитной карточкой города Нижний Тагил, которому исполнится 300 лет в 2022 г.

Начало производства Тагильских подносов относится к XVIII в., времени становления горнозаводской промышленности и успехам в производстве листового железа. В 1806 г. в Нижнем Тагиле была открыта художественная школа подносного мастерства для мальчиков. С этого времени появились многочисленные частные мастерские по производству железной расписной лаковой продукции.

В XVIII – XIX вв. подносы изготавливались из «демидовского» железа марки «Старый Соболев», которое имело особую пластичность и ковкость. Ручки на подносах были либо кованые, либо просечные. Тагильские подносы демидовского времени отличались легкостью и необычайной прочностью. Изделия имели жесткую конструкцию. С тыльной стороны укреплялись полосовым железом крест накрест. Укрепления необходимы были для прочистки, чтобы форму «не повело». Все изделия имели утилитарное значение, служили не одному поколению.

Старые мастера – кузнецы, клепальщики, при подготовке подносных форм использовали правило золотого сечения, благодаря чему достигалось гармоничное соответствие сторон.

Тагильские подносы могут быть прямоугольные, круглые, шестиугольные, фигурные.

По технологии изготовления подносы делятся на подносы ручнойковки и штампованные. Штампованными формами пользуются современные мастера росписи по металлу.

Современные марки металла, которые идут на изготовление штампованных подносных форм (ПС и КП, толщина 0,4-0,8 мм), не располагают необходимыми пластическими свойствами. Поэтому подносы ручнойковки остались в прошлом, нам приходится лишь любоваться в музейных экспозициях тагильских подносов – прекрасными образцами, разнообразными по формам и силуэтам, великолепно декорированными. Тагильские лаковые расписные подносы имеют свой уральский характер.

Подносы декорированы росписью. Роспись имеет четыре направления: сюжетная, лубочная, цветочная маховая роспись, трафаретная.

Современные мастера испытывают востребованность в новых подносных формах. Ситуация, которая сложилась после Иннопрома 2013 г., подвигла творческий коллектив Уральского колледжа прикладного искусства и дизайна (филиал) ФГБОУ ВО «МГХПА им. С.Г. Строганова», к решению вопроса о воссоздании демидовских подносных форм, о востребованности обновленных форм и технологий. Задача была поставлена на уровне Аппарата Правительства Российской Федерации и была выполнена уже к концу 2013 г. Инициатором и исполнителем чертежей, поиска специалистов явился Г.П. Бабин. Были привлечены специалисты в области обработки металла Уралвагонзавода. Первый образец полностью воспроизводил «демидовский поднос XIX века» с просечным бортом, украшенным бусинами. Старые технологии были обогащены новыми: аргоновая сварка, лазерная резка. Проект, зародившийся в стенах колледжа под названием «Возрождение тагильской лаковой живописи на металле» оказался жизнеспособным. В рамках проекта были выполнены подносы-панно: «Нижний Тагил – родина первого расписного подноса», в 2015 г. поднос вошел в книгу рекордов России. Поднос-панно «Старый Соболь. Сортовой металл», 2017 г., был отмечен дипломом на Всероссийской выставке НХП «Живой источник» в Манеже. Проект осуществлялся Ассоциацией НХП России при поддержке Минпромторга России, Министерства культуры России, правительства Москвы и был посвящен 115-летию первой Всероссийской кустарно-промышленной выставке. После выставки был поставлен вопрос о включении Тагильских подносов в перечень зарегистрированных образцов изделий народных художественных промыслов признанного художественного достоинства. В перечень были включены шесть подносов, выполненных студентами и мастерами производственного обучения, были отнесены к изделиям НХП уже в 2018 г. Изделия «Тагильский поднос» включены в Общероссийский реестр зарегистрированных образцов изделий НХП признанного художественного достоинства (2018). Заключением Министерства промышленности Российской Федерации [2] подтверждена государственная регистрация наименования места происхождения товара и предоставлено исключительное право на такое наименование «Тагильский поднос». Город Нижний Тагил Свердловской области определен местом традиционного бытового народного художественного промысла – художественная обработка металла [3].

Уральский филиал ФГБОУ ВО «МГХПА им. С.Г. Строганова» производит в границах города Нижний Тагил товар «Тагильский поднос», особые свойства которого определяются характерными для данного географического объекта людскими факторами.

Следующий важный этап – заключительный, получение Свидетельства об исключительном праве на наименование места происхождения. Тагильский поднос, правообладателем которого является Уральский колледж прикладного искусства и дизайна

филиал ФГБОУ ВО «МГХПА им. С.Г. Строганова», выданное Федеральной службой по интеллектуальной собственности (Роспатент) [4]. Впервые образовательная организация Уральский колледж прикладного искусства и дизайна (филиал) ФГБОУ ВО «МГХПА им. С.Г. Строганова» получила право на государственную регистрацию наименования места происхождения товара Тагильский поднос.

Законодательные инициативы в отношении НХП и их исполнения позволяет рассчитывать на меры государственной поддержки промыслов из Федерального бюджета, в том числе порядок частичного возмещения расходов организаций промыслов на уплату страховых взносов в Государственные внебюджетные фонды, участие промыслов в государственных программах, развитие туристической деятельности в местах традиционного бытования промыслов, формирование инфраструктуры, сбыта, продукции НХП. Такое отношение к художественным промыслам на государственном уровне укрепляет веру молодых специалистов, художников-мастеров в востребованности результатов их творческой деятельности.

Важным этапом возрождения традиций тагильского подноса явилось воссоздание образцов кованого демидовского подноса. Ручнаяковка подносов требует знаний технологического процесса, поэтапной организации рабочих мест, в специально подготовленной мастерской по холодной обработке металла на территории учебных мастерских. Реализация проекта по воссозданию образцов кованого демидовского подноса, как народного художественного промысла, будет способствовать сохранению и возрождению традиционных форм прикладного и народного искусства, внедрению новых технологий в современный образовательный процесс Уральского региона.

В концепцию воссоздания образцов кованого демидовского подноса входило привлечение научных сотрудников и специалистов музейного дела Нижнего Тагила, Москвы, Санкт-Петербурга. Участники проекта – преподаватели, студенты, мастера производственного обучения изучили технологические особенности кованого подноса XVIII – XIX вв. на примере музейных коллекций. К технологическому процессу были привлечены кузнецы, ковали, чеканщики. По подготовленным чертежам были созданы уникальные стальные матрицы на заводском производстве. По матрицам подготовлены кованые подносы методом ручнойковки с дальнейшей проработкой способом чеканки. Заключительная операция – забортовка краев подносной формы, выполненная зигочной машиной. На следующем этапе заготовки подносов обезжиривают с дальнейшим нанесением грунтов с двух сторон. Грунтованные формы покрывают цветными фонами. Просушенные подносы поступают к художнику-мастеру. При декорировании маховой росписью мастер делает раскладку цвета пальцами. Затем двухцветным мазком с «разбелом» наносятся лепестки цветка и листики, составляя букет. Завершает композицию выполнение привязок в виде травок и лепестков. Трафаретный или ручной орнамент собирает роспись в единую завершенную композицию на зеркале подноса. Орнамент оформляется золотной пастой, придающей сияние подносу под лаком. Качественное 2 – 3-слойное покрытие лаком делает тагильский поднос завершенным, уникальным произведением Уральского художественного промысла. Традиционными в росписи подносов с зарегистрированной маркой «Тагильский поднос» являются аллегорические и пасторальные сцены, копийные сюжеты, созданные по мотивам классических гравюр, живописных произведений русских и зарубежных авторов, а также исторические виды городов, изображение природы.

Тагильский кованый поднос, выполненный по аналогии подносов XVIII – XIX вв. демидовского производства, востребован современными художниками-мастерами. Воспроизведены и освоены сложные технологические способы и операции. Подготовка моделей,ковка, чеканка, клепка металла холодным способом.

На мастер-классах продемонстрированы все особенности художественного ремесла, возраждающие традиции ручного изготовления уникального кованого тагильского подноса.

Список источников и литературы:

1. Распоряжение Президента Российской Федерации от 07.06.2021 № 143-рп «О присуждении грантов Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства»;
2. Заключение, прилагаемое к заявке Уральского колледжа прикладного искусства и дизайна (филиал) ФГБОУ ВО «МГХПА им. С.Г. Строганова» на госрегистрацию наименования места происхождения товара и на предоставление исключительного права на такое наименование» Тагильский поднос» от 18.12.2018 № ГК-83443/25. Выдано Минпромторгом России.
3. Постановление Правительства Свердловской области от 06.03.2013 № 262-ПП «Об утверждении перечня мест традиционного бытования НХП Свердловской области».
4. Предоставление исключительного права на ранее зарегистрированное наименование места происхождения товара. Приказ № 697 Министерства экономического развития Российской Федерации от 30.09.2015, регистрационный № 40257 Минюст РФ.

УДК 745
Ф 29

А.Х. Фахретденова,
руководитель
научно-методического центра
МКУК «Нижнетагильский
музей-заповедник «Горнозаводской Урал»

ВСЕРОССИЙСКАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ХУДОЯРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ»

В статье рассмотрен опыт организации и проведения в Нижнем Тагиле научно-практических конференций «Худояровские чтения», их роль в системе мероприятий по сохранению и развитию художественных промыслов, сделан анализ поднятых проблем, состава участников конференции, количество докладов на каждой конференции, решений.

Ключевые слова: Урал, художественные промыслы, мастер, лаковая роспись, «круглый стол», докладчик, резолюция конференции, ресурс территории, личностно-ориентированная педагогика.

A. H. Fakhretdinova,
head of the Scientific
and Methodological Center
“Nizhny Tagil Museum-Reserve
“Mining and Works Ural”

ALL-RUSSIAN SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE “KHUDOYAROV’S READINGS”

The article reviews the experience of organizing and holding scientific and practical conferences “Khudoyarov’s readings” in Nizhny Tagil, the role in the system of measures for the preservation and development of artistic crafts, analyzes the raised problems, the conference participants list, the number of reports at each conference and accepted solutions.

Keywords: scientific and practical conference, artistic crafts, master, lacquer painting, round table, speaker, conference resolution, territory resource.

Идея проведения «Худояровских чтений» возникла в связи с критическим положением главного художественного промысла Нижнего Тагила – лаковой росписи по металлу. Кризисные процессы начались и связаны с экономикой 1990-х гг. В 1992 г. перестал работать цех росписи подносов Нижнетагильского завода «Эмальпосуда». Это был кризис сбыта готовой продукции. Причем продукции хорошего качества, созданной в традициях уральской лаковой росписи по металлу, в хороших технологических условиях, мастерами, профессионалами высокого класса, собранных в единый сплоченный коллектив, в котором была отлажена не только технология, но и анализ и критика конечного продукта – расписного подноса. После увольнения никто из художников не собирался уходить из промысла. Они создали около 20 маленьких кооперативов, многие из которых, проработав два-три года, закрылись. В конечном итоге к 2000 г. остались только три организации, и основная часть художниц стали работать «на дому», используя свой наработанный опыт, связи для сбыта продукции и т.д. А некоторые устроились работать педагогами дополнительного образования и не только. Таким образом, организаторами и учредителями конференции с названием «Худояровские чтения» считаются два учреждения: Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал» и Уральское училище прикладного искусства и дизайна в Нижнем Тагиле – сегодня Уральский колледж прикладного искусства и дизайна (филиал «Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова») и, конечно, при большой поддержке администрации города в лице управления культуры. Нужно отметить, что у «Худояровских чтений» есть предыстория. В 1996 г. на базе Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» прошла международная конференция «Россия и Западная Европа: взаимодействие индустриальных культур»[1], на которой прозвучали интересные доклады российских специалистов по уральской лаковой росписи по металлу: В.А. Барадуллина, А.С. Максшина, Г.П. Шайдуровой, О.Н. Силоновой, Т.Н. Петрухиной и Г.Н. Горбуновой.

Основная тематика докладов и сообщений на конференции была посвящена вопросам развития и сохранения традиционных художественных промыслов, проблемам развития современной системы профессионального художественного образова-

ния и эстетического воспитания, внедрению лично-ориентированных программ подготовки мастеров и художников для народных художественных промыслов, определению роли традиционных художественных промыслов в развитии туристического потенциала региона, и различные аспекты художественной жизни.

Проект с самого начала вызвал интерес у мастеров, педагогов всех уровней художественного образования, музейных сотрудников, исследователей, работников туристических фирм и занял важное место в системе работы учреждений-организаторов конференции, которые являются центрами сохранения и популяризации народных художественных промыслов.

Цель конференции была определена в начале работы при организации первых Худояровских чтений и далее вносились лишь небольшие уточнения, то есть цель почти не менялась. Мы добавляли: взаимодействие с туризмом, делали акцент на рассмотрении вопросов камнерезного искусства, дважды вносили в программу работу экспертов и консультантов для мастеров.

Цели конференции определены следующим образом:

- консолидация усилий специалистов разных организаций для выработки стратегии сохранения и развития художественных промыслов России;
- изучение и обобщение лучшего опыта работы современных производств художественных промыслов, сувенирной продукции, взаимодействия центров художественных промыслов с туристическими организациями;
- повышение качества научной атрибуции музейных предметов, работ мастеров художественных промыслов и музейных экспозиций по презентации традиционных художественных промыслов России;
- повышение качества подготовки мастеров художественных промыслов, рассмотрение лучшего педагогического опыта подготовки кадров молодых мастеров, взаимодействие всех ступеней художественного образования по подготовке мастеров художественных промыслов.

Состав участников также был определен в самом начале, еще в первом информационном письме, на конференцию приглашались историки, искусствоведы, педагоги разных ступеней системы художественного образования, готовящие кадры мастеров для художественных промыслов России, культурологи, музейные специалисты и специалисты сферы туризма России. Программа работы всех конференций распланирована на два дня. Неизменно она включала в себя пленарное заседание, работу 4 – 5 секций, знакомство с выставками и экспозициями музеев, учебными мастерскими и презентация мастер-классов. На двух конференциях были организованы художественные советы и консультации для мастеров уральской лаковой росписи по металлу.

«Худояровские чтения» проходят в Нижнем Тагиле с 2004 г., с периодичностью один раз в два года. Прошло девять конференций, сегодня работает десятая конференция. Из девяти одна конференция имела статус Международной, три – с международным участием и пять Всероссийских. Вторые Худояровские чтения в 2005 г. проводились на грант РГНФ (Российского Государственного научного фонда).

Таблица №1 [2]

	Время проведения	Статус	Кол-во «круглых столов»	Кол-во мастер-классов	Количество докладов по программе	Количество докладов опубликованных	Количество страниц в сборнике
I	22-23.04.2004	всер	3	2	34	28	179
II	25-27.10.2005	всер	3	4	45	38	259
III	15-17.11.2006	всер	5	5	49	43	275
IV	21-22/10/2009	всер	3	5	48	43	280
V	21-22/09/2011	всер	3	12	47	41	311
VI	24-25/10/2013	междун	4	6	49	42	274
VII	15-16/10/2015	всер	4	7	54	48	303
VIII	19-20.10.2017	Всер с межд. Уч.	5	6	54	48	303
IX	24-25.10.2019	всер	4	4	67	56	323
Итого			34	51	447	387	2507

В ходе проведения Худояровских чтений были организованы: 34 «круглых стола», 51 мастер-класс, работа двух художественных советов для оказания научно-методической помощи мастерам с обсуждением качества изделий современных художественных промыслов, обучающий семинар для мастеров лаковой росписи по металлу, прозвучало 447 докладов, издано девять сборников докладов конференций, опубликовано 387 докладов.

Тематику рассматриваемых вопросов можно разделить на несколько групп. Основная группа, неизменно присутствующая на всех Худояровских чтениях, это доклады по традиционным художественным промыслам России (история, особенности развития, возрождение, знаменитые мастера, проблемы современности) и подготовка кадров мастеров в системе художественного образования (методика, педагогика, история). Далее тематика по истории художественного образования вообще, музейные коллекции, художники и художественная жизнь, а также архитектура и архитекторы.

Конференция посвящена развитию и сохранению традиционных народных художественных промыслов, современной системе профессионального художественного образования и эстетического воспитания, внедрению лично-ориентированных программ подготовки мастеров и художников декоративно-прикладного искусства и народных промыслов, определению роли художественных промыслов в развитии туристического потенциала региона.

Организаторами конференции на постоянной основе всегда были: администрация города, Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал» и Уральский колледж прикладного искусства и дизайна. Несколько конференций прошли при

поддержке Ассоциации художественных промыслов России, одна конференция – в партнерстве с университетом при МПА Евразийского Экономического Сообщества, (Санкт-Петербург), одна – с Центром туризма Нижнего Тагила, уже вторая – с областным центром туризма Свердловской области.

Стало традицией, что участники конференции перед началом ее работы всегда приветствуют руководители города, депутаты городской Думы, Законодательного собрания Свердловской области, представители Министерства культуры Свердловской области и Министерства инвестиций и развития Свердловской области.

Итоги работы каждой конференции нашли отражение в решениях, которые принимались и отработывались организаторами во второй день работы конференции. И далее организаторы конференций становились участниками разработки муниципальных программ поддержки художественных промыслов, разделов муниципальных программ развития культуры, инициировали проведение выставок, были авторами изданий о мастерах художественных промыслов, разрабатывали образовательные программы обучения, организовывали и проводили курсы повышения квалификации мастеров художественных промыслов и педагогов дополнительного образования.

Анализ списков участников конференций дает нам картину с обширной географией. На конференцию приезжали специалисты по художественным промыслам из Москвы, Санкт-Петербурга, Тулы, Балашихи, Ханты-Мансийска, Екатеринбург, Перми, Кунгура, Тюмени, Челябинска, Верхотурья, Гжели, Тобольска, Нижней и Верхней Салды, Каслей, Златоуста, Асбеста, Невьянска, Нижнего Тагила.

Темы, поднятые для обсуждения на заседаниях как пленарных, так и «круглых столов», оказались актуальными для историков, искусствоведов, дизайнеров, архитекторов, ученых, музейных работников, мастеров и педагогов всех уровней художественного образования, студентов художественных учебных заведений, предпринимателей и организаторов производства, представителей Министерства культуры и Министерства инвестиций и развития Свердловской области.

На I и II Худояровских чтениях присутствовали группы студентов Высшей школы народных искусств из Санкт-Петербурга, Московской школы ремесел и Кунгурского художественного училища, на VI «Худояровских чтениях» в 2013 г. прозвучали доклады ученых из Италии (Ванда Гасперович), Казахстана (С.А. Шкляевой и Р.А. Шариповой), Дагестана (М.М. Байрамбетова, И.В. Литвинова), Ингушетии (И.М. Ведзижев). Удивительно красиво началась эта конференция с показа национальных костюмов Казахстана, созданных студентами и педагогами колледжа предпринимательства из г. Алматы.

24 – 25 октября 2019 г. в Нижнем Тагиле прошла IX Всероссийская научно-практическая конференция «Худояровские чтения».

Специально для участников конференций открывались выставки в Нижнетагильском музее изобразительных искусств «Семь цветов русской души», в залах и филиалах Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал». В Уральском колледже прикладного искусства и дизайна открывались выставки работ не только своих студентов и преподавателей, но и выставки работ, привезенные из Высшей школы народного искусства и Кунгурского художественного училища.

Впервые на «Девятых Худояровских чтениях» соорганизатором конференции выступил Центр развития туризма Свердловской области. Также впервые в рамках кон-

ференции прошел обучающий семинар для мастеров лаковой росписи по металлу силами педагогов и на базе мастерских Уральского колледжа прикладного искусства и дизайна, филиала Академии искусств имени С.Г. Строганова. 40 мастеров, пройдя обучение, получили свидетельства государственного образца об окончании курсов повышения квалификации.

На пленарном заседании с приветствием к участникам конференции выступил глава города Нижний Тагил В.Ю. Пинаев, депутат Законодательного собрания Свердловской области А.В. Коркин, проректор по научной работе Евразийского университета М.Ю. Спирина. В докладе главного специалиста отдела развития туризма и туристской инфраструктуры Министерства инвестиций и развития Свердловской области О.В. Чабан прозвучали цифры и факты, свидетельствующие о поддержке, которая была оказана различным предприятиям художественных промыслов Свердловской области за последние 2 года, и говорилось о перспективах развития этого направления в планах Министерства инвестиций. С огромным интересом были заслушаны доклады профессора Уральского государственного университета, члена экспертного совета области Г.В. Гольнец, А.С. Максяшина, «Декоративно-прикладное искусство в системе пространственных искусств» и выступление О.Н. Силоновой, преподавателя УКПиД. Проблемы подготовки кадров в системе среднего художественного профессионального образования прозвучали в докладе директора Уральского колледжа прикладного искусства и дизайна Л.А. Павленко.

Были организованы 4 «круглых стола», в работе которых приняли участие более 130 человек, заслушаны 67 докладов и выступлений.

В резолюции конференции отмечено, что «Худояровские чтения» стали явлением культурной жизни и художественного образования региона. Как положительное в деле сохранения традиций была отмечена необходимость продолжения практики проведения семинаров для мастеров лаковой росписи по металлу. На «круглом столе» № 2 – «Система подготовки кадров и поддержки молодых мастеров художественных промыслов России» наряду с докладами была организована дискуссионная площадка по вопросу взаимодействия работодателя и учебного заведения по созданию благоприятных условий для сокращения сроков адаптационного периода молодых специалистов, пришедших на производство после обучения в системе СПО.

Новым в организации было и обсуждение проблем развития камнерезного искусства Урала, вопросов развития туризма, определение туристических ресурсов развития, роли художников-прикладников и разработок современных дизайнеров городских символов, отражающих историческую идентичность и особенность территории.

Участники конференции побывали на мастер-классах в мастерских УКПиД и совершили поездку в Таволги в керамический центр.

По итогам конференции вышел сборник докладов объемом 323 страницы + 18 цветных вкладок. В сборнике опубликовано 56 докладов.

Подводя итоги, следует сделать выводы:

- «Худояровские чтения» стали явлением культурной жизни и вышли по своему влиянию за пределы города и в ряде случаев за пределы региона. Они подняли очень нужные, в деле сохранения и развития художественных промыслов, вопросы, способствовали созданию городских программ, направленных на развитие и популяризацию художественных промыслов.

- Для Нижнетагильского музея-заповедника это была конференция, которая расширила наши научные связи, активизировала научную деятельность по вопросам истории художественных промыслов и каталогизации коллекций. Конференция способствовала активизации выставочной и научно-просветительской деятельности не только музеев региона, но и учебных заведений, туристических центров, библиотек и т.д.

- Как положительное, следует отметить консолидацию сил в городе и даже в регионе, заинтересованных в сохранении и развитии художественных промыслов. Участники конференций стали участниками процессов создания и обсуждения областного закона о художественных промыслах, городских программ и даже общероссийских законодательных актов.

- Мы можем также отметить возросшую активность педагогов системы СПО и дополнительного художественного образования и укрепление научно-методических основ преподавания специальных предметов для будущих мастеров художественных промыслов.

Список источников и литературы:

1. Россия и Западная Европа: взаимодействие индустриальных культур, 1700-1950 гг.: материалы междунар. науч. конф., Нижний Тагил, 15-18 авг. 1996 г. В 2-х т. / под ред. С. В. Устьянцева, Е.В. Логунова, И. Г. Семенова. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1996-1997.

2. Таблица составлена на материалах отчетов о проведении девяти научно-практических конференций и опубликованных девяти сборниках материалов научно-практических конференций «Худояровские чтения».

ДОКЛАДЫ «КРУГЛЫХ СТОЛОВ»

УДК 7.035

М.В. Агеева,

Заслуженный работник культуры РФ,
директор Нижнетагильского
музея изобразительных искусств,
лауреат премии имени П.М. Третьякова,
г. Нижний Тагил, artmnt-dir@list.ru

ИМПЕРАТОРСКИЕ ПОРТРЕТЫ КИСТИ ВАСИЛИЯ ПАВЛОВИЧА ХУДОЯРОВА ПЕТЕРБУРГСКОГО ПЕРИОДА В МУЗЕЯХ РОССИИ

Статья посвящена тагильскому художнику XIX в. В.П. Худоярову и его портретам императорского двора. Определена более точная датировка, найдены портреты-источники, послужившие Худоярову для написания копий цесаревича Александра Александровича, императора Александра III и его жены императрицы Марии Федоровны.

Ключевые слова: Художник, Василий павлович Худояров, император Александр III, императрица Мария Федоровна

M. V. Ageeva,

Honored Worker of Culture of the Russian Federation,
Director of the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts,
laureate of the P. M. Tretyakov Prize,
Nizhny Tagil, artmnt-dir@list.ru

IMPERIAL PORTRAITS BY VASILY PAVLOVICH KHUDOYAROV OF THE ST. PETERSBURG PERIOD IN MUSEUMS OF RUSSIA

The article is devoted to the Tagil artist of the XIX century V. P. Khudoyarov and his portraits of the imperial court. A more accurate dating was determined, and portraits-sources were found that served Khudoyarov for writing copies of Tsarevich Alexander Alexandrovich, Emperor Alexander III and his wife, Empress Maria Feodorovna.

Keywords: Artist, Vasily Pavlovich Khudoyarov, Emperor Alexander III, Empress Maria Feodorovna

В 2021 г. исполняется 190 лет со дня рождения Василия Павловича Худоярова (1831 – 1892), художника, родившегося в Нижнем Тагиле, но сделавшего карьеру художника в Санкт-Петербурге.

Известно, что В. П. Худояров приехал в Санкт-Петербург в 1855 г., желая поступить в Российскую Академию художеств (АХ). Но, сначала он три года обучался в рисовальной школе Общества поощрения художеств, а получив от Анатолия Демидова в 1858 г. вольную, поступил в Академию художеств, где учился у заслуженного живописца АХ Алексея Тарасовича Маркова. «Это был лучший профессор и преподаватель, а потому учеников у него было более всех», – вспоминал художник Алексей Боголюбов [1]. Получив звание классного художника третьей степени, Худояров остался жить и работать в Петербурге, куда привез жену и детей. У профессора Маркова учился также Иван Крамской (не закончил АХ в 1863 г., т.к. участвовал в «Бунте 13», звание классного художника получил позднее). Иван Крамской и Василий Худояров подружились сначала сами, а потом стали дружить семьями. Позднее Василий Павлович даже написал картину «Крамской И.Н. на этюдах», которая находилась в частной коллекции Д.П. Шорина, но сегодня следы ее затерялись. В качестве дипломной работы выпускникам 1864 г., среди которых был и Василий Худояров, профессора Академии поручили написать сюжет «Меркурий, усыпляющий Аргуса». В картине Худоярова Меркурий – молодой обнаженный юноша, едва закутанный алым плащом, с мечом в правой руке пытается убить спящего Аргуса. Картина экспонируется сегодня в Пермской картинной галерее, куда она поступила 13 декабря 1931 г. из Государственной Третьяковской галереи. В Третьяковку она попала из музея АХ, где хранилась со времени проведения конкурса, т.е. с 1864 г.

Как более талантливый художник Иван Николаевич Крамской давал другу профессиональные советы в творческом плане. Но в книге Б.В. Павловского читаем: «И.Н. Крамской устраивал ему заказы. Так В.П. Худояров копировал некоторые портреты, написанные Крамским» [2, с. 40]. Ссылаясь на книгу Павловского, этому вторит исследователь Ольга Силонова: «...не без помощи И.Н. Крамского Василию Павловичу удалось получить престижные заказы на живописные работы...» и «...широкая

известность Ивана Николаевича [Крамского] как прекрасного портретиста обеспечивала заказами копий с его портретов» [3, с. 350]. С первой частью ее высказывания согласна, но копировать портреты не знатных людей В.П. Худоярову не было смысла, ведь «доступ» к ним он мог получить и сам. А писать портреты он умел: вспомним его «Автопортрет» выполненный до 1861 г. (Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал») и 3 портрета семьи Сукачевых 1882 г. исполнения (Иркутский музей изобразительных искусств). Поэтому в данной статье рассмотрим портреты членов императорского дома, которые явно художник скопировал с работ других художников, так как открытый доступ к императору и его семье В.П. Худоярову был закрыт, и постараемся выяснить, что это были за источники.

Кисти В.П. Худоярова принадлежит портрет Александра Александровича, выполненный, когда Александр был еще великим князем (хранится в Государственном Эрмитаже). Второй портрет Александра III изображает его уже императором (хранится в Иркутском МИИ). Третий портрет из этой категории – портрет жены Александра III императрицы Марии Федоровны (Нижнетагильский музей изобразительных искусств). Просмотрев по альбомам, выставкам и экспозициям в Государственном Эрмитаже, Третьяковской галерее, Русском музее, Историческом музее портреты Крамского императора и его жены, пришла к выводу, то все эти три вышеозначенные изображения кисти Худоярова не скопированы с портретов, написанных И.Н. Крамским. Образцом для копирования трех портретов членов Дома Романовых послужили другие источники. Но, как было сказано выше, лично художник Худояров не встречался ни с императором, ни с его женой. Как известно, сам император (или Великий князь, как в случае с портретом из ГЭ) не имел возможности для ежедневного позирования многочисленным художникам. Разберем все по порядку. Самым ранним из худояровских работ является портрет Александра Александровича из Государственного Эрмитажа [Ил. 1]. Посетив хранение ГЭ в Старой Деревне, где хранятся произведения В.П. Худоярова, получила от хранителя справку о каталожных данных работ трех произведений, хранящихся здесь [4].

Привожу каталожные данные портрета Александра Александровича:

Худояров Василий Павлович

1831, Нижний Тагил – 1892, Санкт-Петербург

Портрет наследника цесаревича Александра Александровича

1870-е – начало 1880-х

Холст, масло. 89 x 75,5 (овал)

Справа ниже середины плохо читаемая процарапанная подпись: В Худояров

Поступила в 1941 из ГМЭ (Государственный музей этнографии)

Ранее: собрание Ф.Ф. Юсупова (Петербург); пост. из особняка Юсуповых в ИБО ГМЭ (211-191) около 1925 (Петроград-Ленинград).

Инв. № ЭРЖ-646

Рассматривая раннее местобитование вышеозначенного портрета в семье Юсуповых, в Санкт-Петербурге, вспоминаем, что богатые семьи имели не только портреты своих предков, но и портреты находящихся на престоле царей и императоров. Эти портреты «демонстрировали преданность царскому трону» и царской семье [5, с. 27]. Картинная галерея Феликса Феликсовича Юсупова насчитывала 1182 картины. После 1917 г. картины были национализированы и попали сначала в Государственный музей-

ный фонд (ГМФ), затем были распределены по музеям. Отсюда портрет Александра Александровича поступил в Государственный музей этнографии, затем в 1941 г. передан в Государственный Эрмитаж. В Эрмитаже его датировали как портрет, относящийся к 1870-м – началу 1880-х гг. Постараемся дать более точную датировку. На портрете мы видим поясное изображение великого князя, которому около тридцати лет. В 1864 г. после смерти старшего брата Николая Александровича Александр Александрович стал первым наследником престола. На данном овальном портрете Александр Александрович одет в синий общегенеральский мундир с генеральскими эполетами, так называемыми светскими эполетами [6] серебряного цвета, на которых имеется золотой вензель Александра II. Таким образом, Василий Худояров подтверждает, что Александр Александрович был в свите императора Александра II, своего отца, после 1864 г., уже как наследник престола. Через его правое плечо перекинута голубая императорская лента, также говорящая о принадлежности к императорской семье. У горла под воротником мундира приколот орден Святого Владимира IV степени, полученный Александром Александровичем в 1864 г. Волосы гладкие, зачесанные с пробором влево, подбородок чистый, с ямочкой, и широкие свисающие бакенбарды. На его груди — знаки многочисленных орденов. В 1874 г. Александр Александрович получил звание Генерала от инфантерии и в этом же году – Генерала от кавалерии.

Значит, портрет написан не ранее 1874 г., но и не позднее марта 1881 г., когда Александр стал уже императором. Продолжим определять более точную дату создания портрета. Если сравнивать этот портрет с портретом великого князя Александра Александровича в светском сюртуке, написанным С. К. Зарянко в 1867 г., то на портрете кисти Худоярова видно, что портретируемый гораздо старше, и волосы его заметно поредели. На глаз можно сказать, что разница между портретами лет семь – десять. Значит, портрет Худояровым написан где-то в 1874 – 1877 гг. В этом плане интересен портрет великого князя Александра Александровича – редкое по иконографии изображение будущего императора и единственная известная работа художника Ивана Извекова [7]. Портрет приобретен Историческим музеем в 2020 году. Сотрудники Исторического музея считают, что «Портрет наследника» создан на основе фотографии, выполненной в мастерской «Вейсенберг и К°». «Использование фотографии как оригинала для изображения венценосных и высокопоставленных особ широко применялось в художественной практике второй половины XIX в.. Этот же фотопортрет лёг в основу ряда литографированных образов цесаревича 1876–1877 гг., выполненных в мастерских А. Стрельцова и П.А. Глушко» [8]. Таким образом, картину можно датировать 1874 – 1877 гг. Цесаревич на портрете Извекова изображён в генеральском мундире со знаками отличия генерал-адъютанта, а это ниже звания генерала от инфантерии и генерала от кавалерии, которое наследник получил 30 августа 1874 г. На портрете Извекова отсутствует знак ордена Святого Георгия 2 степени, пожалованный великому князю 30 ноября 1877 г. в ходе русско-турецкой войны и встречающийся на всех его последующих изображениях. Но, учитывая, что на портрете из ГЭ также нет ордена Святого Георгия 2 степени (помним, что орден этот получен в 1877 г.), значит портрет Худояровым написан до 1877 г.

Сравнивая все портреты, приходим к выводу, что худояровский портрет выполнен около 1874 – 1876 гг. Изображен великий князь не в анфас (как на портретах Крамского), а его фигура повернута чуть влево, голова же имеет еще больший поворот. Взгляд

его серо-голубых глаз устремлен вдаль, и в них читается очень человеческая доброта. В будущем, когда портретируемый стал императором, его будут называть царем-миротворцем. Он не развязал ни одной войны. Александр Александрович был не чужд и искусству: с молодости он рисовал и играл на тромбоне; будучи императором, Александр III собрал колоссальную коллекция живописи, графики, скульптур, предметов декоративно-прикладного искусства, которая после его смерти была передана в Русский музей, учрежденный его сыном Николаем II в память об отце.

А теперь рассмотрим портрет Александра III из коллекции Иркутского музея изобразительных искусств (ИМИИ). И опять ищем источник, с которого скопирован данный портрет. Сначала рассматриваем портреты императора кисти И.Н.Крамского. Хотя у Крамского есть несколько портретов императора Александра III, и все они написаны строго в анфас: и сидящий в кресле (ГРМ) и парадный портрет в полный рост. Сравнивая вышеназванные портреты Крамского с портретом Александра III работы В.П. Худоярова (ИМИИ), приходим к выводу, что они не скопированы с портретов Крамского, так как имеют совсем другую композицию. Продолжаем искать источник для копирования. Рассматривая множество портретов Александра III кисти разных художников, приходим к выводу, что иркутский портрет Худоярова ближе всего к портрету Н.Г. Шильдера, который в свою очередь был исполнен по фотографии Александра III, выполненной во второй половине 1880-х гг. в ателье С.Л. Левицкого, мастера фотографии, имевшего общеевропейское признание. Пожалованный званием фотографа их императорских величеств, Сергей Львович Левицкий (1819 – 1898) создал фотопортрет, понравившийся императору [Ил. 2]. И этот фотопортрет стал служить иконографическим эталоном для дальнейшего воспроизведения в живописных вариантах. В результате Н.Г. Шильдер создал запоминающийся образ Александра III, наполненный внутренней значительностью. Худояровский портрет из ИМИИ написан в том же развороте, в том же мундире, с той же прической волос и имеются одинаковые бороды, но Александр III у Худоярова чуть постарше.

Прихожу к выводу, что портрет императора Александра III из Иркутского музея изобразительных искусств скопирован скорее всего с портрета кисти Николая Густавича Шильдера [Ил. 3] или тоже с фото самого Левицкого. Статья о Шильдере в журнале «Третьяковская галерея» гласит, что: «начиная с 1860-х гг. художник время от времени исполнял портреты членов царской семьи» [9, с. 35] (артиллерийский музей Санкт-Петербурга), а основой портрету Шильдера послужил фотопортрет фотографа Левицкого, который был одобрен самим императором и рекомендован для исполнения «царственных» портретов. Александр III производил неизгладимое впечатление на современников вне зависимости от их социального положения. Сформировавшаяся вокруг Александра аура истинного русского царя находила опору в культурной политике этого государя, черпавшего стимулы для утверждения национальной самобытности своего царствования не в императорском периоде русской истории, а в эпохе первых царей дома Романовых.

И, наконец, рассмотрим «Портрет императрицы Марии Федоровны» [Ил. 4] из Нижнетагильского музея изобразительных искусств (НТМИИ). Этот портрет и его искусствоведческое описание подробно показаны искусствоведом Ильиной Е.В. на сайте НТМИИ «Сквозняк из прошлого» [10]. Но Елена Васильевна не нашла портрет, с которого был скопирован Худояровым портрет императрицы. Ответ на этот вопрос

нам дает Денис Ильичев, с которым музеем было заключено соглашение на исследование портрета в инфракрасных и ультрафиолетовых лучах, а также музей организовал рентгеновское исследование. В «Отчете» [11] он пишет: «Таким образом, раннее предположение о том, что исследуемый портрет является копией с оригинала Н.И. Крамского (1881 г.), оказалось ошибочным». И далее: «Образцом для изображения самой императрицы В.П. Худояров послужил другой портрет работы Генриха фон Ангели (1874 г.) из Государственного Эрмитажа. При создании портрета В.П. Худояров полностью скопировал рисунок головы, что подтверждает исследование портрета в ИК спектре. Рисунок этот, нанесенный предварительно кистью или углем, достаточно жесткий, с отсутствием живой художественной линии в рисунке, что соответствует принципу работы по образцу. Он четко обозначает контуры головы, а также деталей украшения. Показательно то, что в рисунке предельно четко повторяются контуры прически с портрета-образца. Основываясь на портрете фон Ангели, на шее портретируемой появляется бархотка вместо трехрядного ожерелья», в которых изображена императрица Мария Федоровна, например, на картине Константина Маковского из Иркутского музея изобразительных искусств. Портрет кисти Ангели выполнен [12, с. 90] в 1874 г., и, взяв его за основу, Худояров выполнил портрет, видимо, когда Мария Федоровна уже была императрицей, и художник «одел» ее в императорское платье и голубую императорскую ленту.

Выводы:

1. Портрет князя Александра Александровича (ГЭ) выполнен художником Худояровым около 1874 – 1876 гг.
2. Портрет Александра III из ИМИИ создан по фото С.Л. Левицкого или по портрету Шильдера во второй половине 1880-х гг.
3. Портрет императрицы Марии Федоровны выполнен по оригиналу Генриха фон Ангели в первой половине 1880-х гг.

Список источников и литературы:

1. Боголюбов А. П. Записки моряка—художника : [Электронный ресурс] // Академия художеств или свободных художеств. Межрегиональная общественная организация Центр Духовной Культуры. Точка доступа http://www.smr.ru/centre/win/books/bogolub_zap/1848-1852.htm#priboy. Дата обращения: 05 мая 2021.
2. Павловский Б. В. Крепостные художники Худояровы / Б. В. Павловский. – Свердловск : Свердловское кн. изд-во, 1963. – 62 с. : ил.
3. Силонова О. Н. Крепостные художники Демидовых. Училище живописи. Худояровы. XVIII–XIX века. Из истории подготовки специалистов художественных и художественно-ремесленных профессий Демидовыми / О. Н. Силонова. – Екатеринбург : Баско, 2007. – 476 с. : ил.
4. В коллекции ГЭ хранятся 3 произведения В.П. Худоярова: кроме портрета Александра Александровича жанровая картина «Их степенства на пикнике» 1872; Портрет С.П. Елисеева 1877.
5. Савинская, Л. Знатность рода и природная красота. Портретная галерея князей Юсуповых / Л. Савинская // Наше наследие. – Москва, 2013. – № 105. – С. 27.
6. Там же.
7. Портрет Извекова : [Электронный ресурс] // Сайт ГИМа. Точка доступа : <http://histories.artmnt.ru/collection/painting319>. Дата обращения: 05 мая 2021.
8. Свитский мундир – использовался для участия в свите императора.
9. Мамонтова, Н., Приймак, Н. Николай Шильдер и его картина «Искушение» / Н. Мамонтова, Н. Приймак // Третьяковская галерея. – Москва, 2007. – № 4. – С. 34–43.

10. Искусствовед Е.В. Ильина // Сайт НТМИИ. Точка доступа <http://histories.artmnt.ru/collection/painting31> Дата обращения: 05 мая 2021.

11. «Отчет о результатах проведенного исследования» от «27» сентября 2017 года по ДОПОЛНИТЕЛЬНОМУ СОГЛАШЕНИЮ № __1_ ДОГОВОРУ о научном сотрудничестве от 1 ноября 2016 г. Архив НТМИИ. Фонд 2. Оп. 1. Д. 4. Л. 12.

12. Придворный костюм середины XIX – начала XX из собрания Государственного Эрмитажа: каталог выставки в Государственном Историческом музее, Москва. – Москва, 2021. – 148 с. : ил.

УДК 739.2

Д.О. Алексеева,

МБУК «Нижнетагильский музей изобразительных искусств»,
заведующая отделом по работе с посетителями
622001, Уральская, 7
dgudkova@mail.ru

МОЛОДЫЕ ЮВЕЛИРЫ НИЖНЕГО ТАГИЛА. К ВОПРОСУ ТВОРЧЕСКОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ

Статья посвящена обзору творчества молодых ювелиров Нижнего Тагила, особенностям их становления и развития. Для исследования были выбраны художники до 35 лет, работающие в городе, уже обозначившиеся в среде ювелиров и камнерезов Нижнего Тагила.

Ключевые слова: ювелирное искусство, художники-ювелиры, молодые художники

D.O. Alekseyeva,

МБУК «Nizhny Tagil Museum of Fine Arts»
Head of the Department for working with visitors
622001 Uralskaya, 7
dgudkova@mail.ru

YOUNG JEWELERS OF NIZHNY TAGIL. ON THE ISSUE OF CREATIVE SELF-IDENTIFICATION

This article is devoted to the review of creativity of young jewelers of Nizhny Tagil, ways of their development. For the study, artists under 35 years of age working in the city and already identified among the jewelers and stone cutters of Nizhny Tagil were selected.

Keywords: jewelry art, jewelry artists, young artists

Сегодня в Нижнем Тагиле работает несколько десятков ювелиров – кто-то изготавливает на заказ массовые вещи по существующим каталогам ювелирных изделий, другие – пытаются заявить о себе, о своем восприятии материала, поиске своего неповторимого образного самовыражения. Среди них есть и молодые, только начинающие мастера. Этим авторов объединяет не только профессия, но и желание самоидентифицироваться в бесконечном множестве современных ювелирных форм, передать ценность авторского ювелирного искусства в мире, наполненном массовыми, более доступными бижутерийными изделиями, сохранить ценность материала в мире, где

украшения уже могут быть выполнены из чего угодно.

Практически все они выпускники одного учебного заведения – Уральского колледжа прикладного искусства и дизайна (филиал ФГБОУ ВО «Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова»), который ежегодно выпускает новых мастеров. В колледже прививают студентам интерес к самобытному уникальному уральскому камню и то, что металл в изделиях всегда находится в «соподчинении» камня, выполняя второстепенную роль. Обладая уникальными природными ресурсами, ювелиры берут за основу уникальный рисунок камня, подсказывающий мастеру образ художественного изделия. Обучаясь в одном колледже, у одних и тех же педагогов, молодые художники получают идентичные навыки. При этом многие не просто копируют предлагаемые образцы, а стремятся к творческому самовыражению. Поэтому, начиная самостоятельный творческий путь, они стараются выразить свои вкусы, свой ни с чем не сравнимый внутренний мир. На сегодняшний день в Нижнем Тагиле несколько работающих, самобытных мастеров, уже обозначивших свое место в ювелирном искусстве города.

Одним из таких художников является Кирилл Гузенко. Практически ни одна выставка ювелирного, камнерезного искусства не обходится без его работ. Первые выставочные изделия были выполнены еще в колледже, который он закончил в 2015 г. Его педагогами были Абрамова М.В., Павленко В.И., Ананин В.Г., Албакиров А.Г. Обучаясь на работах мастеров старшего поколения (Безбородова В.С., Маточкина Ю.П., Маточкина С.Ю.), он, как и многие студенты, перенимает принципы их работы, следует им, как основным канонам ювелирного искусства. Кирилл активно использует устойчивые для уральского ювелирного искусства формы с массивными камнями или минимально подверженными обработке кристаллами, безусловно, как художник, интерпретируя их в зависимости от формы и образа камня, облачая в металлическую оправу. В его изделиях больше, чем работах других рассматриваемых художников, чувствуется следование классическим образцам тагильских мэтров, а как следствие – и продолжение традиций уральской ювелирной школы. Он создает изделия, в основе которых лежит камень, оправленный в мельхиор, как и художники более старшего поколения, добивается того, что «полированные поверхности оправ создают органичную художественную среду для цветного поделочного камня» [1, с. 60].

Рассматривая современное ювелирное искусство Нижнего Тагила в целом, стоит отметить, что большая часть художников старается переосмыслить подход к материалу и создать то, что отвечает их представлению о красоте, и найти свой способ самоидентификации, даже если в основе лежит все та же любовь к ни с чем несравнимым уральским камням.

Творческим союзом работают ювелир Михаил Карягин и камнерезы Владимир Сихряев и Руслан Гумбатов, представляя мастерскую «Вогул». Уже из названия понятно, что свое творчество художники связывают с Уралом, подчеркивают связь с его историей (вогулы, они же манси – древнее коренное население Северного Урала). Всю красоту уральских камней они раскрывают в своих лаконичных по форме изделиях, подчас наполненных брутальностью и мужской энергией. В них нет витиеватости, сложных изгибов металлической оправы камня, напротив, в геометрических формах с помощью гальванопластики они добиваются максимально грубой фактуры металла, позволяя камню, как уникальному цветку, раскрыть всю свою красоту (медные пер-

стни и подвески с уваровитом, турмалином, агатом, рутиловым кварцем и др.). Порой из металла они выполняют элементы, больше напоминающие ветку дерева (не только формой, но и фактурой) с удивительной красоты «почкой»-уральским камнем. Часто мастера прибегают к асимметричным формам (сочетая и меняя округлые и прямоугольные камни в серьгах или кольцах), игре с цветом и размером камней, смещая акцент композиции с центра изделия, что добавляет оригинальности и определенной узнаваемости почерку художников мастерской.

Совершенно иное направление выбрал для себя Николай Дудин. После окончания колледжа (2015 г.) работал в мастерской Дмитрия Боголюбова «Брошки-сережки», затем в мастерских Сергея Бусыгина и Михаила Карягина. В 2019 г. он решил полностью уйти от работы с металлами и в последние два года окончательно определился с желаемым направлением, сосредоточился на работе с поделочным камнем. Профессионально оборудовав мастерскую, выделенную Нижнетагильским отделением Союза художников России, он стал активно работать в технике флорентийской мозаики, изготавливая броши, подвесы, серьги-пусеты. Свои работы представляет от имени мастерской «Kislaya_mozzaika». Н. Дудин экспериментирует с тематикой изделий – от копийности и стилизации известных художественных полотен (Г. Климт «Поцелуй»), до воплощения собственных идей (брошь «Весенний дух» 2020, брошь-зажим «Слияние с природой» 2020, «Ночь в горах» 2021). В одной миниатюре сочетает от пяти до двух десятков тончайших пластин разнообразных камней: родонита, авантюрина, офита, лазурита, хромита, кахалонга, мрамора, янтаря, яшмы, флюарита и др. Часто ищет вдохновения на просторах интернета, улавливая последние тенденции, «модные» направления, которые будут востребованы у покупателей. Проявляет творчество и в заказных работах, когда уже под чужую идею необходимо создавать эскиз. Обдумывая композиции, подбирает материал, гармонично сочетая все элементы в единое произведение.

Не все художники разделяют любовь к поделочным камням и в поисках своего стиля отходят от канонов, прививаемых в колледже. Александр Черепанов в поисках новых возможностей ещё в ходе обучения в произведениях начал делать больший акцент на обработку металла, так как считает его красивыми без включения камня, а возможность экспериментировать с ним не меньше. В колледже учился с 2012 по 2017 гг. у Шакиной С.Г., Павленко В.И., Стрелковой Е.В., Абрамовой М.В. Не сразу после окончания учебы Александр понял, к чему лежит его душа. Лишь спустя три года, в 2020-м, он осознал, что ему хочется не обыгрывать традиционные формы, а создавать ювелирные изделия, делая акцент на работе с металлом. В своем творчестве он избегает больших объемов и крупных изделий. В небольших формах он умело работает с доступными металлами, чаще всего это медь, серебро, латунь, мельхиор, как автономно, так и сочетая их вместе. В выборе техник отдает предпочтение выпилке и чеканке, мелкие детали спаивает между собой. В зависимости от решаемого образа часть изделий полирует до характерного блеска, а часть, напротив, делает матовыми, обыгрывает фактуру. Художник экспериментирует с патиной – тонким зеленовато-голубым налетом на меди и ее сплавах, дополняя с ее помощью образы изделий. Мотивы его работ традиционны для ювелиров Урала – это, прежде всего, флористика. Александр Черепанов не стремится к детальному копированию живой природы (да это и невозможно, материал порой сам диктует форму), а создает лаконичный образ, напол-

ненный легкостью и гармонией. Как многие художники старшего поколения, «в живой природной форме, в строении и сочленении стеблей, листьев и цветов художники видят изначальную декоративность. Из множества этих природных декоративных мотивов каждый выбирает особо выразительные и соответствующие его творческому складу» [1, с. 68].

Среди работ молодых тагильских ювелиров несколько особняком стоят изделия Альшевой Ксении. После окончания Уральского училища прикладного искусства (2010 – 2015) она поступила в Высшую школу народных искусств (Санкт-Петербург) на отделение «Ювелирное дело» (2015 – 2019) и обучалась у Дронова Д.С. (зав.кафедрой «Ювелирное искусство»). По словам художника, в институте большее внимание уделяли зарубежным домам мод, обучали разнообразным технологическим аспектам в работе с металлами и камнями (способы закрепок, конструктивные особенности разных изделий и пр.). Поэтому ее работы так непохожи на «традиционные» уральские изделия. Но есть в них и общее, как и многие ведущие ювелиры Урала XX в., она желает «раскрыть какую-то тему, воплотить какое-то свое переживание, мысль определяет конструкцию и архитектуру вещи, диктует выбор материала» [2, с. 21]. Главным моментом в работе считает рождение идеи, осмысление внутреннего содержания. Поэтому не часто работает с уральскими поделочными камнями, которые, по ее словам, «навязывают» художникам определенный образ. Она творчески подходит к обобщению, созданию эскиза, не делая акцент на определенной стилистике, подбирая материалы под образ, а не наоборот. При этом большое внимание уделяет чистоте исполнения, разнообразию приемов и методов обработки металлов. Чаще всего использует медь, латунь с многочисленными вставками фианитов (в том числе цветных) разной величины и огранки (серьги «Блики солнца», 2014). Это украшения не для повседневной носки, они праздничны, торжественны, с четко выверенными пропорциями и продуманной композицией.

Работы Артема Кравченко узнаваемы с первого взгляда. Он не боится сложных форм, ярких цветовых акцентов. Сочетает флористику и анималистику, геометрические и растительные формы в одном изделии. Смело соединяет естественный цвет серебра с яркой позолотой, экспериментируя с разными пробами металла и их оттенками. Вдохновляясь увиденными пейзажами, переменчивостью природной красоты, он увлеченно переносит природные мотивы в металл. А.Кравченко работает ювелиром в собственной мастерской (с 2019 г.), отдавая этому ремеслу каждый день. Выполняя пожелания заказчиков, повторяет, в основном, фабричные изделия из каталогов, либо воплощает уже готовый эскиз изделия, подгоняя его под индивидуальные особенности будущего хозяина. Но, ощущая себя художником, он постоянно уделяет время творчеству. Пробует, экспериментирует, придумывает. Основной материал в работе – металл, любимый – серебро. С тонких паутинок-серёг спускается на серебряной ниточке паук. Другой его, более крупный, сородич стережёт кабашон изумруда в перстне («Паук», 2020). На серебряном листе кувшинки словно греется на солнце небольшая лягушка, украшенная изумрудами и демантоидами (подвес «Лягушка», 2020). Стоит отметить, что он один из немногих молодых ювелиров, работающий с драгоценными металлами.

В силу возраста, скромных материальных ресурсов мало кто из молодых тагильских ювелиров работает с драгоценными металлами. Долгое время действовали огра-

ничения (Постановление Совета Министров СССР № 5016 от 22.12.1950 г. «Об утверждении положений об управлении драгоценных металлов и о пробирном надзоре Министерства финансов СССР»), но в XXI в. был «отменен запрет на использование свободными художниками драгоценных металлов и камней. Ведь золото, серебро и платина в сравнении с другими металлами – вечны» [1, с. 90]. В то же время существует система именных клейм Пробирной палаты, высокие налоги, большие требования к техническому оснащению мастерских, что не позволяет большинству начинающих ювелиров работать с этими материалами. Но многие выбирают альтернативу не только по этим причинам. Каждый материал определяет актуальность времени, отвечает запросам потребителей, ведь украшения «определяют и смену эпох, и особенности нового типа художественного сознания и поисков средств художественного языка» [2, с. 132].

Интересны творческие поиски Марии Светлаковой. Она выпускница Уральского колледжа прикладного искусства и дизайна (ф. МГХПА им. С.Г. Строганова), отделение художественной обработки камня (2011 – 2015) и Нижнетагильской социально-педагогической академии по специальности «Изобразительное искусство» (2009 – 2013). Имеет достаточно серьезный опыт работы, с большим разнообразием выполненных изделий. Среди её украшений как более традиционные сочетания поделочных камней с мельхиоровой оправой, витиеватыми линиями (кулон «Небесный занавес», кольцо «Сердце Святогора»), так и смелые поиски формы и технологий (каф «Эльфийский воин», кольцо «Королева Дрога», гарнитур «Сияние Венеры»). В последних она выражает себя в направлении «стим-панк», что, безусловно, является новшеством для Нижнего Тагила. М. Светлакова витиевато сплетает орнамент из металлических нитей разного диаметра и разной скрутки, добиваясь эффекта присутствия элементов технологических машин и приборов, чаще всего разнообразных пружин.

Первые самостоятельные шаги в ювелирном и камнерезном искусстве делает Анна Солдатова. Она проделала огромный путь, получая профессиональное художественное образование и в прямом (географическом) и переносном смысле. Музыкант по первой профессии, она поступила в Нижнетагильский педагогический институт на художественно-графический факультет. Затем постигала особенности народного декоративно-прикладного искусства в Шуйском филиале федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Ивановский Государственный университет» (2009), и академического художественного (Нижний Тагил, окончила в 2020). В последние годы ее увлек мир поделочного камня, и окончательно сформировалось желание заниматься ювелирным искусством. Понимая недостаточность знаний технологического процесса, она кропотливо постигает секреты камнерезного и ювелирного мастерства, перенимая опыт в мастерских Александра Кузнецова, Сергея Забудченко, Владимира Бусыгина. Пробует себя и в камнерезном деле (кулон «Лягушонок» из нефрита, малая скульптура «Грифон», подвесы «Совиное перо», «Морской»), и в ювелирном. Имея богатое художественное образование, четко определила для себя любимую стилистику – ар-деко и ар-нуво. Причудливыми изогнутыми линиями она создает декоративный узор природных мотивов – животных и растительных (кулон «Крыло летучей мыши», дипломная работа – кольцо «Музыка города будущего»).

Рассмотрев работы лишь нескольких мастеров Нижнего Тагила, видно, сколь раз-

нообразны их подходы к ювелирному искусству. По творчеству десятка мастеров невозможно оценивать общее состояние современного ювелирного искусства Нижнего Тагила, но одно видится точно – оно продолжает быть, художники продолжают черпать вдохновение из красоты уральской природы, выбирая за основу уже традиционные для местных мастеров материалы. Ювелирное искусство в городе продолжает развиваться, давая надежду на сохранение славы края умелых мастеров-ювелиров и камнерезов. «Следование классическим образцам, традиционность – черта, объединяющая украшения многих ювелиров молодого поколения. Основополагающей тенденцией для них остается творческая интерпретация природных мотивов, использование устойчивых, привычных форм, знакомых орнаментальных мотивов» [1, с. 87]. Становится очевидным, что некоторые ювелиры отходят от устоявшихся форм и канонов ювелирного искусства Урала, но нужно понимать, что искусство развивается, когда появляются мастера, которые, обобщая опыт предшествующих поколений, стремятся найти свою индивидуальность.

Список источников и литературы:

1. Копылова В. И., Ювелирное искусство Урала (XVIII-XX вв.) / В. И. Копылова. — Екатеринбург : Банк культурной информации, 1998. — 108 с., [8] вкл. — (Очерки истории Урала. Литература и искусство Урала. Вып. 7).
2. Шкляева С. А., Художественное сознание и ювелирная практика: к стилистике современных поисков (творчество художника А. Голубева) / С. А. Шкляева // Ювелирное искусство и материальная культура : тезисы докладов участников двенадцатого colloquiuma (3-10 апреля 2003 года). — Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2003. — С. 132-135.
3. Копылова В. И., Ювелирное искусство Урала : свердловские ювелиры : [альбом] / В. И. Копылова. — Свердловск : Средне-Уральское книжное издательство, 1981. — 223 с.
4. Толстоброва, О. А. Потомки Данилы мастера / О. А. Толстоброва // Колесо : альманах. — 2020. — № 18. — С. 37-40.
5. «У нас много камня и минимум металла» // АН «Между строк». — URL: <https://mstrok.ru/news/u-nas-mnogo-kamna-i-minimum-metalla-sozdateli-yuvelimoy-masterskoy-vogul-o-poiske> (дата обращения 08.05.2021).

УДК 37:736

О. О. Алиева,

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры рисунка

ФГБОУ ВО «Уральский государственный
архитектурно-художественный университет»,
620075, г. Екатеринбург, ул. Карла Либкнехта, 23.
olg.alieva2012@yandex.ru

РАЗВИТИЕ КАМНЕРЕЗНОГО ОБРАЗОВАНИЯ НА УРАЛЕ: К ВОПРОСУ О РЕГИОНАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЯХ КУЛЬТУРЫ

Исследование раскрывает понятие феномена уральской школы художественной обработки цветного поделочного камня как официального учебно-образовательного

процесса. Образование в сфере камнерезного искусства на Урале, несмотря на следование общероссийским принципам развития художественной школы, явление уникальное, обусловленное географическими и социально-культурными факторами. Обучение камнерезов возникло вместе с необходимостью обработки камня непосредственно вблизи добычи материала, месторождений цветного камня, которым богаты Уральские горы. Образовательный процесс получил развитие в советскую эпоху как кузница кадров для камнерезного производства Уральского региона. Современный этап развития искусства определяет новый подход в образовании специалистов художественной обработки камня. Рассматриваются как традиции образовательного процесса, так и проблематика сегодняшнего времени, раскрывая общую картину развития явления. Исследование, касаясь развития отдельного направления образовательного процесса, сможет дополнить и конкретизировать общую картину развития не только уральской, но отечественной художественной школы.

Ключевые слова: учебно-образовательный процесс, уральская камнерезная школа, художественная обработка цветного поделочного камня, образовательное учреждение.

O. O. Alieva,

Ph.D. in History of Arts,

Associate Professor, Department of Drawing
Ural State University of Architecture and Art,
620075, Ekaterinburg, Karl Liebknecht St., 23.
olg.alieva2012@yandex.ru

STONE DEVELOPMENT IN THE URALS: TO THE QUESTION OF REGIONAL CULTURAL FEATURES

The study reveals the concept of the phenomenon of the Ural school of artistic processing of colored ornamental stone as an official educational process. Education in the field of stone-cutting art in the Urals, despite following the all-Russian principles of the development of the art school, is a unique phenomenon, due to geographical and socio-cultural factors.

The training of stone cutters arose together with the need to process stone directly near the extraction of material, deposits of colored stone, which are rich in the Ural mountains. The educational process was developed in the Soviet era as a forge of personnel for the stone-cutting industry of the Ural region. The modern stage of art development defines a new approach in the education of specialists in the artistic processing of stone. Both the traditions of the educational process and the problems of today's time are considered, revealing the overall picture of the development of the phenomenon. Research concerning the development of a particular area of educational development.

The study, regarding the development of a separate direction of the educational process, will be able to supplement and concretize the general picture of the development of not only the Ural, but also the domestic art school.

Keywords: educational process, Ural stone-cutting school, artistic processing of colored ornamental stone, educational institution.

История камнерезного образования на Урале определяется всем ходом развития

уральского камнерезного искусства – яркого явления отечественной культуры. В связи с тем, что изделия уральских камнерезов получили мировое признание в дореволюционный период, ими восхищались в советское время, продолжает развитие уральское камнерезное искусство и сегодня, вызывает интерес учебно-образовательная база, питающая это явление, обеспечивает преемственность опыта и традиций, систематический, профессиональный подход к обучению.

Хотя уральское камнерезное образование и развивалось в системе уральской художественной школы, и до сих пор именно так и рассматривалось, однако имеет смысл более конкретного изучения этого уникального направления образовательной деятельности, не имеющего аналогов в отечественной истории и составляющего славу региона как центра художественной обработки камня.

Необходимость возникновения камнерезного образования на Урале была вызвана потребностью в специалистах по обработке камня на создававшихся предприятиях по камнеобработке уже в первой половине XVIII в., когда шло активное промышленное освоение края.

У истоков камнерезного образования на Урале стоит В.Н. Татищев (1686 – 1750) – начальник горных казённых заводов. Как отмечал В. Б. Семёнов: «Созданные им горные школы были особого типа. В них учили не только читать и писать, но и механике, рисованию, токарному, пробирному, паяльному, слесарному и гранильному делу» [1, с. 12].

Более конкретную камнерезную направленность образование получает благодаря А.С. Строганову, с начала XIX в. занимающему должность главного начальника Екатеринбургской гранильной и шлифовальной фабрики и Горнощитского мраморного завода. В 1800 г. при Екатеринбургской гранильной фабрике создаётся «Школа грамотности с классами рисования, лепления и резьбы на камнях», которая являлась редким, если не единственным в своём роде учреждением для поддержания в регионе художественного камнерезного дела. «После пяти лет обучения ученики получали документ о приобретении специальности и об окончании трёх классов начальной школы», – констатирует Т. В. Парнюк, повествуя о жизни и деятельности камнереза Н. Д. Татаурова [2, с. 122].

Самых способных подростков Строганов посылал на учёбу в Императорскую Академию художеств, где с самого основания существовала подготовка художников-прикладников. Яркий пример тому история Якова Коковина. Благодаря своей одарённости он – сын крепостного и сам крепостной – был принят при содействии А.С. Строганова в Петербургскую академию художеств. По окончании учебного заведения и возвращении на Урал жизнь и работа Якова Васильевича Коковина были связаны с Екатеринбургской гранильной фабрикой, с Уралом и камнерезным искусством.

В целом в школе преобладал метод копирования, обусловленный утвердившимся на фабрике способом работы по «образцу», а также каноническими принципами классицизма, получившего развитие в уральском камнерезном искусстве второй половины XVIII – XIX вв. Детали архитектурных сооружений и вазы выполнялись уральскими мастерами по рисункам или шаблонам, присланным из Санкт-Петербурга, в создании которых участвовали крупнейшие русские архитекторы. О чём свидетельствует исследование выдающегося уральского искусствоведа Б. В. Павловского [3, с. 60]. «Образцами для работы» камнерезов-камеистов были гравюры, медали, но преимуще-

ственно слепки с резных камней, в большинстве своём античных [4, с. 64].

Следующий этап развития камнерезного образования на Урале связан с повышением требований к художественной подготовке учащихся. В 1902 г. создаётся Екатеринбургская художественно-промышленная школа как филиал Училища технического рисования барона А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург), в которой готовят художников-камнерезов. Приём в учебное заведение осуществлялся с 12 лет на основании лишь одного экзамена по рисунку. Познание и отражение реальности посредством изобразительной деятельности является одним из основных условий преподавания. В результате обучения вырабатывались умения и навыки создания художественного образа непосредственно, под впечатлением живой действительности, когда «сырой» жизненный материал, пропущенный сквозь призму художественного творчества, превращается в образ, в факт искусства. В результате школа выпускала специалистов, обладавших навыками полноценной творческой деятельности.

О достаточно высоком профессиональном уровне выпускников говорит тот факт, что они охотно принимались на работу в столичные камнерезные мастерские, причём в самые престижные, например, в фирму «Фаберже» в Петербурге. Спрос на изделия из камня был очень хорошим, как и на настоящих мастеров своего дела.

В 1938 г. состоялся последний выпуск камнерезов в Екатеринбургской художественно-промышленной школе, которая, поменяв несколько названий, к этому времени стала называться «Свердловское училище изобразительного искусства».

Первое послевоенное время было проникнуто духом восстановления после военной разрухи. Возникает вопрос и о восстановлении камнерезного производства на Урале, для которого важны как традиции и опыт, так и молодое поколение специалистов. Необходимость подготовки кадров обусловило открытие специализированных учебных заведений – заводских училищ, в областях с устоявшимися традициями художественной обработки камня. В то время уральское гранильное и камнерезное производство испытывало недостаток в профессиональных художественных кадрах, и на эти учебные заведения возлагались большие надежды по восстановлению традиций.

Одно из крупных учебных заведений такого типа – художественное ремесленное училище № 42. Оно было создано в Свердловске в мае 1945 г., сразу после окончания Второй мировой войны, первый набор учащихся состоялся в сентябре того же года. Производственной базой для него послужили завод «Уральский пролетарий» и завод № 10 треста «Уральские самоцветы». В числе первых специальностей были резчики по камню, огранщики самоцветов. В 1948 г. состоявшийся первый выпуск молодых специалистов позволил сформировать на базовых предприятиях творческую группу по созданию художественных камнерезных и ювелирных изделий. Постепенно выпускники училища возместили недостаток в профессиональных художественных кадрах, обеспечили преемственность традиций, навыков и умений опытных мастеров – представителей ещё дореволюционного периода, которые наравне с приёмами обработки камня передавали молодому поколению любовь и знание материала.

Существенным фактором в образовательном процессе училища являлась связь с производством. Педагогами стали опытные заводские мастера. Учебный план включал все направления и техники обработки камня на заводе. Широкий выбор материала обуславливал знание учащимися цветного поделочного камня, его месторождений, качественных и сравнительных характеристик.

Немаловажное значение придаётся общехудожественным дисциплинам, основанным на освоении принципов, правил и законов построения реалистического изображения и трансформации формы в зависимости от композиционного замысла произведения. Такая методологическая установка способствовала самостоятельной разработке проектно-художественной части работы, свободе выражения художественной идеи, поиску новых форм.

В 2006 г. художественное училище № 42 реорганизовано в Уральское профессиональное училище «Рифей», а затем в 2013 г. образовательному учреждению был присвоен статус техникума. На протяжении длительного времени своего существования учебное заведение сохраняет основные методологические принципы, обеспечивающие мастерство обработки камня, знание и понимание свойств материала, владение изобразительными средствами для поиска композиционно-художественного решения.

Об эффективности образовательной деятельности свидетельствует коллекция музея училища, объединяющая изделия, выполненные учащимися и мастерами с основания образовательного заведения.

Универсальность подготовки позволяет выпускникам учебного заведения работать как на промышленном производстве, так и заниматься индивидуальным творчеством, пополняя ряды творческих организаций.

Следующий этап развития камнерезного образования на Урале – переход на высшую ступень подготовки специалистов. Необходимость в высшем образовании камнерезов осознавалась уже давно, когда ещё при Строганове учащиеся «школы» при фабрике стремились получить образование в Санкт-Петербургской Академии художеств.

В 1991 г. на базе Уральской государственной архитектурно-художественной академии (сейчас университет) в рамках специальности высшего профессионального образования «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» была открыта специализация «Камнерезное искусство». Это стало закономерным явлением, обусловленным давними традициями и потребностью в повышении профессионального уровня.

Приём на данную специальность осуществлялся на основании экзамена по рисунку, живописи, декоративной композиции, а также цикла необходимых общеобразовательных дисциплин. Предполагалось, что для овладения изобразительной грамотой высшей школы обучающиеся должны обладать ремесленными навыками работы с материалом, чтобы сосредоточиться на художественной стороне работы. Поэтому к экзамену допускались абитуриенты, имеющие определённые профессиональные навыки, выпускники училищ.

К сожалению, в настоящее время набор на данную специализацию УрГАХУ не осуществляет. Но за достаточно короткий период существования специальности институт, тем не менее, внёс вклад в развитие камнерезного искусства, воспитав талантливых художников.

Необходимо отметить деятельность Нижнетагильского государственного социально-педагогического института по подготовке художников-камнерезов в рамках педагогического образования.

В 90-х гг. минувшего столетия в рамках специальности «Технология художественной обработки материалов» стала развиваться специализация по обработке камня в

нескольких технических вузах: в Уральском государственном техническом университете (сейчас УрФУ) и в Уральской государственной горной академии (сейчас УГГУ). Здесь приоритетно технологическое направление в образовательном процессе, основной упор делается на технические дисциплины. По окончании заведения выпускники получают квалификацию – технолог. Подготовка технологов по художественной обработке камня продолжается и в настоящее время на кафедре «Техника и технология разведки месторождений полезных ископаемых» Уральского государственного горного университета.

Сегодня также продолжается образовательная деятельность средних профессиональных организаций с камнерезным направлением подготовки специалистов, ведущих свою историю с советского времени. Профессия «резчик по камню» и сейчас открыта для обучения в Уральском профессиональном техникуме «Рифей» (бывшем училище № 42 г. Свердловска – Екатеринбург).

Художественной резьбе по камню обучают в Уральском колледже прикладного искусства и дизайна (Нижний Тагил), филиале ФГБОУ ВПО «МГХПА им. С.Г. Строганова» в рамках специальности среднего профессионального образования «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы».

Развивается специализация «Художественная резьба по камню», практикующая, в основном, работу с мягкими породами камня (гипс, селенит, кальцит и др.), в Кунгурском государственном художественно-промышленном колледже, филиале ФГБОУ ВПО «МГХПА им. С.Г. Строганова», образованном на базе профессионального технического училища № 58.

Экономическая и социальная ситуация в последнее время вносит определённые коррективы. Неблагоприятный анализ ситуации, создавшейся в профессиональном камнерезном образовании, провела старший мастер Уральского техникума «Рифей» С.В. Пуртова. Она замечает: «Востребованность в специалистах столь специфического профиля сильно снизилась, упал интерес к профессии у молодого поколения. Это отражается на наборе учащихся» [5, с. 111].

Таким образом, образовательный процесс в области подготовки специалистов художественной обработки камня на Урале длится почти три столетия. Вызванный необходимостью подготовки кадров для промышленного производства, он способствовал развитию камнерезного искусства и прошёл различные стадии своего развития от ремесленных навыков обработки материала до среднего профессионального образования, познал уровень «высшей школы» и на сегодняшний день находится в стадии приспособления к новым современным реалиям. Несмотря на проблемы и трудности своего развития, это уникальное образовательное явление продолжает свою деятельность на Урале, обеспечивая талантливыми молодыми кадрами государственные и частные предприятия по изготовлению камнерезных изделий, а порой и художественных произведений, составляющих отечественную и мировую известность и славу нашего края.

Список источников и литературы:

1. Семёнов В. Б. Уральские самоцветы / В. Б. Семёнов, И. М. Шакинко. – Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1982. – 288 с.
2. Парнюк Т. В. Камнерез Николай Татауров // Ювелирное и камнерезное искусство: традиции,

новации, проблемы: материалы Пятой науч.-практ. конф. – Екатеринбург: Издательский дом Автограф, 2012. С. 121 – 128.

3. Павловский Б. В. Камнерезное искусство Урала. Свердловск: Свердловское книжное издательство, 1953. – 146 с.

4. Каган Ю. О. Класс резного искусства / Ю. О. Каган; под общ. ред. В. Б. Семёнова. – Екатеринбург: Аква-Пресс: Litbika, 2002. – 608 с.

5. Пуртова С. В. Уральское профессиональное училище «Рифей»: вчера, сегодня, завтра. Проблемы профессионального обучения ювелиров и камнерезов // Ювелирное и камнерезное искусство: традиции, новации, проблемы: материалы Пятой науч.-практ. конф. – Екатеринбург: Издательский дом Автограф, 2012. С. 110 – 112.

УДК 76

К.Г. Баданина,

МБУК «Нижнетагильский музей изобразительных искусств»,
622000, г. Нижний Тагил, ул. Уральская 7
ksusha-badanina@mail.ru

КНИЖНАЯ ГРАФИКА ТАГИЛЬСКОГО ХУДОЖНИКА М.В. ДИСТЕРГЕФТА

Статья посвящена книжной графике тагильского художника М.В. Дистергефта. Проведена работа по поиску, систематизации и анализу его иллюстраций к романам «Горное гнездо», «Три конца» и малой прозе Д.Н. Мамина-Сибиряка, а также небольших зарисовок к произведениям других авторов и графических серий по мотивам литературы. Листы, анализу которых посвящена статья, хранятся в Нижнетагильском музее-заповеднике «Горнозаводской Урал», Объединенном музее писателей Урала, Ирбитском государственном музее изобразительных искусств, архиве семьи художника.

Ключевые слова: графика, книжная графика, иллюстрация, М.В. Дистергефт, Д.Н. Мамин-Сибиряк.

K.G. Badanin,

MBUK «Nizhny Tagil Museum of Fine Arts»,
622000, Nizhny Tagil, st.Uralskaya 7
ksusha-badanina@mail.ru

BOOK GRAPHICS BY THE TAGIL ARTIST M.V. DISTERGEFT

The article is devoted to the book graphics of the Tagil artist M.V. Distergeft. The work on the search, systematization and analysis of his illustrations for the novels «Mountain Nest», «Three Ends» and short prose by D.N. Mamin-Sibiriyak, as well as small sketches for the works of other authors and graphic series based on literature has been carried out. The sheets analyzed in the article are kept in the Nizhny Tagil Museum-Reserve «Gornozavodskaya Ural», the United Museum of Ural Writers, the Irbit State Museum of Fine Arts, the archive of the artist's family.

Keywords: graphics, book graphics, illustration, M.V. Distergeft, D.N. Mamin-Sibiriyak.

За свою творческую жизнь выдающийся тагильский художник Михаил Васильевич (Вильгельмович) Дистергефт (1921 – 2005) создал несколько десятков иллюстраций и листов по мотивам литературных произведений. Первые из них датируются 1950-ми гг., последние – 1990-ми. Сейчас эти графические листы, выполненные часто в нескольких вариантах, находятся в музейных и частных собраниях: Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал» (НТМЗ), Объединенный музей писателей Урала (ОМПУ), Ирбитский государственный музей изобразительных искусств (ИГМИ), архив семьи художника и т.д.

Произведения условно можно разделить на два периода. 1950-60-е гг., когда Михаил Дистергефт создавал иллюстрации к конкретным литературным произведениям, много работал над романами и рассказами Д.Н. Мамина-Сибиряка, вероятно, планировал, что его рисунки попадут в издания писателя. И более поздние годы (конец 1960-х – 1990-е), когда он делал станковые работы, посвященные литературным произведениям или навеянные ими. Книги с иллюстрациями М.В. Дистергефта не были изданы. Но анализ и систематизация графических листов демонстрируют кропотливую работу художника с литературным текстом и его визуальным воплощением, позволяет «прочитать» образы, сюжет произведения и, в какой-то мере, воссоздать облик не изданных, но, возможно, задуманных книг.

С начала 1950-х гг. Михаил Дистергефт погружается в творчество уральского прозаика Д.Н. Мамина-Сибиряка, изучает его личность и биографию, принимает участие в оформлении музея писателя в поселке Висим, создает серии иллюстраций к романам «Горное гнездо» и «Три конца», рассказам «Савоська», «Башка», «В глуши», «Бойцы», «Емеля-охотник», «Сказка про Воробья Воробейча и Ерша Ершовича», «Богач и Ерёмка». Эти рисунки выполнены гуашью, акварелью (в том числе черной), графитным карандашом. Они реалистичны и стилистически связаны с образцами советской книжной графики 1930-50-х гг.: изображают типичных героев в типичных обстоятельствах, стремятся раскрыть характер и социальный статус персонажа через детали, обстановку, обладают определенной живописностью. Рисунки тяготеют к станковости и не предполагают включения печатного текста в свое пространство, подразумевают некоторое обособление внутри книги, что является яркой чертой времени: иллюстрация в эти годы «занимает нередко целый лист и может печататься на вкладышах другой бумаги» [1, с. 297].

Рисунки М.В. Дистергефта к прозе Д.Н. Мамина-Сибиряка, безусловно, демонстрируют социально-воспитательную миссию, которой была наполнена отечественная книжная графика 1930-50-х. Ту установку изменить действительность к лучшему, выбрать в искусстве прошлого только значимые с точки зрения советского литературоведения произведения и подходы к их интерпретации, о которой так настоятельно пишет А.Д. Чегодаев: «Стремясь со всей жизненной полнотой выразить идейное и художественное содержание литературного произведения, иллюстратор должен переводить образы, отделенные от нас веками, на наш сегодняшний язык, делая их... нашими живыми собеседниками» [2, с. 64]. М.В. Дистергефт следует именно этому подходу в иллюстрациях к Мамину-Сибиряку в более поздний период: концентрирует внимание на социальном аспекте литературы, эмоциях персонажей, считывает их характеры, анализирует поступки и выносит героям оценку, сравнивает их между собой. С одной стороны, такой художественный вектор является приметой времени, определенным

госзаказом, а с другой, – гармонично сочетается с творчеством Д.Н. Мамина-Сибиряка, его реализмом и критическим осмыслением действительности.

Иллюстрации к роману «Горное гнездо» – наиболее яркий пример этой черты книжной графики М.В. Дистергефта. Художник отодвигает на второй план любовную линию произведения и все листы посвящает социальной проблематике. В рисунках, которых насчитывается более десяти, ведущей темой становится противопоставление между рабочими и управляющими завода – это несколько смещает акценты в самом романе, где описанию заводских будней посвящено сравнительно немного страниц. Но М.В. Дистергефту интересна именно героизация и эстетизация труда рабочих, динамизм и условность их поз и движений (две гуаши «Вавила и Гаврила кричные мастера» (1960), хранящиеся в НТМЗ и архиве семьи художника). На части листов вслед за самим писателем он изображает их суровую усталость, статичные и просящие фигуры и ставит вопрос о раблепии, крепостном праве, которое живет в сознании народа даже после его отмены. А вот герои, связанные с управлением заводом, выглядят суетливо и «изнеженно». К примеру, Раиса Павловна и Сахаров, которых мы видим на двухвариантных иллюстрациях, хранящихся в ОМПУ (1955) и НТМЗ (1960), изображены художником во время их разговора о власти и финансовом влиянии на заводе. Монохромные акварельные листы 1955 и 1960 года содержат множество различий в деталях, что говорит о кропотливой и многолетней работе художника над текстом. К примеру, в позднем листе появляются некоторые элементы иронии, уточняются бытовые характеристики: собака на переднем плане, фигура упитанного, высокопоставленного мужчины во фраке вместо поясного портрета, указующий перст Сахарова. «Господа» на других многофигурных листах зачастую изображены со спины, они отворачиваются и от зрителей, и от рабочих, которые просят у них помощи, стремятся вступить с ними в диалог. М.В. Дистергефт кропотливо иллюстрирует произведение, точно воспроизводит детали быта, но работает крупными мазками, обобщенными формами, оставаясь верным точной передаче исторического времени и факта.

Какое место стало прототипом «Горного гнезда» – спорный вопрос, но все же большинство исследователей называют Нижний Тагил. В экспозиции музея Д.Н. Мамина-Сибиряка в Висиме можно увидеть лист, иллюстрирующий такие строки романа «Горное гнездо»: «На мосту сидит здоровенный мужик с выжженными глазами. Ему на заводской работе в горе выжгло глаза, и он сидит пятнадцатый год нищим на глазах у всех, заводоуправление пальца не разогнет для него». Фоном для образа слепого, который горько просит милостыню и от которого равнодушно отвернулся господин, стал центр Нижнего Тагила XIX века – памятник Н.Н. Демидову, здание Главного заводоуправления и Входа-Иерусалимский собор. В листе «Заводское начальство идет на завод», который также известен в двух вариантах, за группой несколько комичных начальников возникает башня на Лисейей горе. Виды Нижнего Тагила – города, с которым связаны жизнь и творчество как М.В. Дистергефта, так и Д.Н. Мамина-Сибиряка, – становятся органичной и естественной частью рисунков.

В схожей стилистике выполнены и листы к роману Д.Н. Мамина-Сибиряка «Три конца». В научной литературе можно найти упоминания о пяти иллюстрациях к этому произведению, выполненных М.В. Дистергефтом. В Нижнетагильском музее-заповеднике «Горнозаводской Урал» хранятся созданные в 1960-м г. монохромные акварели «Ходоки», «Скит» и «Поединок». Последняя, вероятнее всего, вариативна с листом

«Бой» (1960) из Объединенного музея писателей Урала. Рисунки детально проработаны, многофигурны и композиционно сложны. Они повествовательны и подразумевают пристальное рассматривание и буквальное «прочитывание», как достаточно крупный лист «Лука Назарыч на заводе» [ил. 1]. Мощная, прямая, горделивая и важная фигура Луки Назарыча расположена на переднем плане почти в центре листа. Его прислужники находятся рядом с ним, их лица лукавы и хитры. А все оставшееся пространство работы занимают условные и обобщенные силуэты рабочих: черными линиями и пятнами, белыми проблесками бумаги художник передает их усталость, скованность поз, выражающих тяжесть их положения и труда.

В музейных и частных собраниях сохранилась замечательная галерея рисунков М.В. Дистергефта к малой прозе Д.Н. Мамина-Сибиряка, что позволяет предположить о возможной работе художника над конкретным изданием, сборником писателя: все рисунки близки по художественному языку, реалистичны и повествовательны, выполнены акварелью, реже – гуашью, являются цветными, иногда – черно-белыми. Чаще всего М.В. Дистергефт концентрирует внимание на моменте взаимодействия персонажей, кульминационном событии рассказа или эпизоде, раскрывающем характер героя. Многие листы двухвариантны и находятся в разных коллекциях. Самой ранней является гуашь к рассказу «Богач и Ерёмка» (1952) – трогательной истории об охотнике и его собаке, которые приютили раненого зайца и в конце концов отказались от охотничьего промысла. Писатель делает акцент на взаимодействии собаки и охотника, их дружбе и нравственном выборе, который встает перед ними. Этот этический мотив рассказа и переносит М.В. Дистергефт на язык визуальных образов. Горечью и безысходностью наполнены два варианта иллюстрации к произведению «Кормилец» (1958, НТМЗ и архив семьи). Художник воссоздает скромный быт избы, где живет заводская семья, потерявшая второго кормильца. На листе изображены икона в углу, небольшое окно, закрытое белой тканью, свисающая со стены уличная одежда, скромная мебель. Плачущие мать и дочь отчаянно прижались друг к другу: на кровати лежит мертвое тело сына и брата – мальчика насмерть обожгло паром, когда он не сдержался и уснул на заводских работах. Д.Н. Мамин-Сибиряк заканчивает рассказ лаконично и оттого еще более горько: «Так и сгинула вся семья». Акварели М.В. Дистергефта психологичны, они концентрируют внимание на позах, эмоциях героев и на бытовом, вещественном мире, социальных вопросах неравенства и доле народа, которые так часто ставились в русской литературе XIX в., в том числе прозе Мамина-Сибиряка.

Вариативность иллюстраций, по-видимому, чаще всего связана с эскизностью одного из рисунков. Но нередко оба листа кажутся завершенными, как акварели «В глуши» из Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» [ил. 2] и Объединенного музея писателей Урала (1959), работы «Башка» из ОМПУ (1959) и архива семьи художника (1960). Рассказ «Башка» относится к наиболее остросоциальным произведениям прозаика. Михаил Дистергефт выбирает эпизод из самого начала рассказа, когда Башка – в прошлом семинарист и умник, о чем саркастично намекает его прозвище, а сейчас завсегдатай питейного заведения «Плевна» – преодолевая мороз и сильный ветер, ищет место, где сможет опохмелиться. Обе черно-белые акварели идентичны по композиции, позе героя. Лишь незначительно различаются черты лица, приземистость фигуры, положение сложенных спереди рук, что четче выражает стер-

тую, не состоящую личность. В моменте, изображенном на рисунке, персонаж динамичен и стремителен: кажется, он вот-вот прорвется через край листа, выйдет за его пределы. Но сопряженность иллюстрации с текстом выводит этот динамизм в область драматизма: читатель визуализирует внутреннюю трагедию героя и социальную проблему, которая за ней стоит.

Небольшие зарисовки (чаще гуаши и акварели), хранящиеся в архиве семьи графика, подтверждают, что литература, художественное слово нередко становились источником вдохновения для М.В. Дистергефта. Его Лейтенант фон-Пляшке из одноименной саркастической пьесы А.И. Куприна горделив и самовлюблен: полупрозрачными тональными пятнами акварели художник передает самодовольное положение рук и ног, тонкими линиями рисует вздернутую бровь и скривленные в пренебрежительной гримасе губы. Эмоционально насыщен его «Мойдодыр» К.И. Чуковского: в центре листа значимый для произведения мотив «верчения», круговорота вещей, а на переднем плане, внизу рисунка, расположены живые и юмористичные образы испуганного, пятащегося мальчика и ошестившейся кошки. Подвижными, озорными и вызывающими улыбку нарисованы зверята на гуашевом листе, который можно условно назвать «Снегурочка». Печаль героини, находящейся в центре работы, считывается через пластику ее позы. А холодная, сиренево-синяя цветовая гамма зимнего пейзажа в сочетании с теплым солнечным небом создает сказочное и доброе пространство детской сказки. Отдельного упоминания требуют небольшие зарисовки, посвященные цирку: «Оформление входа» с играющим на домре клоуном и улыбающимися детскими лицами, «Пат и Паташон» с рукописной надписью в верхнем правом углу листа «два панно на темы басен Крылова», «Чарли Чаплин» и некоторые на данный момент не атрибутированные и не расшифрованные наброски. Возможно, создание подобных рисунков связано с задумками по оформлению Нижнетагильского цирка или другого учреждения.

Все названные работы – в первую очередь, иллюстрации к произведениям Д.Н. Мамина-Сибиряка – демонстрируют талант М.В. Дистергефта визуализировать повествование, изображать литературных персонажей. Его рисунки к романам и малой прозе знаменитого уральского писателя поражают цельностью и проработанностью, связью с художественным миром текста. Но не меньший интерес вызывают станковые листы, созданные по мотивам литературных произведений, – серия по мотивам книги Л. Арагона «Ура, Урал!» и триптих по мотивам произведений В.Т. Шаламова «Не верь. Не бойся. Не проси».

Черно-белые линогравюры М.В. Дистергефта к поэтическому циклу французского поэта коммунистических взглядов Луи Арагона «Ура, Урал!» характеризуются героическим приподнятым пафосом, плакатностью, рубленностью и четкостью линий, позволяющей работам звучать почти как лозунг. Стихи Луи Арагона были написаны в 1934 г. после поездки по промышленным центрам Урала в разгар индустриализации. Восторг поэта от увиденного, повышенная эмоциональность, восхищение рабочим человеком и его стремлением к труду и свободе были подхвачены М.В. Дистергефтом в 1969 г. Работы имеют скорее станковый характер. Они с успехом были продемонстрированы на нескольких выставках, о чем писали исследователи: «Гравюры этой серии не являются только иллюстрациями – они стали самостоятельными станковыми произведениями. Крупноформатность листов серии делает их масштабными, мо-

нументальными» [3, с. 4]. В центре композиции, построенной на контрасте черного и белого, почти всегда жесткая и в то же время несколько динамичная вертикаль (фигура рабочего, агитатора, заводской трубы), а за ней – планы, изображающее трудовой коллектив, заводские или революционные реалии. Поэт и художник словно работают в унисон и создают единое пафосно-героическое звучание. Вся серия, состоящая из шести ксилографий, хранится в Ирбитском музее изобразительных искусств. Оттиски также можно найти в Нижнетагильском музее-заповеднике «Горнозаводской Урал».

Отдельное место в творчестве М.В. Дистергефта занимают листы, посвященные теме репрессий и жизни трудармейцев: художник был мобилизован в трудармию в 1941 г. Небольшие зарисовки, превратившиеся к 1990-м в серию из нескольких десятков работ «В те годы», автор начал делать еще в лагере. Часть из них созданы по мотивам произведений Варлама Шаламова – «Не верь. Не бойся. Не проси» (1970-80-е). Это портреты, выполненные итальянским карандашом, углем и обладающие высокой степенью психологизма. Художник рисует людей, переживших нечто глубокое и страшное, но оставшихся людьми. Вопрос о том, можно ли сохранить человечность в бесчеловечных социальных условиях, волновал и Варлама Шаламова. Безусловно, перед нами не иллюстрации как таковые, а синхронные размышления двух художников XX в. со схожей судьбой о трагедиях истории и вечных нравственных вопросах.

Михаил Васильевич Дистергефт стоял у истоков книжной графики Нижнего Тагила. Его иллюстрации, которых насчитывается несколько десятков, не были изданы в книгах. Сейчас не все из них известны и доступны даже специалистам. Но их художественная ценность бесспорна: мастер прорабатывал разные формы взаимодействия в связке «писатель–художник», сочетал повествовательность, бережное отношение к литературному тексту и в то же время творческую свободу художника от него, что наиболее ярко проявляется в графике по мотивам литературы. Художник создал реалистичные, обладающие высокой степенью психологизма и образности листы к романам и малой прозе Д.Н. Мамина-Сибиряка, соответствующие лучшим традициям советской книжной графики 1930-1960-х гг., повествовательностью и стремлением раскрыть социальные вопросы, которые ставит автор. Цветные или черно-белые, акварельные или гуашевые рисунки, безусловно, могли бы стать иллюстрациями к изданиям произведений Д.Н. Мамина-Сибиряка, визуализировать их и раскрыть новые грани. График следует за художественным языком, сюжетом писателя и помогает читателю создать образ текста, осознать его и сопоставить со своими взглядами, что особенно ценно в изданиях для детей. Иллюстрации к произведениям Д.Н. Мамина-Сибиряка, небольшие зарисовки к произведениям других авторов и серии станковых графических работ по мотивам литературы говорят об интересе М.В. Дистергефта к художественному слову, который сохранялся на протяжении почти всей творческой жизни художника, и высоком мастерстве «прочитывания», интерпретации и визуализации текста.

Список источников и литературы:

1. Герчук Ю.Я., История графики и искусства книги: Учебное пособие для студентов вузов / Ю.Я. Герчук. – Москва: Аспект Пресс, 2000. – 320 с.; ил.
2. Чегодаев А. Д., Пути развития русской советской книжной графики / А. Д. Чегодаев. – Москва : Искусство, 1955. – 220, [2] с.; 8 л. ил., 208 с. ил.
3. Кваша А. В., Графика Нижнего Тагила. Опыт художников разных поколений / А. В. Кваша //

Художественное образование: история и современность: материалы всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Нижний Тагил, 21 октября 2014 г. / отв. ред. Н. С. Кузнецова, О. В. Рыжкова. – Нижний Тагил: Нижнетагильская государственная социально-педагогическая академия, 2014. – С. 247–252.

4. Агеева М. В., Михаил Дистергефт / М. В. Агеева // Михаил Дистергефт. Каталог выставок произведений. – Нижний Тагил, 1981. – С.3–4.

УДК 37.013.77

Б 24

Т.Д. Барышева,

преподаватель русского языка и литературы

ОУ СПО «Уральский колледж прикладного искусства и дизайна (филиал) ФГБОУ

ВО «Московская государственная художественно-промышленная

Академия им. С. Г. Строганова»,

г. Нижний Тагил, проспект Мира, д. 27,

btd-2290@mail.ru

ПРИЧИНЫ И ПУТИ РЕШЕНИЯ КОНФЛИКТНЫХ СИТУАЦИЙ С НЕСОВЕРШЕННОЛЕТНИМИ СТУДЕНТАМИ КОЛЛЕДЖА

В обществе до сих пор не развита культура разрешения конфликтов, в том числе и в сфере образования. В данной статье анализируются причины возникновения конфликтных ситуаций при работе с несовершеннолетними студентами колледжа и показаны пути конструктивного разрешения межличностных столкновений.

Ключевые слова: ценностные ориентации, психологические качества, коллектив, методология, преподаватель, деструкция, конструктивный (подход), оппонент, педагогический конфликт, образовательный процесс.

T. D. Barysheva,

teacher of Russian language and literature,

Ural College of Applied Art and Design a branch of the

“Moscow State Art and Industrial Academy named after S. G. Stroganov”

Nizhny Tagil, 27, Prospekt Mira

btd-2290@mail.ru

CAUSES AND WAYS OF SOLVING CONFLICT SITUATIONS WITH UNDERAGE COLLEGE STUDENTS

The society has not yet developed a culture of conflict resolution, including in the field of education. This article analyzes the causes of conflict situations when working with underage college students and shows the ways of constructive resolution of interpersonal conflicts.

Keywords: value orientations, psychological qualities, team, methodology, teacher, destruction, constructive (approach), opponent, pedagogical conflict, educational process.

Процесс общения относится к разряду искусства. Люди постигают эту науку на протяжении всей жизни. В обществе до сих пор не развита культура разрешения кон-

фликтов, в том числе и в сфере образования. Преподаватели, на которых ложится основная ответственность за разрешение педагогических конфликтов, часто действуют интуитивно или в соответствии с многолетними традициями, основанными обычно на силовых, неконструктивных методах решения спорных вопросов. К сожалению, в результате в силу различных индивидуальных особенностей, отстаивая свои позиции, попадают в ловушку конфликтных ситуаций [1].

Слово конфликт происходит от латинского «conflictus», что означает столкновение. Под конфликтом обычно понимают столкновение противоположно направленных, несовместимых друг с другом тенденций в сознании отдельно взятого индивида, в межличностных взаимодействиях индивидов или групп людей, связанных с острыми эмоциональными переживаниями.

После окончания 9 класса у подростков возникает проблема по поводу дальнейшего образования. Остаться в школе и в течение следующих двух лет готовиться к ЕГЭ? Подумать о будущей профессии сейчас и поступить в колледж?

Пожалуй, главный плюс для будущих студентов — это то, что для поступления в колледж достаточно предоставить аттестат, так как при поступлении учитывается его средний балл. Зачисление на большинство специальностей проводится без экзаменов.

Зачем же идти в колледж? За 2 – 3 года учебы появится понимание, в каком направлении двигаться в ближайшие лет десять. По окончании колледжа можно попробовать поработать по специальности либо получить высшее образование, и в этом случае выбор вуза становится более осознанным.

Однако существуют и другие причины: юноши – получить отсрочку от армии, девушки – присмотреть себе за время студенчества жениха, удовлетворить требования родителей получить образование и не сидеть на их шее, кардинально разрешить конфликтную ситуацию между учеником и учителями, сложившуюся в школе. Именно эта группа студентов несет в себе опасность формирования конфликтов различного типа. Что питает эту ситуацию? Прежде всего недобросовестное отношение студентов к учебе.

Обрушившаяся на студентов первых курсов «свобода» (возможность не готовиться к занятиям и пропустить занятия без особых последствий) и ложное впечатление, что «еще много времени впереди», «еще успею выучить». Бесконтрольность студентов в дальнейшем приводит многих из них к конфликтам в период обучения.

Первокурсников характеризует обостренное чувство собственного достоинства, максимализм, категоричность нравственных критериев оценки фактов, событий, а также своего поведения. В это время на мотивацию их поведения большое влияние оказывают темперамент, черты характера и уровень воспитанности, а у некоторых – и претензии на лидерство. Свойственный этому периоду рационализм и нежелание принимать все на веру создают недоверие к старшим, в том числе и к преподавателям.

С появлением платного образования некоторые колледжи фактически готовы принять всех желающих. Для них студенты – источник финансирования, дополнительные средства на повышение зарплат и премий и т. д.

Причем администрация неохотно расстается с любым «платником», требуя от преподавателя «научить», «заставить» и т. д. Принципиальным преподавателям в данной ситуации не позавидуешь.

Зная нежелание администрации вуза расстаться с обучаемыми (от их числа зависит количество штатных единиц преподавателей), тем более с «платниками», такие студенты по каждому поводу пишут жалобы на преподавателя. А жалоба – это уже конфликт, поскольку представляет собой открытое противостояние. Конфликт, в котором один проигравший известен заранее, это преподаватель. Потому что руководству не нравятся преподаватели, создающие для него проблемы (ведь с конфликтом придется разбираться администрации). Руководители рассуждают так: другие преподаватели как-то ухитряются с теми же студентами работать без конфликтов [2].

Конфликт создается в тот момент или доводится до такого уровня, когда возникает обоюдная потребность в его разрешении. Во взаимодействиях студентов и преподавателей причины возникновения конфликтов бывают разные. Наиболее характерными являются следующие:

- Различия в ценностных ориентациях обусловлены прежде всего периодом нестабильности в идейно-нравственной сфере общества. В таких условиях конфликты в ценностных ориентациях в педагогическом процессе вполне закономерны.

- Формы общения преподавателей и студентов во многом зависят от социокультурных и индивидуально-психологических качеств взаимодействующих субъектов, а также от установившихся в коллективе традиций, норм и правил общения.

- Различия во взаимных ожиданиях преподавателей и студентов охватывают широкий круг проблем от ценностных ориентаций до качества получаемых знаний и эффективности их усвоения.

Значительная часть конфликтов между студентом и преподавателем возникает из-за низкого профессионального уровня преподавателей. Мы знаем такие случаи, когда группы студентов обращались в учебную часть просьбой заменить преподавателя, потому что он, по их мнению, некомпетентен [3].

В свою очередь, преподаватели объясняют низкую эффективность учебного процесса и конфликтность в общении следующими причинами: иждивенческое отношение к учебе со стороны студентов, лень, нежелание учиться; слабая базовая подготовка по гуманитарным наукам, отсутствие у студентов самостоятельного мышления, низкий уровень общей образованности и культуры; отсутствие интереса к учебе и к будущей профессии; завышенная самооценка и завышенные ожидания.

Студенты тоже могут инициировать конфликт, общаясь с преподавателем в вызывающей, агрессивной форме, не посещая занятия, не выполняя задания, нарушая нормы, регламентирующие учебный процесс [4].

Разрешение педагогического конфликта. Это самая сложная для любого преподавателя процедура. При выборе способов позитивного решения конфликта следует руководствоваться тремя непреложными правилами.

- Погасить конфликт, т. е. перевести отношение его участников на уровень, взаимоприемлемый для обеих сторон, переключить внимание с аффективно-напряженных отношений в сферу деловых, учебных.

- Конфликт в педагогической деятельности легче предупредить, чем успешно разрешить.

- Конфликты надо решать без задержек, пусть и на частично приемлемой платформе, но открывающей дорогу совместным позитивным действиям.

При подходе к конфликту методологически центральными являются два основных

положения: следует исключить насилие (физическое, психическое и т. п.) как возможный способ разрешения конфликта; разрешение конфликтной ситуации должно способствовать личностному росту субъектов конфликта.

Выбор методов разрешения конфликтной ситуации определяет стратегию поведения в конфликте. Преподаватель может воспользоваться одним или несколькими принципами разрешения конфликта:

- Принцип заинтересованности – в конструктивных последствиях конфликта означает необходимость увидеть воспитательное значение конфликта, возможное использование его для личностного роста, нравственного развития личности, извлечения позитивного опыта для каждого из участников.

- Принцип системности и глубинности – при анализе причин конфликта. Он подразумевает использование следующих уровней анализа: начального, кульминационного, заключительного, а также понимание соотношения объективных деловых и субъективных личностных факторов в возникновении конфликта.

- Принцип исключения односторонней ответственности – за возникновение конфликта. Участвуют две стороны, каждая вносит свой «вклад» в развитие конфликта и поэтому несет ответственность за его последствия.

- Принцип нейтралитета посредника – нейтральная позиция по отношению к враждующим сторонам совершенно необходима для разрешения (притом эффективного) конфликтной ситуации.

При любом варианте развития конфликта задача педагога состоит в том, чтобы превратить противодействие сторон во взаимодействие, деструктивный конфликт в конструктивный.

Для этого необходимо проделать ряд последовательных операций.

Добиться адекватного восприятия оппонентами друг друга. Конфликтующие люди (особенно молодежь, дети), как правило, недружелюбно настроены по отношению к оппоненту. Эмоциональное возбуждение мешает им адекватно оценивать ситуацию и реальное отношение оппонента к ним лично. Педагогу необходимо снизить свое эмоциональное напряжение в отношениях со студентом, родителем, коллегой. Для этого можно использовать следующие правила:

- не отвечать на агрессию агрессией;
 - не оскорблять и не унижать оппонента ни словом, ни жестом, ни взглядом;
 - давать возможность оппоненту высказаться, внимательно выслушав его претензии;
 - стараться выразить свое понимание и соучастие в связи с возникшими у оппонента трудностями;
 - не делать скоропалительных выводов, не давать поспешных советов, ведь ситуация бывает гораздо сложнее, чем кажется на первый взгляд;
 - предложить оппоненту обсудить возникшие проблемы в спокойной обстановке.
- Если обстоятельства позволяют, то попросить дать время, чтобы лучше обдумать полученную информацию. Пауза также будет способствовать снятию эмоционального напряжения [5].

Таким образом, педагогический конфликт, как неотъемлемая часть образовательного процесса, неизбежен, но необходимо помнить, что при конструктивном разрешении конфликта личность приобретает бесценный опыт межличностного взаимодействия.

Список источников и литературы:

1. Полани М. Личностное знание. На пути к посткритической философии / М. Полани. Москва : Прогресс, 1985 – 344 с.
2. Темина С. Ю. Конфликты школы или школа конфликтов / С. Ю. Темина. Москва ; Воронеж : МПСИ ; НПО «МОДЭК», 2002, 144 с.
3. Педагогическая психология : хрестоматия. Челябинск : ЮУрГУ, 1999, 120 с.
4. Абрамова М. А. Специфика гуманитарной подготовки в контексте стандартизации профессионального образования // Философия образования. – 2006. – № 2. – С. 70–78.
5. Дмитриев А. В. Конфликтология / А. В. Дмитриев. Москва : Гардарики, 2000. 320 с.

УДК 746
Б 27

О.А. Бастрикова,
научный сотрудник
МКУК «Нижнетагильский музей-заповедник
«Горнозаводской Урал», 622000, г. Нижний
Тагил, пр. Ленина, 1
vovabastrikov@mail.ru

НАРОДНАЯ РУССКАЯ ВЫШИВКА В КОЛЛЕКЦИИ «ОДЕЖДА. ТКАНИ» НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ГОРНОЗАВОДСКОЙ УРАЛ»

Статья посвящена одному из видов рукоделия – народной русской вышивке. Представлены разновидности ручной вышивки на примере музейных предметов, хранящихся в фондах музея-заповедника.

Ключевые слова: шов-роспись, крест, белая гладь, набор, вышивка тамбурным швом и строчевая вышивка.

О.А. Bastrikova,
Research associate
The Nizhny Tagil Museum-Reserve «Mining and Works Ural»
622000, Nizhny Tagil, Lenin St., 1
vovabastrikov@mail.ru

TRADITIONAL RUSSIAN EMBROIDERY IN THE COLLECTION “CLOTHES AND FABRICS” OF THE NIZHNY TAGIL MUSEUM- RESERVE «MINING AND WORKS URAL»

The article is devoted to a type of needlework – traditional Russian embroidery. It presents various types of hand embroidery as illustrated by the items from the collection of the museum-reserve.

Keywords: double-running stitch, cross stitch, satin stitch, set, chain stitch embroidery and open-work embroidery.

Среди многочисленных видов рукоделия наиболее распространенным является вышивка, как самый доступный способ украшения предметов одежды и убранства жилища в домашних условиях. Немаловажное значение имело и то, что для выполнения вышивки требовались несложные приспособления, на приобретение которых тратились незначительные деньги. Ткани, нитки, пяльца имелись в каждой семье. Небольшие траты были только на приобретение игл, недостаточных красителей и частично ниток для вышивки [1, с. 3]. В быту как сельского, так и городского населения, ручной вышивкой украшались платья, рубахи, фартуки, головные уборы, обувь, пояса, скатерти, полотенца, подзоры, покрывала на постели и накидки на подушку, занавеси на окна и многое другое.

Заслуженной славой пользуется русская народная вышивка, которая выполнялась без предварительного рисунка. Свои привычные узоры вышивальщицы знали наизусть, усваивая их и запоминая на всю жизнь вместе с освоением самого процесса исполнения [2, с. 94]. Основным материалом, на котором русские женщины-вышивальщицы исполняли свои композиции, являлся домотканый холст полотняного переплетения, где одинаковое число нитей основы и утка скрещивается, пересекается под прямым углом друг к другу. Вышивая, мастерицы вели счёт нитей в продольном и поперечном направлениях. Это обеспечивало точность и правильность выполняемого рисунка. Нитки для холста и вышивки получали из натуральных волокон – льна, конопли, шерсти. Ткани, как и нитки для вышивания, красили в домашних условиях природными не очень яркими красителями. Большую часть красителей вырабатывали домашним способом из растительного сырья: коры деревьев, стеблей и корней растений, ягод. На Урале преобладал горячий, «кубовой», способ окрашивания льняных и шерстяных тканей. Ольховой корой окрашивали ткани для получения черного цвета, березовая кора давала бордовый цвет, ивовая – красный или коричневый. Окрашиванием ткани корнями различных трав добивались красного и зеленого цвета; лесной ягодой (черникой, голубикой) окрашивали материал в синий и голубой цвета. В качестве средств, повышающих стойкость краски, применяли соль, закваску из ячменной муки, канифоль [3, с. 12].

В группе хранения «Одежда. Ткани» музея-заповедника имеется немало предметов, украшенных разнообразными приёмами ручной вышивки – это праздничные мужские рубахи-косоворотки [Ил. 1] и женские рубахи под сарафан, фартуки, полотенца, салфетки и многое другое.

Народная русская вышивка подразделяется на северную, вышивку среднерусской полосы и южных районов. На русском Севере и в Верхнем Поволжье преобладала строгая вышивка белая по белому или двуцветная, красная с белым. В узорах вышивок среднерусской полосы и юга России преобладали геометрические формы. При общем геометрическом строе орнамента эти вышивки отличались большим многоцветьем. А так как на Урал переселялись представители разных регионов страны, то здесь можно встретить практически все виды вышивки.

Среди большого разнообразия художественных приемов и средств, орнаментального узорочья, декоративных цветовых сочетаний и техник традиционной русской народной вышивки особое место занимает белая гладь. Вышивка белой гладью отличается богатством и многообразием растительного орнамента и его композиционных решений. Вышивкой гладью белыми нитями по белому фону выполнены праздничные

полотенца. Первое, учетный номер ТМ-24354/1, висело под иконой в семье тагильчанки Селехиной Тамары Тимофеевны, датируется 1920-е гг. Второе, учетный номер ТМ-23617/3 [Ил. 2], входило в приданое Старковой Александры Николаевны (1885 – 1920) приехавшей вместе с родителями в Нижний Тагил. В 1906 г. она вышла замуж за путейца Колеватова Н.П., имела трёх детей. Вышивка на полотенце выполнена профессионально двусторонней гладью, с прорезными деталями, серединки которых заполнены декоративными стежками в виде ажурной сетки; края цветков подчеркивают небольшие объемные стежки – «рококо». Рококо, как направление оформления, зародилось во Франции в XVIII в. и в переводе с французского языка переводится как завиток, в основе его лежит особенный шов, который также именуют рококо.

Вышивкой настилом в красно-черных тонах по белому льняному домотканому холсту украшены полотенца с учетным номером ТМ-6517/2, 3, выполненные Волковой М.И. в 1920-е гг. В Нижний Тагил она приехала из Кировской области в 1930-е гг. Вышивка выполнена без предварительного нанесения рисунка, по наитию, поэтому имеются некоторые неточности, асимметрия деталей и композиции. Но это не ухудшает общую картину изображения. Аналогичная вышивка представлена на полотенце ТМ-19723, датируемом концом XIX – началом XX вв. Принадлежало полотенце Такшаевой И.А., работнице Нижнетагильского металлургического комбината, оно досталось ей в наследство от матери. Рисунок вышивки также растительный, выполнен в той же цветовой гамме, но узор более сложный, насыщенный дополнительными элементами и украшениями. Оформление данных полотенец – прекрасный образец народного творчества и наивного искусства в целом.

К счетным техникам вышивки, выполняемой по счету нитей основы и утка, относятся шов-роспись, крест, счетная гладь и набор. Шов-роспись среди них самый старинный. При этой технике рисунок выполняется тонким линейным контуром, отдельными стежками, обычно красным цветом, причем стежки располагались в вертикальном, горизонтальном и диагональном направлениях. В такой вышивке преобладал линейный геометрический орнамент, ромбы, квадраты, клетки, перекрестья, полосы, крест с крючками, или «вертушка», ромб или квадрат с отростками, так называемый «репей». В технике роспись выполнено полотенце, учетный номер ТМ-24376/2, датированное 1940-ми гг. Это дар Балакиной Натальи Николаевны, домохозяйки, жительницы п. Нейво-Шайтанка Алапаевского района, полотенце перешло к ней по наследству от родственников.

Во второй половине XIX в. под влиянием городской моды в народной вышивке получает распространение техника работы крестом. У вышивки крестом основным элементом был крест, составленный из двух диагональных, перекрещивающих один другой стежков цветной вышивальной нити. Из таких отдельных крестиков, плотно прилегающих друг к другу, составлялся плотный узор, состоящий чаще всего из несложных геометрических фигур – квадратов, ромбов, треугольников. Именно такой рисунок украшает праздничное полотенце ТМ-23441/2 [Ил. 3], также из приданого Старковой А.Н.

Широкое бытование вышивки крестом на всей территории России было связано, в первую очередь, с известной парфюмерно-косметической фирмой «Товарищество Брокер и Ко». Фирма, основанная Генрихом Брокером, выпускала дешевые сорта туалетного мыла, в том числе «народное», по цене 1 коп. за кусок. В рекламных целях

известнейшая в России парфюмерная фирма «Товарищество Брокер и К» печатала на бумажных обертках для мыла схемы вышивок крестом в русском стиле. Эту замечательную рекламную идею Генриху Брокеру подсказала его супруга Шарлотта. Схемы были настолько популярны, что сильно потеснили традиционные техники и мотивы народной вышивки в русских деревнях. Предлагаемые фирмой Брокера мотивы орнаментов в виде стилизованных гирлянд из реалистично трактованных цветов, в первую очередь роз и васильков, геометрических мотивов из ромбов и других разнообразных фигур воспринимались как «истинно народные», поскольку заимствовались художниками с подлинных образцов крестьянского творчества. Подобными вышитыми узорами украшались полотенца, скатерти, подзоры, а также отдельные детали традиционной крестьянской одежды (рукава, подола передников, нагрудные части рубах) и городская одежда, выполненная в «русском стиле» [4, с.50].

Кроме очень популярных «мыльных» схем и альбомов образцов вышивок издавались печатные рисунки с яркими орнаментами и картинками для вышивания как приложения к журналам «Нива», «Вестник моды», «Родина», «Новый русский базар» и другим печатным изданиям. Элементами узора в вышивке крестом были также геометризованные растительные мотивы, изображения животных, птиц, человеческих фигур. Изображение дракона мы видим на полотенце ТМ-20954, датированном концом XIX века и изготовленное Прохоровой Марией Александровной (1880 – 1971), жительницей Гальянки, одного из жилых районов Нижнего Тагила. Два вышитых голубя, смотрящих друг на друга, представлены на свадебном полотенце ТМ-22567, датированном 1920 г., подаренном Чудиновой Г.М. Оба полотенца выполнены разновидностью простого креста – болгарским крестом, его еще называют «крест-звёздочка» или «крест-снежинка», потому что он внешне имеет как раз такую форму.

Наряду с вышивкой, так называемыми верхошовами, т.е. поверх ненарушенной, целой ткани, в русской народной вышивке имели распространение строчка или строчевые вышивки по сетке или по выдергу. Сетка подготавливалась путем выдергивания в местах, предназначенных для украшения вышивкой, части нитей основы и утка. Полученная сетка заполнялась затем различными разделками. Это был настил, одинарная и двойная штопка, воздушная петля. Все они при некоторых различиях имели единый смысл: искусственно вручную создать на месте выдернутых нитей, на сетке новую, необычную, декоративную, узорную структуру ткани. Строчевые вышивки по сетке, выполненные нитками под цвет фона, чаще всего белым по белому, с их легкими ажурными разделками из мелких геометрических форм напоминают собой (и даже превосходят) тонкие кружева [5, с.17].

Примером такого метода вышивки являются вышивки на полотенце и комплекте постельного белья: покрывало и подзоры (ТМ-23599/1-4), переданных тагильчанкой Горновой Л.Б. и датированных началом XX в. Данные предметы входили в приданое матери и были выполнены, со слов сдатчицы, монахинями Скорбященского монастыря в Нижнем Тагиле. Изящной нежностью и особой красотой ажурного, растительного узора отличаются полотенца: ТМ-4949, ТМ-23836/2, ТМ-23576/1 и ТМ-25435, все они датируются началом XX в.

Резко отличается от изящных воздушно-строчевых вышивок так называемая цветная перевить, название которой говорит, что техника вышивки в этом случае заклю-

чалась в том, что вертикальные и горизонтальные нити предварительно подготовленной сетки обвивались или, точнее, перевивались цветными, нередко многоцветными нитками. При этом структура сетки, её ажур сохранялись, но сама сетка становилась плотной, упругой, несколько даже жесткой [6, с.18]. В технике цветной перевиты полностью праздничное полотенце ТМ-24376/3, принадлежало также семье Балакиной Натальи Николаевны, жительницы п. Нейво-Шайтанка, полученное по наследству.

В начале XX в. в моду входит тамбурная вышивка цветными шерстяными меланжевыми нитями, такой вышивкой украшают фартуки, блузы, юбки, косоворотки и т.д. Обязательное орнаментирование вышивкой запястьев, ворота, подола согласуется с народными представлениями о том, что края одежды – границы, где происходит соприкосновение тела человека с внешним миром, нужно обязательно отмечать знаками-оберегами. Особую красоту и объем вышитым цветам придает и техника исполнения – вышивка синелью. В коллекции «Одежда. Ткани» имеются мужские рубахи-косоворотки, женские блузы и фартуки, украшенные вышивкой тамбурными стежками растительными орнаментами. Центральная часть цветов выполнена в технике синель. Слово «синель» в переводе с французского означает «гусеница», пушистый шнурок для вышивания, плетения и т.д. Существует два вида подобной вышивки: вышивка синелевой пушистой ниткой вприкреп и синелевая вышивка с помощью специальных приспособлений – иглы и высоких пялец обычными нитками (шерстяными, хлопчатобумажными: ирис, мулине и пр.). Художественную составляющую подчеркивают и используемые для вышивки нитки – меланжевые, от светлого к темному. Можно с уверенностью сказать, что этот вид вышивки был излюбленным в нашей местности. Сравнительная дешевизна исходного материала, относительно небольшая трудоемкость изготовления и высокая декоративно-эстетическая ценность таких изделий – вот слагаемые успеха синелевой вышивки в народной среде. Можно только предположить, что вышивку выполняли профессиональные мастерицы, об этом говорит качество работы: стежки – ровные, четкие и аккуратные.

Начиная с XVIII столетия, преимущественно в ремесленной и городской среде, большое место стали занимать реалистические сюжеты, отражающие быт города и деревни, за основу которых обычно брались сказки и народные лубки. Эти сюжеты придавали несвойственную ранее вышивке динамику; возникали новые стилистические приёмы, материалы и даже техники исполнения. Этот процесс, когда орнамент теряет свой смысл и над ним довлеет декоративность, был частью общего заката крестьянского искусства России конца XIX в. – времени разрушения старых воззрений, обычаев и верований.

На Урале появились полотенца с тисненым изображением рисунка, по которому вышивали стежками, но эти заготовки были доступны не всем, поэтому рисунок переводили на белую ткань, накладывая на вышивку большой лист лопуха и отхлопывая рисунок. По некоторым предметам быта, изображенным на рисунке, можно сделать вывод, что они иностранного происхождения, скорее всего, из Германии (европейская одежда, лавка другой конструкции и т.д.).

На свадебных полотенцах появилась надпись «Совет да любовь», чего раньше не было. В коллекции «Одежда. Ткани» имеются полотенца с вышитой надписью «С добрым утром!», выполненные по готовому рисунку. Примером может служить полотенце ТМ-25253/5, выполненное в 1950-е гг. тагильчанкой Третьяковой А.П.

И сегодня, в XXI в., народный орнамент в вышивке не утратил своего практического назначения. «Крестьянское искусство – та горячая и здоровая кровь, которая необходима новому... искусству... Крестьянское искусство несёт с собой декоративную мощь, красочное обаяние, конструктивную трезвость и неисчерпаемое остроумие орнаментики. Эти важные черты бытового искусства, данные коллективным гением художественно одаренного народа, продолжают питать творчество современных художников» [7. с. 26].

В наше время вышивка остается все также популярной и актуальной, она также ценится, как и любая ручная работа. Сегодня самыми популярными техниками являются простой крест, полукрест, вышивка лентами, бисером и гладью. В современных условиях процесс выполнения работы крайне облегчен, так как сейчас можно купить готовый набор для вышивки, содержащий абсолютно всё необходимое: нитки, канву, схему и т.д. Остаётся только приложить немного усилий и желания.

Список источников и литературы:

1. Ручная и машинная вышивка : учебное пособие для профтехучилищ / Н. Т. Климова [и др.]. – Москва : Легкая индустрия, 1980. – 224 с.
2. Каплан Н. И. Народные художественные промыслы / Н. И. Каплан, Т. Б. Митлянская. Москва : Высшая школа, 1980, – 76 с.
3. Бобыкина Н. Ю. Происхождение вышитых орнаментов / Н. Бобыкина – Москва : ИП Скороходов В. А., 2014. – 208 с.
4. Бобыкина Н. Ю. Происхождение вышитых орнаментов / Н. Бобыкина – Москва : ИП Скороходов В. А., 2014. – 208 с.
4. Горожанина С. В. Русский народный свадебный костюм : из собрания Сергиево-Посадского историко-художественного музея-заповедника / С.В. Горожанина, Л.М. Зайцева. Москва : Культура и традиции, 2003. – 81 с.
5. Каплан Н. И. Народные художественные промыслы / Н. И. Каплан, Т. Б. Митлянская. Москва : Высшая школа, 1980, – 76 с.
6. Там же
7. Дурасов Г.П. Изобразительные мотивы в русской народной вышивке. Музей народного искусства / Г. П. Дурасов, Г. А.Яковлева. Москва : Советская Россия, 1990. – 319 с.
8. Народное искусство Урала. Традиционный костюм. / Свердловский областной Дом фольклора ; [ред.-сост. А. А. Бобринин и др.]. Екатеринбург : ИД «Баско», 2006. – 112 с.

УДК 72.035

Б 42

В.В. Бекетов,

реставратор монументальной скульптуры,
МБУК «Нижнетагильский музей изобразительных искусств»
622000 Нижний Тагил, ул. Уральская, 7.
Chawa1@yandex.ru

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ СТИЛЯ ЭКЛЕКТИКА В АРХИТЕКТУРЕ НИЖНЕГО ТАГИЛА В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВВ.

В данной статье рассматривается творчество Николая Александровича Банникова как пример формирования уникальных художественных образов и неординарной трактовки стиля эклектика в архитектуре города Нижний Тагил начала XX века.

Ключевые слова: Банников, архитектурный декор, эклектика, Нижний Тагил.

V. V. Beketov,

Restorer of Monumental sculpture
Nizhny Tagil Museum of Fine Arts
622000 Nizhny Tagil Uralskaya str. 7.
Chawa1@yandex.ru

FEATURES OF THE FORMATION OF THE ECLECTIC STYLE IN THE ARCHITECTURE OF NIZHNY TAGIL IN THE LATE XIX-EARLY XX CENTURY

This article examines the work of Nikolai Alexandrovich Bannikov as an example of the formation of unique artistic images and an extraordinary interpretation of the eclectic style in the architecture of the city of Nizhny Tagil at the beginning of the twentieth century.

Keywords: Bannikov, architectural decor, eclecticism, Nizhny Tagil.

По результатам исследования, проведенного в процессе реставрации лепного декора здания по адресу: проспект Ленина, 21 (памятник архитектуры XIX в., дом купца Уткина), было сформировано предположение об авторе рельефов, украшавших здание. Поводом для данного предположения стала статья Т. Смирновой в газете «Тагильский рабочий» от 25.07.2007, в которой упоминается Н.А. Банников как первый тагильский советский скульптор.

Самой известной работой Николая Александровича стал памятник «павшим за свободу» [1]. Именно благодаря истории создания и бытования этого произведения монументальной скульптуры в истории сохранилось его имя. Крайне скудная информация о нем, тем не менее, дает нам возможность для предположений и атрибуции памятников архитектуры, к созданию облика которых, возможно, имел отношение Н.А. Банников.

Он был скульптором-самоучкой, работал машинистом паровоза на станции Нижний Тагил [2]. Николай Александрович жил в период с 1878 по 1920 гг. В 1918 г. он

реконструировал памятник Александру II. Можно предположить, что к 40-гг. он уже был известен в городе как скульптор. Вероятно, уже проявил себя на других заказах. Такими заказами могли быть работы, связанные с проектированием и изготовлением лепного декора зданий, создание которого пришлось на период начала XX в. Предположительно, в период, когда художнику было от 25 до 40 лет.

Анализируя лепной декор старинных зданий Нижнего Тагила, можно выделить два основных стиля, это классицизм и эклектика [3, с. 38]. При этом эклектика относится к самому концу XIX в. и началу XX в. Также можно наблюдать здания, которые были построены в середине XIX в., но реконструированы в начале двадцатого, в соответствии с «новой модой». Но основной материал для анализа и подтверждения гипотез нам предоставляет непосредственное взаимодействие с объектом – реставрация. В 2016 г. такая возможность представилась. Фасад памятника архитектуры XIX в., дом купца Уткина по адресу: проспект Ленина, 21 пришёл в аварийное состояние. В связи с неудовлетворительным состоянием кровли и в результате многочисленных протечек крупный фрагмент штукатурки обвалился, и открылась кирпичная кладка [Ил. 1]. Тот факт, что рисунок кирпичной кладки не соответствует рисунку венчающего карниза, свидетельствует, что фасад подвергся реконструкции. Предположительно, в 10-х годах XX века, что совпадает с периодом творчества Николая Александровича. Тут следует обратить внимание на одно важное обстоятельство. В XIX в., как и в начале XX в., штукатурные работы были достаточно сложными по причине использования известково-песчаных растворов, сложных в изготовлении и требующих высокого профессионализма от исполнителей. Кроме того сама известь стоила дорого. Соответственно, штукатурный слой стремились делать максимально тонким, компенсируя толщину слоя фигурной обработкой кирпича. Подрубить кирпич на много проще и дешевле. Любой рельеф, будь то карниз или оконный оклад, выполнялся с использованием фигурно обработанной основы. Кроме очевидной экономической выгоды в этом также была важна конструктивная составляющая. Монолит кирпичной кладки меньше подвергался деструкции.

В процессе воссоздания утраченных элементов лепного декора возникла необходимость детального изучения оригинальных фрагментов, как конструктивного, так и стилистического. Благодаря кропотливому и детальному исследованию был выявлен неповторимый почерк автора, позволивший впоследствии наиболее достоверно воссоздать утраченные элементы. Также при внимательном рассмотрении можно обнаружить элементы совершенно уникальные, не имеющие аналогов среди элементов лепного декора данного стиля и данной эпохи. Это обстоятельство неизбежно приводит нас к выводу, что автор не имел специального образования и допускал вольности в трактовке архитектурных элементов. Как известно, Банников Н.А. был самоучкой. Так же в пользу этого предположения говорит тот факт что сама «лепка» достаточно неаккуратная. Отсутствует симметрия, есть явные расхождения в глубинах плоскостей фонов.

Но самым интересным является факт привнесения в декор элементов механизмов, в частности, шестигранных головок болтов и головок болтов с флейцевой насечкой «под плоскую отвертку» (крестообразная насечка появилась во второй половине XX в.) [Илл. 2, 3]. Причем последние изображены с разным наклоном флейцевой насечки, как бывает при сборке сложных механических деталей (резьба на каждый болт на-

резалась индивидуально, вручную). Подобный реализм в изображении этих второстепенных элементов говорит нам о том, что автор очень хорошо знаком с устройством сложных механизмов, он проявляет себя скорее как механик чем как художник, ревностно соблюдая эту немаловажную для него, характерную деталь. Кто как не машинист паровоза будет уделять подобное внимание «мелочам»? И, конечно же, только художнику-самоучке, машинисту паровоза, вообще придет в голову изображать болты и гайки как деталь «классического» архитектурного элемента.

В процессе реставрации картушей окон второго этажа также была обнаружена одна немаловажная и интересная находка. В центральной части фриза оконного оформления, наличника, расположен медальон в форме яйца в обрамлении (возможно) веток. В процессе расчистки одного из этих элементов была раскрыта маска мужчины, впоследствии замазанная автором. Так как портрет выполнен с явными нарушениями анатомии, возможно, он был не принят автором, а возможно, и заказчиком. Чем уникальна эта находка? Дело в том, что этот элемент является одним из связующих, уникальных и характерных для автора, в его другой работе, а именно фасад – дома купца Кокушкина, конец XIX – начало XX вв., ныне УВД Нижнего Тагила по адресу: улица Карла Маркса, 49.

Кроме уже указанных масок, которые, к сожалению, нет возможности сравнить, существуют очень выразительные и характерные элементы, не оставляющие сомнений в том, что у этих памятников один автор. Прежде всего, это растительный декор в пилястрах. Очень странное для архитектурного декора растение (возможно, алоэ) в основании которого вазон. Эклектика в восприятии автора не ограничивается сочетанием элементов разных архитектурных стилей. Автор допускает сочетание архитектурных элементов, пренебрегая логикой их сочетания. Например, в обрамлении окон второго этажа есть витые полуколонны, на капитель которых опираются парные полуколонны, которые, вместо кронштейнов, служат опорной базой для карниза надоконного фриза [Ил.4]. Капители пилястр, совершенно своеобразны и больше напоминают трезубец, чем капитель, какого либо ордера. Также в общей массе декор имеет много схожего, в первую очередь, по степени вольности трактовки классических элементов и неаккуратности их исполнения. Та же асимметрия и неорганизованность высот рельефа. Невероятные сочетания архитектурных элементов, нелогичные даже для стиля эклектика, создают совершенно уникальные и очаровательные в своей наивности образы.

Подводя итоги, можно утверждать, что развитие уникального художественного образа сформировано, в первую очередь, отсутствием у автора художественного образования и вследствие неправильного понимания сути нового, для его времени, архитектурного стиля. Привнесение в образ архитектурных деталей элементов механизмов также указывает на осведомленность автора в сфере, не относящейся к изобразительному искусству, но, в свою очередь весьма прогрессивной профессии для начала XX в., профессии машиниста паровоза. Кроме соотнесения этих фактов с данными биографии Н. А. Банникова, следует учесть, что распространение новых архитектурных тенденций, как на Урале, так и в отдаленных провинциях в целом, шло с некоторым отставанием от столичных городов. Интересной представляется теория о возможном зарождении нового стиля вне всеобщего алгоритма развития стилей. Свободная трактовка эклектики приводит к появлению некоего протомодерна с элементами стимпан-

ка. Информационная ограниченность становится стимулом для самобытного развития в скульптурном декоре. Отсутствие профессиональных скульпторов при высоком экономическом развитии купечества в регионе в начале XX в. дает возможность проявить себя художнику-самоучке и является примечательной особенностью архитектуры Нижнего Тагила и заслуживает дальнейшего изучения.

Список источников и литературы:

1. Смирнова Т. Урожайный июль // Тагильский рабочий. – 2007. – № 135 (25 июля).
2. Там же.
3. Царева С. М. Скульптурный декор в архитектуре горнозаводского Урала в первой половине XIX в. // Художественная культура уральских заводов конца XVIII – первой половины XIX вв. : сб. докладов всероссийской научно-практической конференции. Екатеринбург. 9-12 октября 2019 г. – Екатеринбург, 2019. – С. 145-154.

УДК 069.5:75

О. Е. Бетехтина,
методист

МБУК «Нижнетагильский музей изобразительных искусств»,
Нижний Тагил, ул. Уральская, 7
piven.olga@yandex .ru

ФОНД ДЕТСКИХ РАБОТ НТМИИ: ФОРМИРОВАНИЕ И ЭКСПОНИРОВАНИЕ

Статья посвящена фонду детских работ Нижнетагильского музея изобразительных искусств. Предпринята попытка его рассмотрения и изучения.

Ключевые слова: фонд детских работ, коллекция, выставка детского творчества, детский рисунок, детское изобразительное творчество.

O. E. Betekhtina,
methodologist

МБУК «Nizhny Tagil Museum of Fine Arts»,
Nizhny Tagil, Uralskaya str., 7

NTMII CHILDREN'S WORKS FOUNDATION: FORMATION AND EXPOSURE

The article is devoted to the fund of children's works of the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts. An attempt was made to consider and study them.

Key words: fund of children's works, collection, exhibition of children's art, children's drawing, children's art.

Начиная с начала XX в. детский рисунок рассматривается как произведение изобразительного искусства. Он становится предметом художественного и научного коллекционирования. Благодаря созданию коллекций стало возможным исследование

детского творчества различными методами. Он стал рассматриваться как научный, так и художественный документ своей эпохи.

В России систематическое, научно обоснованное коллекционирование детского рисунка относится к 1920-м гг. и связано с деятельностью выдающегося педагога, психолога и искусствоведа Анатолия Васильевича Бакушинского в Государственной Академии художественных наук [1, с. 7], где он возглавил изучение примитивного искусства в детском творчестве. Уже в 1918 г. в Харькове Ф. И. Шмит создает Музей детского рисунка [1, с. 8].

В конце 1930-х гг. сотрудниками ИЗО-сектора Центрального дома художественного воспитания детей Наркомпроса РСФСР были определены критерии оценки произведений детского творчества, которыми они руководствовались при комплектовании коллекции Центрального дома художественного воспитания детей. «Назову основные, ставшие классическими: оригинальность, самостоятельность замысла; серьезность подхода к передаче темы в целом; активное и продуманное отношение ко всем сторонам и деталям композиции; соответствие возрастным возможностям, художественная выразительность» [2, с. 74].

Этапными событиями в истории формирования коллекций детских работ стала Международная выставка детского рисунка, состоявшаяся в 1934 г. в Государственном музее изобразительных искусств в Москве [3], ныне Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. В 1958 г. Русский музей предоставил свои залы для юных творцов, а через год началось комплектование фонда детских работ [4]. В 1970 г. открывается Музей детского рисунка в г. Ереване [5, с. 28].

К этому времени художественная жизнь Нижнего Тагила не стоит на месте. Сотрудники Нижнетагильского музея изобразительных искусств в 1960-е гг. начинают изучение детского изобразительного творчества. Директор музея Людмила Павловна Ушакова стала вдохновителем проведения городских выставок детского художественного творчества. На основе которых в дальнейшем был создан фонд.

В 1999 г. было принято решение о создании в собрании НТМИИ фонда детских работ, который сейчас насчитывает 493 единицы хранения произведений детей от 3 до 17 лет. Сотрудники музея за несколько десятилетий отобрали лучшие живописные и графические работы с ежегодных выставок детского творчества и тематических выставок музея. Коллекция рисунков собирается из работ участников городских и пригородных кружков, студий, художественных школ, детских школ искусств, а также городов-побратимов: Брест, Кривой Рог.

При поступлении в фонд каждой работе присваивается учетный номер в книге поступлений, а также дается краткая и емкая информация о единице поступления: имя и возраст автора; название работы, год создания; материалы, техника, размеры; коллектив, педагог; название выставки, год; и проводится фотофиксация рисунка. В коллекции представлены такие виды изобразительного искусства, как графика, живопись и смешанная техника.

Обширное жанрово-тематическое содержание работ – это портреты, пейзажи, натюрморты, отклики на исторические события прошлого и современности; интерпретации художественных произведений известных мастеров; праздники и повседневная жизнь; любимые животные; мечты и фантазии, сказочные образы.

Одна часть работ разделена на темы, которые отталкиваются от содержания ри-

сунка: «Русские сказки» – 37 работ, «Уральские сказки» – 6, «Западные сказки» – 19, «Праздники» – 8, «Космос» – 33, «Религия» – 29, «Золушка» – 47, «Техника» – 6, «Водный мир» – 9, «Музей» – 5, «Натюрморт» – 18, «Мифы и легенды» – 7, «Архитектура» – 20, «Военная тематика» – 32, «Мультипликационные герои» – 14, «Пейзаж» – 35, «Литература» – 33, «Сюжет» – 35, «Портрет» – 48. Другая от географии и персоналии «Брест» – 19, «Кривой Рог» – 27 «А. Л. Южакова».

Интересен метод сравнения трактовки одной темы: разными средствами изображения, разные возрастные категории, колористические качества каждого рисунка. Так, например, из темы пейзаж можно выделить работы ребят разного возраста: Андрея Брызгалова 6 лет «Осень в лесу» (палочка, гуашь) рук. Е. А. Ульянова, Юлии Путиллиной 11 лет «Деревья» (гуашь) рук. Л. С. Черных, Маши Афанасьевой 16 лет (гуашь) «Летим в Сибирь» рук. Ю. П. Устюжанина. Работы объединены одной осенней тематикой и выполнены одним материалом, но разными изобразительными средствами. Так, Андрей Брызгалов (6 лет) в своей работе использует один черный цвет и графически точно изображает осенние деревья одной линией. Юлия Путилина (11 лет) создает образ осени, используя цветные пятна и линии. Маша Афанасьева (16 лет) старается более точно передать реальный пейзаж, используя различные полутона и разные вариации линий.

Ранние работы датируются 1978 г. Они представляют особый интерес, ведь по ним часто можно судить о жизни детей того времени. Например: Наташа Ильина, 7 лет «На катке» (бумага, гуашь) рук. А. А. Софин ДК им. И. В. Окунева 1978 г. Деткова Яна 7 лет «Сестра» рук. А. А. Софин изостудия ДК им. Окунева 1979 г., Оля Панасенко 8 лет «Дождь» (бумага, гуашь) рук. А. А. Софин изостудия ДК им. И. В. Окунева 1981 г. Для изображения дети выбирают ближайшее окружение: каток, двор, отображают свое теплое отношение к знакомым и возможно любимым местам. Предпочтительным материалом для юных художников того времени была гуашь. Ребята изображают действительность и отображают свое отношение к ней, используя для этого разнообразные средства художественного выражения: заливка локальным цветом, различный по форме мазок, статичные и динамичные композиционные решения.

С 1986 г. коллекция фонда пополняется работами, которые выполнены в графической и смешанной техниках, разнообразными материалами: фломастеры, акварельные краски, восковые мелки. Например: Павел Маслаков 7 лет «Мои сказки» (бумага, фломастеры) рук. А. А. Софин изостудия ДК им. И. В. Окунева 1986 г., Настя Плотникова 10 лет «Мопс» (акварельные краски, гуашь, восковые мелки) рук. Е. А. Еремеева МОУ № 10 1997 г., Виталик Бачурин 8 лет «Осень разноцветная» (бумага, акварельные краски, фломастеры) рук. С. А. Бачурина ДХШ п. Свободный Свердловская обл. 1999 г.

Из детского фонда можно выделить творчество учеников педагогов, чьи работы активно присутствуют в коллекции на протяжении многих лет. А. А. Софина изостудия ДК им. И. В. Окунева (1979 – 1986-е гг.), С. А. Бачурина ДХШ пос. Свободный, Арт-студия МАЙА город Нижний Тагил (1998 – 2021 гг.), Л. С. Черных изостудия «Колорит» ГДДЮТ (2001 – 2021-е гг.). У талантливых педагогов, наделенных высокими профессиональными качествами, юные художники учатся не только постигать законы изобразительного искусства, но и стремятся к творческому поиску и самосовершенствованию.

К сожалению, не к каждой работе есть полная информация, в связи с этим даль-

нейшее изучение таких рисунков может исходить лишь из стилистического анализа.

Рисунки из фонда детских работ НТМИИ стал базой для проведения выставок детского творчества лучших работ (2003, 2005) и тематических показов: «Рисуют дети Тагила» (2000), «Детские иллюстрации к произведениям А. С. Пушкина» (2001), «Мой Пушкин», «Радуга счастья», «Радость, которую дарят», «Новый год из детства» (2002); «Ребятам о зверятах» (2003), «Мир глазами детей» (2004), «Взявшись за руки» (2004, 2005), «Выставка рисунков немецких детей» (2004, 2005), «Зимушка-зима» (2004, 2005), «Что мы знаем о войне» (2005), «Портреты», «Война в рисунках детей» (2006); «Мир детей» (2009), «Зимняя сказка» (2009, 2010), «Шедевры моими глазами» (2014). На юбилейных выставках к 40- (2007) и 50-летию (2017) были представлены ретроспективные посвящения в историю детского выставочного движения в Нижнем Тагиле и выставки-знакомства с участниками первых выставок детского творчества. В 2021 г. выставка «Космос». Рисунки детей и подростков экспонируются на выставках разного содержания – методического, тематического, посвященных событиям общественной и художественной жизни.

Итак, при рассмотрении и изучении фонда детских работ НТМИИ можно сделать некоторые заключения:

- есть возможность продолжать изучать и анализировать фонд детских работ НТМИИ по разным критериям и с разных сторон;
- необходимо сохранить историко-документальную убедительность фонда детских работ, обеспечивать полноту информации;
- каждый рисунок несет в себе эстетическое отношение автора, его индивидуальные особенности и индивидуальный взгляд ребенка на мир, поэтому важно не допускать излишнего участия педагога, подавляющего пристрастия юного автора;
- важно создавать условия для диалога с культурой детства, продолжая экспонирование и пропаганду.

Список источников и литературы:

1. Коллекционеры и коллекции детского рисунка. – М.: Типография «Новости», 2007. – 172с.
2. Фомина Н. Н., Детский рисунок: изучение, хранение и экспонирование / Н.Н. Фомина.- Ижевск: RGO, 2007. – 164с.:ил.Е
3. Энциклопедия Всемирная история. Детское творчество. https://w.histrf.ru/articles/article/show/dietskoie_tvorchiestvo (24. 05. 2021)
4. Русский музей. Российский центр педагогики и детского творчества. <http://www.muzped.net> (10. 05. 2021)
5. Агамирян Ж. С., Детская картинная галерея : (Ереванский опыт работы с детьми / Ж. С. Агамирян – Москва: Советский художник, 1979. –192 с. : ил.

УДК 745.04

Л.А. Будрина,
Уральский федеральный университет
620000, г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51.
ludmila.budrina@gmail.com

ВАЛАДЬЕ ИЛИ ЗВЕЗДИН? К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСТВЕ БРОНЗОВЫХ РЕЛЬЕФОВ

В статье рассматриваются два произведения из собрания Государственного исторического музея и Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал», авторство которых приписывается, соответственно, итальянской мастерской Луиджи Валадье и русскому бронзовщику Федору Звездину. Проводится сравнительный анализ выполненных из золоченой бронзы и поделочных камней произведений, их иконография, использованные материалы, выявлены и идентифицированы послужившие источником для композиций рельефов графические работы сестры Изабеллы Пиччини и Джозефа Грасси. Предметы сопоставляются с аналогами из собраний европейских музеев.

Ключевые слова: Мастерская Л. Валадье, Ф.Ф. Звездин, сестра И. Пиччини, Дж. Грасси, бронза, рельеф, лазурит.

L.A. Budrina,
Ural federal University
620000, Ekaterinburg, Lenin Av, 51.
ludmila.budrina@gmail.com

VALADIER OR ZVEZDIN? TO THE QUESTION OF THE AUTHORSHIP OF BRONZE RELIEFS

The paper is dedicated to the analyze of two works from the collections of Stat Historical Museum (Moscow) and The Nizhny Tagil Museum-Reserve «Mining and Work Ural», the authorship of the pieces is attributed respectively to Italian workshop of Luigi Valadier and to Russian bronze maker Fedor Zvezdin. Was realized the comparative analyze of the pieces, executed in the gilded bronze, colored hard stones, the analyze of the iconography and the choice of the materials, discovered, and identified engraved sources to the compositions made by sister Isabella Piccini and painter Josef Grassi. The pieces were compared with the analogues from the European museums.

Keywords: Workshop of Luigi Valadier, F.F. Zvezdin, sister I. Piccini, J. Grassi, bronze, relief, lapis.

Отдельные памятники и целые коллекции, с которыми приходилось работать за многие годы изучения истории русского камнерезного искусства, неоднократно убеждали в том, что рассматривать один вид искусства в отдельно взятом регионе – задача неблагодарная.

Множество примеров свидетельствовало о том, что становление и развитие русской традиции обработки цветного камня было тесно связано с западноевропейскими центрами. Взаимное влияние отечественных и зарубежных мастеров было тем силь-

нее, чем теснее оказывались контакты на уровне заказчиков, исполнителей, идеологов создания произведений. В предыдущих публикациях мы останавливались на вопросах интерпретации наследия итальянского Ренессанса в работах уральских мастеров с горным хрусталем [1] и европейских истоках каменного натюрморта [2], анализировали результаты взаимодействия Н. Н. Демидова и парижских камнерезов [3], рассматривали источники заимствования форм для произведений собственной Малахитовой фабрики Демидовых [4].

В этот раз в центре нашего внимания оказался экспонат выставки «Зримые свидетели мира невидимого» в Нижнетагильском музее-заповеднике «Горнозаводской Урал». Среди объектов меднолитой пластики здесь был представлен экспонат, выделявшийся не только материалами и техникой, но и стилистикой исполнения. Обозначенный в каталоге под № 13 как «Рождество Христово» (Инв. № ТМ-2070) [5, с. 49], предмет связан с исполнением Федором Федоровичем Звездиным (1805 – после 1860) в 1835–1842 гг. заказа на «бронзовые иконы для предполагавшегося величественного иконостаса Выйско-Никольского храма-усыпальницы Демидовых» [5, с. 42]. Эта гипотеза, приведенная в издании без ссылки на документы, на наш взгляд, требует тщательной аргументации. Также отметим важный для дальнейшего анализа вопрос размера памятника: в каталоге указаны 89,5 x 34 см, однако сопоставление пропорций изображения заставляет видеть здесь опечатку и считать размерами предмета 39,5 x 34 см.

Произведение выполнено в виде барочного симметричного картуша, обрамленного тонким профилем из золоченой бронзы, внутри заполненного мозаикой из лазурита по сланцу (данные из каталога). На выложенное кусками неправильной формы каменное поле наложен барельеф из золоченой бронзы, состоящий из двух многофигурных групп. В верхней части группа образована тремя парящими ангелами с несколько странными положениями тел. Ниже, обрезаемая слева и справа контурами картуша, воспроизведена сцена, известная в западной иконографии как «Поклонение пастухов».

Поиск источника изображения достаточно быстро дал интересный результат. В 1726 г. венецианским издателем Паоле Баллеони был издан вариант Римского миссала (в римско-католической церкви миссал – книга с последовательностью мессы с сопутствующими текстами), иллюстрации для которого исполнила сестра Изабелла (Элизабетта Пиччини, Elisabetta Piccini, известная как Suor Isabella, 1644–1734).

Творчество этой художницы еще ждет своего исследователя, однако известно, что Элизабетта была дочерью известного венецианского гравера Джакомо Пиччини (Giacomo Piccini, ум. 1669). Он занимался с девушкой, развивая ее природные способности, обозначив в качестве образцов для подражания крупнейших мастеров того времени – Тициана и Рубенса. В 1666 году Элизабетта прошла постриг в монастыре Санта Кроче в Венеции и приняла имя Сестра Изабелла, но не оставила занятия искусством – она продолжила работать как гравер, исполняя многочисленные заказы венецианских издателей на иллюстрирование литургических книг, биографий святых, сборников молитв [6].

Изображение основной группы на тагильском барельефе точно соответствует композиции и ее деталям с гравированного листа Пиччини. Ангелы в оригинале держали развернутый свиток: его исключение из композиции привело к изменению положений тел крылатых младенцев, что исказило их пропорции.

Неожиданным источником новой информации о рассматриваемом предмете стала

публикация в Instagram Государственного исторического музея: здесь 7 апреля 2021 года появилось изображение барельефа «Благовещение» (ГИМ 111605, КАМ 759), очевидно входившего когда-то в единый комплекс с тагильской работой. Об этом свидетельствуют точно совпадающие сложные контуры плакеток, характер декора – низкий рельеф из золоченой бронзы на фоне из цветного камня, даже обозначение несущего каменную мозаику материала как «шифер» вполне соответствует «сланцу» из тагильского каталога.

Размеры произведения из коллекции ГИМа, рассеявшие последние сомнения в общности двух рельефов: 5,5 x 39,8 x 33,3 см. Любопытно, что в московском музее предмет существует с принципиально иной атрибуцией. Здесь его приписывают мастерской Луиджи Валадье (Luigi Maria Valadier, 1726–1785) и датируют серединой XVIII века.

В отличие от «Поклонения пастухов» «Благовещение» выполнено в более разнообразной каменной палитре фона: лазуритовое заполнение неба здесь дополняет круглое обрамленное бронзовым контуром, изображение солнца из белого кварца. Справа изображена пара колонн из желтого мрамора, опирающаяся на пьедесталы из темно-серой яшмы, в нижней части мозаичное заполнение из окаменелого дерева создает иллюзию земли.

Мозаичный набор служит фоном для трех элементов барельефа: справа помещена фигура коленапреклоненной Девы Марии, слева – парящий на облаках архангел Гавриил, между ними – изображение аналая.

Обращение к соответствующей композиции из комплекса гравюр сестры Изабеллы дало неожиданный результат. Действительно, автор рельефа был знаком и с этим изображением – парящий архангел с поднятой вверх в указующем жесте рукой детально воспроизводит фигуру из «Благовещенья», опубликованного в Римском миссале). Однако по неизвестной причине фигура Богоматери в этом варианте сцены не удовлетворила скульптора.

Источником для нее послужила опубликованная в 1774 году, вероятно – в Англии, гравюра, исполненная английским резчиком Джоном Ройсом (John Roys; работал в 1764–1790) с неизвестного сегодня оригинала австрийского живописца Джозефа Грасси (Joseph Mathias Grassi, 1757–1838).

Таким образом, не вызывает сомнения, что источником композиционных решений для создавшего два рельефа мастера послужили европейские гравюры, а время создания идентифицированных источников позволяет говорить о том, что работы из Москвы и Нижнего Тагила не могли быть созданы раньше последней четверти XVIII в.

Также нельзя не отметить характер использованного в работах материала: совокупность мраморов, яшм и лазурита говорит скорее в пользу европейского происхождения предметов.

Что же касается возможного авторства мастерской Л. Валадье, то представляется необходимым сравнить характер предметов из российских музеев с известными произведениями этой знаменитой мастерской. Действительно, сегодня опубликован и изучен целый круг памятников, где Валадье использовал лазурит в качестве фонов.

Так, в алтаре капеллы Паолина в римской церкви Санта Мария Маджоре центральный объем в виде саркофага имеет три картуша с мозаичным заполнением лазуритом, поверх которого выполнены рельефы из золоченой бронзы [7, с. 299–300].

Примером интерпретации графических изображений в виде золоченых бронзовых рельефов на фоне из цветного камня могут служить известные в материале и в эскизах вазы. Пара рисунков каменных ваз с золочеными бронзовыми рельефами, интерпретирующими графические листы с античными памятниками, воспроизведена в сборнике рисунков и эскизов мастерской Валадье [8, с. 63–64]. Еще более любопытным примером может служить выполненная мастерской Валадье в 1773 году пара ваз Медичи для мадам Дю Барри [7, с. 108–109]. Цилиндрическая часть тулова исполнена в красном порфире, на который наложен рельеф из золоченой бронзы, воспроизводящий композиции ваз Медичи (Флоренция, музей Уффици) и Боргезе (Париж, музей Лувр). Этот пример чрезвычайно интересен в контексте изучения демидовских коллекций, но связан в большей степени с малахитовой ее частью (Подробнее этот сюжет будет рассмотрен в статье автора исследования, готовящейся к публикации в № 57, 2022, *The Metropolitan Museum Journal*).

Отметим, что характер исполнения бронзы, как и качество работы с камнем на известных работах мастерской Луиджи Валадье, существенно отличает эти памятники от рассматриваемых рельефов.

Таким образом, несмотря на отсутствие возможности назвать однозначно автора рельефов из собрания Государственного исторического музея и Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал», наиболее вероятным представляется итальянское происхождение предметов, созданных, скорее всего, в последней четверти XVIII столетия. Обнаружение второго панно и доказанное обращение автора к гравюрам сестры Изабеллы открывает для исследователей новые перспективы, которые, можно надеяться, не только упрочат атрибуцию произведений, но и расскажут о неизвестных ранее страницах формирования музейных коллекций.

Список источников и литературы:

1. Будрина Л. А. Забытые имена уральского камня: Иван Сергеевич Стебаков // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2014. № 2 (127). – Екатеринбург, 2014. – С. 172–187.
2. Будрина Л. А. Александр Иванович Лютин и развитие рельефного натюрморта в камнерезном искусстве Урала // Художественная культура уральских заводов конца XVIII – первой половины XIX века: сборник докладов всероссийской научно-практической конференции. 9–11 октября 2019 г. / Екатеринбургский музей изобразительных искусств. – Екатеринбург, 2019. – С. 30–37.
3. Будрина Л. А. Парижская школа камнерезного дела в I трети XIX века и заказы Н. Н. Демидова. // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2013. № 1 (111). – Екатеринбург, 2013. – С. 5–19.
4. Будрина Л. А. Атрибуция произведений русских камнерезных фабрик: предмет, эскиз и проблема авторства в контексте кросс-культурного обмена // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2017. Т. 19. № 4 (169). – Екатеринбург, 2017. – С. 231–240.
5. Каталог выставки «Зримые свидетели мира невидимого» / авт.-сост. М. Ю. Казакова; Ред. А. Х. Фахретдинова; Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал». – Нижний Тагил: Восток, 2016. – 52 с.
6. Suor Isabella Piccini (URL: <https://www.smu.edu/Bridwell/SpecialCollectionsandArchives/Exhibitions/FiftyWomen/LaterPrinters/Piccini>)
7. González-Palacios A. Luigi Valadier. – New York: The Frick Collection, 2018. – 544 p.
8. González-Palacios A. I Valadier. L'Album dei disegni del Museo Napoleonico. – Roma: Palombi Editori, 2015. – 174 p.

УДК 75.021.332-034.12

В 19

А.В. Васенев,
МКУК «Нижнетагильский музей-заповедник
«Горнозаводской Урал», 622000, г. Нижний Тагил, пр. Ленина, 1.
anton-vasenev@rambler.ru

ЖИЗНЕННЫЙ И ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ПУТЬ МАСТЕРА УРАЛЬСКОЙ ЛАКОВОЙ РОСПИСИ ПО МЕТАЛЛУ Н.Н. КОШКИНОЙ

В статье последовательно излагаются биография и этапы профессионального пути мастера уральской лаковой росписи по металлу Н.Н. Кошкиной, а также рассматриваются особенности творческого почерка художника.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство, нижнетагильский подносный промысел, мастер уральской лаковой росписи по металлу Н.Н. Кошкина, творческий почерк.

A.V. Vasenev,
research associate of the Ethnographic Complex,
Nizhny Tagil museum-reserve «Mining and Work Ural»,
622000, Nizhny Tagil, Lenin St., 1.
anton-vasenev@rambler.ru

LIFE AND PROFESSIONAL PATH OF N. N. KOSHKINA THE URAL LACQUER PAINTING ON METAL MASTER

The article consistently describes the biography and stages of the professional path of N. N. Koshkina, the master of the Ural lacquer painting on metal, and examines the features of the artist's creative handwriting.

Keywords: decorative and applied art, Nizhny Tagil tray craft, N. N. Koshkina's a master of the Ural lacquer painting on metal, creative handwriting.

Нэлли Николаевна Кошкина [Ил. 1] (девичья фамилия – Кашина) родилась в г. Нижний Тагил Свердловской области в семье Николая Ильича и Анны Петровны Кашиных [1] 23.03.1956 г.

В 1963 – 1973 гг. Нэлли Николаевна обучалась в школе № 42. Желание творческой деятельности привело Нэлли Кашину после окончания школы работать в театр кукол учеником бутафора.

В 1973 г., Н.Н. Кошкина пришла работать учеником художника в цех росписи подносов завода «Эмальпосуда», где начальником была Т.В. Смирнова. Начинаящему художнику повезло: её наставником стала старейший мастер тагильского подносного промысла Агриппина Васильевна Афанасьева. Н.Н. Кошкина вспоминает: «Первая встреча с Агриппиной Васильевной произошла в 1973 г., когда я пришла работать учеником в цех росписи подносов. В то время она учила меня не тагильской роспи-

си, а «московской» (упрощенной жостовской), которая преобладала с 30-х до середины 70-х гг. XX в.

.... В 1983 году вернулась в цех росписи подносов, который уже находился в новом здании на Тагилстрое, по ул. Балакинской. Агриппина Васильевна работала в творческой группе. Моей наставницей, обучавшей меня уже новой, возрожденной росписи, стала Голубева Алевтина Николаевна. Но рабочий стол тёти Груши был рядом. Можно было наблюдать за неспешными движениями её рук, плавными взмахами кисточки, расцветающими на её подносах волшебными цветами и сказочными букетами...».

Агриппина Васильевна объясняла, если что-то нам хотелось узнать, доходчиво и терпеливо об особенностях своей росписи. Понедельник начинался с того, что Агриппина Васильевна выбирала поднос или два (она любила прямоугольную форму, а фон часто нейтральный – охристый, бордовый, коричневый, неяркий голубой или синий, редко черный). В отличие от других, ей не надо было расписывать большое количество подносов. В то время она уже работала для истории. Выполняла подносы на заказ в музей, и т.п. Затем наводила на палитре краски, проверяла состояние кистей, продумывая композицию. Её роспись отличалась тонкостью письма, яркостью красок. Это зависело от консистенции красок, которые она очень тщательно и долго растирала, добавляя растительное масло. Подмалёвки делала светлые; набор мазков для выполнения роз и листьев, а также привязка и другие мелкие детали, у неё отличались от других, у неё был свой, особенный, узнаваемый почерк» [2].

С 1975 по 1980 гг. Н. Кошкина училась на дневном отделении художественно-графического факультета Нижнетагильского педагогического института вместе со своей подругой – мастером уральской лаковой росписи по металлу Т.Д. Бинас. В 1980 – 1983 гг. работала учителем изобразительного искусства и черчения в школе № 6 им. А.П. Бондина, где помимо педагогической деятельности дополнительно выполняет на общественных началах художественно-оформительские работы. В 1983 г. Нэлли Николаевна вернулась работать в цех росписи подносов завода «Эмальпосуда».

Главной задачей Нэлли Николаевны было освоение техники традиционной уральской лаковой росписи по металлу, которую с середины 70-х гг. XX в. стали планомерно возрождать.

Наставником Нэлли Николаевны была назначена А.Н. Голубева, которая работала в творческой группе и по установленным нормам три месяца обучала традиционной росписи Нэлли Николаевну.

Мастер рассказывает: «Я тренировалась на подносе, отработывала сначала мазки, потом собирала их в цветы и листья. В один из дней практики я нарисовала на учебном подносе букет желтых хризантем. Коптела над ним целую смену. Когда в конце дня ко мне подошла Алевтина, надо было видеть её лицо! Пришлось всё стереть. Было очень жаль. А интересно было бы сейчас посмотреть на ту композицию!» [3].

После окончания периода обучения художник приступает к работе и выполняет установленную плановую норму росписи – двадцать круглых подносов диаметром 31,8 см в день в традиционной уральской маховой манере.

С 1985 г. Нэлли Николаевна входит в состав творческой группы цеха.

В творческой группе Нэлли Николаевна занималась тематической разработкой цветов, фруктов, ягод и птиц и приобщается к творческому опыту коллег по группе В.П.

Полевой, Е.Л. Отмаховой, Т.В. Юдиной, Л.К. Шевченко. Так, например, мастер Т.В. Юдина показала Нэлли Кошкиной особенности своей традиционной и ставшей уже классической уральской рябинки. В период работы на заводе у Нэлли Николаевны сложился свой узнаваемый творческий почерк. Происходила активная разработка цветочных и фруктово-ягодных композиций, а также композиций с птицами, бабочками, стрекозами, шмелями.

В 1987 – 1991 гг. Н.Н. Кошкина являлась руководителем творческо-экспериментальной лаборатории подносного цеха. На всех этапах своей работы в цехе росписи подносов Н.Н. Кошкина принимала активное участие в творческой жизни родного предприятия. Большим событием для художников были творческие конкурсы и семинары, которые проводили сотрудники московского НИИХП на темы «Примитивный пейзаж», «Сюжет в стиле примитив», «Необычный цветок» и др.

Огромную организационную работу по возрождению традиционного махового письма и трафаретной орнаменталистики, а также применению элементов многослойной росписи в тагильском подносном промысле вместе с коллективом цеха проделал главный художник завода «Эмальпосуда» Г.П.Бабин. Геннадий Петрович не только решил ряд принципиальных административно-организационных вопросов, но и расширил ассортимент выпускаемых форм подносов, внёс ряд ценных предложений по расширению образно-тематической структуры тагильского расписного подноса, его колористике, композиционному строению.

В перестроечный период, пришедшийся на конец 1980-х гг., работы художников цеха росписи подносов принимают участие в аукционах-продажах различного уровня. На эти аукционы тагильские подносы отвозили в том числе и сами художники. Так, например, Н.Н. Кошкина вместе с С.Б. Парышевой сопровождала партию высокохудожественных подносов на выставку-аукцион в г. Ленинград, а вместе с С.В. Веселковым, Г.Н.Горбуновой, Т.И. Дубовцевой и Г.Л. Галкиной отвозила произведения тагильских мастеров в г. Джамбул и г. Алма-Ата. Руководители многочисленных в то время кооперативов по выпуску подносов периодически приглашали Н.Н. Кошкину для экспертной оценки выпускаемой продукции.

С 1991 по 1996 гг. Нэлли Николаевна работала в кооперативе по росписи подносов ООО «Энта» (позже сменил название на «Узор») в должности старшего мастера производства. В её обязанности входила работа с художниками по декоративной росписи, орнаменталистами, а также с отделением подготовки и лакировки подносов.

В последующие годы Н.Н. Кошкина трудилась в следующих организациях: 1996 – 2005 гг. в Доме детского творчества Тагилстроевского района (филиал – клуб «Романтик») педагогом дополнительного образования; 2005 – 2012 гг. – ГДДЮТ (объединение «Уральский букет»), педагог дополнительного образования; 2012 – 2015 гг. – ХЭШ, педагогом дополнительного образования.

С 2015 г. по настоящее время работает в Уральском филиале ФГБОУ ВО «МГХПА им. С.Г. Строганова» воспитателем в студенческом общежитии, проводит практические занятия для студентов отделения «художественная роспись металла» и мастер-классы в музеях города и области. Вместе со своими коллегами, мастерами уральской лаковой росписи по металлу Е.Л. Отмаховой, В.П. Полевой и С.В. Веселковым, Нэлли Николаевна в 2006 г. основала творческое объединение «Квартет», главной целью которого является сохранение традиций тагильского подносного промысла,

а также взаимное обогащение творческим опытом.

Основная тематика творческой деятельности мастера – разработка фруктовых и цветочно-ягодных композиций, а также птиц. Эти композиции имеют свои особенности:

1. Цветочные композиции, создаваемые мастером, как правило, представляют собой изображение природных стилизованных цветов (роз, маков, сирени, черёмухи, ромашек) в сочетании с фантазийными цветами. Цветы отличаются тонкой прорисовкой деталей, нежными колористическими оттенками, аккуратно очерченными контурами.

2. Ягодные композиции, создаваемые мастером, как правило, представляют собой изображение природных стилизованных ягод: клубники (лесной и садовой земляники), смородины, крыжовника, рябины, калины, брусники [Ил. 2]. В качестве эксперимента на одном из подносов мастер нарисовала морошку. Ягодные композиции практически всегда дополняются цветами (клубника, брусника, рябина, калина с цветами).

3. Первой Нэлли Николаевна начинала рисовать традиционным двуцветным мазком птиц, сочетая различные приёмы, используя линии разного вида в передаче оперения. Птицы в работах художника, как правило, являются частью цветочно-ягодной композиции (тагильская роза, клубника, земляника, малина) и отличаются натуралистичностью изображения. Художник обращает внимание на каждую деталь в росписи, иногда дополнительно декорируя элементы крыльев, хвоста, и т.п. тонкими плавными линиями. Прежде, чем нарисовать ту или иную птицу, мастер создаёт рисунок, который точно повторяет пропорции и контуры природного оригинала. Несколько позже, чем у Н.Н. Кошкиной, композиции с птицами начинают встречаться в работах Т.М. Шарф, Т.Д. Бинас, М.А. Вахромовой, Н.В. Клепиковой. Работы этих мастеров носят более декоративный характер.

4. Художник изображает небольших стилизованных природных птиц: соловья, воробья, синицу, снегиря. В качестве эксперимента на одном из подносов художник изобразила трясогузку. Любимой птицей для изображения является воробей.

5. В своих работах мастер, как правило, изображает птицу, сидящую на ветке дерева (или кустарника), а также птицу в полёте. Количество птиц может быть разным. Чаще всего на подносе присутствует композиция из одной, двух, либо четырёх птиц. Для мастера характерно собственное восприятие образа птицы – воплощающего собой природную гармонию, трепетность и неуловимость [Ил. 3].

К техническим особенностям творческого почерка мастера можно отнести:

1. Основу росписи составляет, как правило, черный либо цветной фон, иногда выполненный с использованием приёма копчения.

2. Тонкость мазка и плавность цветовых переходов; в цветочной росписи сочетание цветов не слишком контрастное.

3. Плотность красочного мазка, которая достигается минимальным разведением краски.

4. Вариативность и пластичность цветовой палитры. Выбор цветовой палитры зависит от общего замысла и фона работы. Цвет палитры меняется мастером в процессе работы непосредственно кистью без использования чистых красок (без обтирки кисти и набора другого цвета).

5. Контурная обводка деталей росписи.

6. Натуралистичность. Цветы, ягоды, фрукты и птицы имеют характер стилизован-

но изображённого природного объекта, в чём прослеживается связь с отдельными стилистическими мотивами жостовской («московской») росписи при преобладании традиционной техники уральской лаковой росписи по металлу.

7. Активное использование орнаменталистики. Мастер предпочитает большие секторные подносы и владеет техникой орнамента – кистевого и трафаретного. Нередко используется приём цветовой тоновой доводки. Преобладающими типами орнамента являются растительный и геометрический.

Проследив основные вехи жизненного и творческого пути мастера уральской лаковой росписи по металлу Н.Н. Кошкиной, можно говорить о том, что её деятельность протекает в русле классических традиций уральской лаковой росписи по металлу. Творческий почерк мастера имеет свой неповторимый колорит, как в тематике оригинальной образной системы, так и в удивительно деликатном и гармоничном сочетании традиционного махового письма с элементами многослойной росписи. Всё это открывает неиссякаемые горизонты для дальнейшего научного изучения деятельности мастера.

Список источников и литературы:

1. По сведениям, предоставленным Н.Н. Кошкиной о своих родителях, Николай Ильич Кашин (1921-1970 гг.) родился в деревне Салманы Кировской области. В 1946 г. переехал на постоянное место жительства в г. Нижний Тагил Свердловской области.

Анна Петровна Кашина (девичья фамилия – Жернакова) (1920-2012 гг.) родилась в деревне Барихино Верхотурского уезда Пермской губернии. В 1946 г. её семья переезжает в г. Нижний Тагил Свердловской области.

2. Кошкина Н.Н. Из воспоминаний Н.Н. Кошкиной мастера художественной росписи по металлу [Рукопись] : Н.Н. Кошкина записал А.В. Васенев, науч. сотрудник филиала «Этнографический комплекс». – Нижний Тагил, 2021 г. – Архив Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал».

3. Кошкина Н.Н. Из воспоминаний Н.Н. Кошкиной мастера художественной росписи по металлу [Рукопись] : Н.Н. Кошкина записал А.В. Васенев, науч. сотрудник филиала «Этнографический комплекс». – Нижний Тагил, 2021 г. – Архив Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал».

УДК 736

С. Е. Винокуров,

кандидат искусствоведения,
Екатеринбургский музей изобразительных искусств,
Уральский федеральный университет

КАМНЕРЕЗНОЕ ИСКУССТВО УРАЛА XVIII–XX ВЕКОВ: ИССЛЕДОВАТЕЛИ, ИССЛЕДОВАНИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ

В статье приводится историографический обзор научных работ, посвященных камнерезному искусству Среднего Урала. Анализируются важнейшие публикации с середины XX столетия до настоящего времени, рассматриваются проблемы, затронутые

авторами этих изысканий, глубина их раскрытия в статьях и монографиях, намечаются перспективные направления для будущих или уже ведущихся исследований.

Ключевые слова: камнерезное искусство, Средний Урал, историография.

S. Ye. Vinokurov,
PhD (Art History)
Ekaterinburg Museum of Fine Arts
Ural Federal University

STONE CARVING ART OF THE URALS OF THE XVIII – XX CENTURIES: RESEARCHERS, RESEARCH AND PROSPECTS

The article provides a historiographic review of scientific works devoted to the stone-cutting art of the Middle Urals. The most important publications from the middle of the 20th century to the present are analyzed, the problems raised by the authors of these studies, the depth of their disclosure in articles and monographs, are outlined, promising directions for future or ongoing research are outlined.

Keywords: stone carving art, Middle Urals, historiography

Развитие камнерезного искусства – один из актуальных аспектов исследований так называемой «горнозаводской цивилизации» уже на протяжении семидесяти лет. Однако этот достаточно большой срок обращения специалистов-искусствоведов и историков к этой теме до настоящего времени не позволил исчерпать все вопросы относительно генезиса и развития этого направления декоративно-прикладного искусства Урала. В настоящей статье предлагается историографический обзор основных исследований специалистов в области камнерезного искусства, в частности, художественной обработки цветного камня на Среднем Урале. Не претендуя на всеохватность, постараемся вычленив из широкого круга публикаций наиболее емкие и содержательные работы, позволяющие объемно представить одно из имиджевых направлений декоративно-прикладного искусства региона.

«Уральское камнерезное искусство – одна из могучих и своеобразных ветвей русского народного прикладного искусства. Черты народности свойственны художественной обработке цветного камня на Урале на всем протяжении ее развития» [1, с. 5]. Этими строками начинается первое издание, посвященное камнерезному искусству Урала. Монография будущего доктора искусствоведения, основателя уральской школы искусствознания Бориса Васильевича Павловского, изданная по результатам защиты одноименной кандидатской диссертации в 1953 г., до сих пор остается актуальной.

Помимо ценных сведений о камнерезном искусстве XVIII – начала XX столетий, собранных в силу возможностей того времени, эта книга своим появлением обозначила область исследований для будущих поколений специалистов. Однако, как показала дальнейшая научная практика, слова о народном характере и «чертах народности» можно применить лишь к отдельным и в целом малозначимым страницам в масштабной истории камнерезного искусства Урала.

Нематрица на выявленные сегодня фактические неточности и переоценку в воспри-

ятии отдельных эпизодов развития камнерезного искусства региона, исследование Б. В. Павловского дало импульс к дальнейшему изучению вопросов, связанных с художественной обработкой цветного камня на Урале.

Так, развитию камнерезной отрасли, роли личности в этом процессе и художественно-промышленном образовании на Урале в XVIII–XIX вв. посвящены отдельные публикации (статьи, заметки, публицистика) С. А. Клат, С. П. Яркова, А. И. Голмзика, А. И. Пестовой, Т. В. Парнюк, Н. В. Боровковой и т. д. Будучи специалистами в смежных областях, эти исследователи, тем не менее, внесли значительный вклад в создание объемной картины художественных процессов на Среднем Урале, актуализировали новые, ранее не исследованные страницы камнерезного искусства.

Большой вклад в изучение камнерезного искусства и художественного образования мастеров Екатеринбургской гранильной фабрики внесли исследования камейного производства Юлии Освальдовны Каган. Серия отдельных научных и каталожных публикаций, построенная на изучении как произведений из музейных собраний, так и обширных архивных данных, в 2002 году была объединена в издании из серии «Старый Екатеринбург» [2].

В этой же серии в 2003 году вышло двухтомное издание писателя, историка-геомолога Владислава Борисовича Семенова, посвященное Екатеринбургской гранильной фабрике в XIX в. [3]; [4]. Изобилующее ссылками и объемными цитатами из архивных источников, это издание является ключевым по истории фабрики и дает ценные сведения для дальнейших исследований.

В силу ограничений в объеме статьи, не имея возможности охарактеризовать все работы автора, отметим, что В. Б. Семеновым за 1970–е–2000–е гг. был издан целый ряд, посвященный цветному уральскому камню и, как следствие, его художественной обработке. Эти издания характеризует большее внимание к истории геммологии, морфологии камня, географии его разработки и т. д. Однако в каждой из них содержатся ценные сведения о произведениях, ставшие отправной точкой для многих современных научных изысканий.

В кругу исследований истории художественной обработки цветного камня дореволюционного периода важное место занимают публикации и каталожные издания Наталии Михайловны Мавродиной – старшего научного сотрудника и хранителя коллекции мозаик и произведений западноевропейского и русского камнерезного искусства Государственного Эрмитажа. Среди них отдельно можно выделить каталог 2007 г. «Искусство русских камнерезов XVIII–XIX веков» [5]. Каталог знакомит с эрмитажной коллекцией камнерезных произведений русских императорских фабрик – Петергофской и Екатеринбургской гранильных и Кольванской шлифовальной. Учитывая специфику деятельности Екатеринбургской гранильной фабрики, находящейся в ведении императорского двора, неудивительно, что самое крупное собрание произведений уральских мастеров сосредоточено в главном музее страны, а «уральская» часть объемного каталога занимает большую долю издания. Важным разделом каталога является аннотированный перечень произведений императорских фабрик, покинувших пределы России в последней четверти XVIII – начале XX столетия, составленный на основе доступных на 2007 г. архивных данных и сведений из отечественных исследований.

Одной из последних работ Н. М. Мавродиной, о которой необходимо упомянуть, является справочник «Произведения русского камнерезного искусства за пределами



Ил. 1. МЖ ВМДПНИ КП-34384 МЖ-1183 Дятлова Л.Ю. Поднос «Букет роз на темно-вишневом» 2001 г., червонец

Ил.2. МЖ ВМДПНИ КП-34383 МЖ-1182 Гончарова Н.Н. Поднос «Пионы и незабудки» 2001 г., кудрявый



Ил.4. МЖ КП-5266 МЖ-310 Пыжов В.Н. Поднос «Нарядный» 1979 г.



Ил. 3. МЖ КП-3498 б. МЖ-152 Дюжаев В.И. Поднос «Рябина и птицы» 1981 г., антиповский



Ил. 1. Худояров В.П. Цесаревич Александр Александрович



Ил. 2. Фото. Портрет Александра III. Левицкий С. Л.



Ил. 4. Худояров В.П. Портрет императрицы Марии Федоровны. НТМИИ



Ил. 3. Шильдер Н.Г. Портрет Александра III.



Ил. 2. Дистергефт М. В. 1921-2005. В глуши. 1958. Бумага, акварель. Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»



Ил. 1. Дистергефт Михаил Васильевич. 1921-2005. Лука Назарыч на заводе. Иллюстрация к роману Д.Н. Мамина-Сибиряка «Три конца». 1958. Бумага, акварель. 23,6х37. Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»



Ил. 1. Рубаха-косоворотка. Кашемир, шерсть. Вышивка (тамбур, синель). Конец XIX в. НТМЗ «Горнозаводской Урал» (ТМ-21267)



Ил. 2. Полотенце. Домотканое льняное полотно, нитки хлопок. Ручное ткачество, ручная вышивка настилом. Начало XX в. НТМЗ «Горнозаводской Урал» (ТМ-6517-3)



Ил. 3. Полотенце. Домотканое льняное полотно, нитки хлопок. Ручное ткачество, ручная вышивка крестом. 1905 г. НТМЗ «Горнозаводской Урал» (ТМ-23441-2)



Ил. 1. Кирпичная кладка после обрушения штукатурного слоя. Дом Уткина



Ил. 2. Кронштейн венчающего карниза. Дом Уткина



Ил. 3. Кронштейн с болтами. Дом Уткина



Ил. 4. Наличники. Дом Кокушкина



Ил. 1. Кошкина Н. Н. Между 2010-2014 гг.



Ил. 2. Поднос Рябина
летняя. 2013 Г. НТМЗ
«Горнозаводской Урал»
(ТМ-25183-2)

Ил. 3. Поднос Снегири 2006 г.



Ил. 4. Поднос
Секторный 2012 Г. НТМЗ
«Горнозаводской Урал»
(ТМ-2532-3)



Ил.1. Серебряная ваза с турмалинами-подарок Е.А. Черепанову от заводовладельца П.Н. Демидова. I пол. XIX в.
Фото Т.Н. Дубинина, 2021 г. НТМЗ



Ил.1. Поднос. XXв. Нижний Тагил. Металл, масляные краски, эмаль, лак, давление, роспись, лакирование



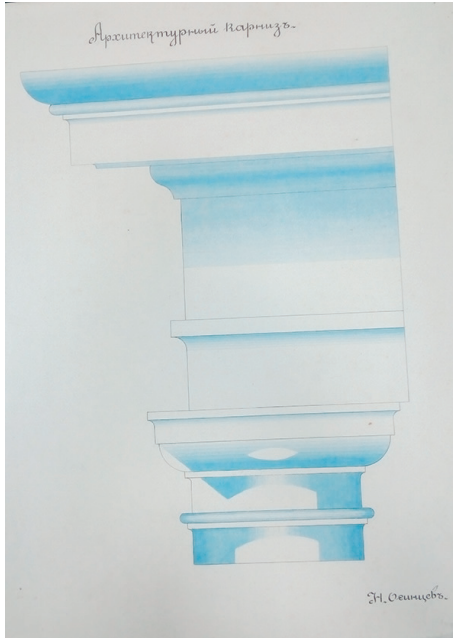
Ил. 2. Поднос. XXв. Нижний Тагил. Металл, масляные краски, эмаль, лак, давление, роспись, лакирование



Ил. 1. Архитектурный рис. Д. Шорина. 1830 г. Ватман, тушь,отмывка. НТГМК



Ил. 2. Академический рис. Я. Ерофеева. 1844 г. Ватман, карандаш. 1844 г. НТМК



Ил. 3. Рис. Н.Осинцова. Ватман, тушь, отмывка. 1916 г. НТМК

Ил. 4. Рис. Н. Осинцова. Пейзаж. Ватман, акварель. 1917 г. НТМК



Ил. 5. Здание Горнозаводского училища. Рис. неизв. автора. Ватман, акварель. НТМК



Ил. 6. Никольская церковь. Рис. неизв. автора. Ватман, карандаш. НТМК



Ил. 8. Висимо-Уткинск. Акинфиевская церковь. Рис. неизв. автора. Ватман, акварель. НТМК



Ил. 7. Висимо-Уткинск. Рис. неизв. автора. Ватман, акварель. НТМК



Ил. 1. Чуднова Н.Л. Ностальгия. 1989. Бронза, литье. НТМИИ



Ил. 2. Чуднова Н.Л. Игра. 1989 отлив 1997. Бронза, литье. НТМИИ



Ил. 3. Чуднова Н.Л. Ностальгия-2. 2016. Папье-маше, акрил



Ил. 4,5. Чуднова Н.Л. Стрела 1. Стрела 2. 2018-2019. Шамот.



Ил. 1. МЮДовский карнавал в Н.Тагиле. 1924 г. Фотофонд НТМЗ (НВ-1994)



Ил. 2. Демонстрация в день празднования МЮДа. 1938 г. Фотофонд НТМЗ (ФТМ-6830)



Ил. 1. Фрагменты икон из основного фонда НТМЗ «Горнозаводской Урал»



Ил. 3. Фрагменты икон из основного фонда НТМЗ «Горнозаводской Урал»



Ил. 2. Фрагменты икон из основного фонда НТМЗ «Горнозаводской Урал»



Ил. 4. Фрагменты икон из основного фонда НТМЗ «Горнозаводской Урал»



Ил. 1. Изделие с орнаментом на основе фольклорной тематики до травления



Ил. 2. Изделие с орнаментом после травления



Ил. 3. Изделие с рисунком до травления



Ил. 4. Изделие после травления



Ил. 5. Изделие с рисунком до травления



Ил. 6. Изделие после травления

России», изданный в 2019 г. Государственным Эрмитажем [6]. Заявленный формат нового издания – «справочник» – определяет и специфику изложения материала. Так, основную часть книги предваряет вступительная статья, кратко описывающая предстоящие публикации автора, а также представляющая несколько примеров подношений предметов резного камня во время важных политических событий.

За вступительной частью следует основной текст – перечень предметов, выстроенных в хронологическом порядке в соответствии с датами их отправки за пределы империи. В ряде случаев приводится эскиз или проект. Заканчивается описание сведениями о современном местонахождении предмета. Отметим, что во многом сведения, представленные в справочнике, дублируют ранее упоминаемое приложение к каталогу коллекции Государственного Эрмитажа [7, с. 538 – 559]. Так, целый ряд предметов с невыясненной историей бытования был перенесен из этого издания в справочник практически без изменений, т. е. по сути оставаясь выпиской из архивного источника [8, с. 22–23]. Опорой на это приложение объясняется и сосредоточенность автора на деятельности императорских фабрик (исключение составляют лишь произведения, созданные на Малахитовой фабрике Демидовых), что существенно ограничивает предметный ряд.

Русский камень и российская дипломатия XVIII – начала XX вв. являются центральной темой исследований доцента Уральского федерального университета, кандидата искусствоведения Людмилы Алексеевны Будриной. Многочисленные статьи, выступления на конференциях и семинарах в России, Великобритании, Италии и Франции, а также активная выставочная и просветительская деятельность в конце 2020 г. были воплощены в виде научной монографии «Малахитовая дипломатия» [9].

Книга рассказывает об обстоятельствах распространения по миру около четырехсот произведений русских камнерезов, а также об их роли в дипломатических отношениях Российской империи XVIII – начала XX вв. Нельзя не отметить авторскую концепцию, с точки зрения которой далее рассматриваются произведения. Она заключается в представлении предметов русского камня в качестве инструмента, участвующего в формировании образа государства [10, с. 15]. В этом контексте определяется особое место уральского малахита и произведений из этого камня, составлявших львиную долю дипломатических подарков России зарубежным партнерам с начала XIX века. Именно этот фактор повлиял на появление авторского термина – «малахитовая дипломатия», ставшего заглавием нескольких проектов Л. А. Будриной, среди которых цикл публичных лекций и документальный фильм, посвященный начальному этапу распространения моды на малахит и презентованный в начале 2020 г. [Малахитовая дипломатия].

В отличие от Н. М. Мавродиной Будрина уделяет особое внимание деятельности частных камнерезных производств и механизмам распространения их произведений в зарубежных коллекциях. Так, помимо подробно представленной истории перемещений произведений демидовской коллекции, созданной уже упоминавшейся малахитовой фабрикой к лондонской выставке 1851 г., автором выявлены произведения столичной фирмы «Гессерих и Верфель», в 1870-е–1880-е гг. обратившейся к работе с уральским малахитом [11, с. 161–162]. В работу также включены сведения о частных предприятиях Екатеринбургa, среди которых особо отмечается деятельность камнерезных производств И. С. Стебакова и В. И. Липина [12, с. 136]. Автор рассматривает

деятельность частных уральских предприятий в двух аспектах, с одной стороны, как достойных конкурентов Екатеринбургской гранильной фабрики и «соседей» на Всемирных смотрах, с другой, как партнеров, принимающих участие в масштабных проектах предприятия (например, сотрудничество фабрики и ювелирной мастерской купца В. И. Липина в работе над «Картой Франции») [13, с. 38].

Таким образом, исследование камнерезного искусства XVIII – начала XX вв., не исключая наличие отдельных лагун, на сегодняшний день характеризуется достаточно глубокой степенью изученности. Иное положение складывается в области понимания истории и характера развития художественной обработки цветного камня в период Страны Советов, в частности, в изучении камнерезной деятельности Свердловского завода «Русские самоцветы» – преемника традиций императорской Екатеринбургской гранильной фабрики.

Относительно деятельности Свердловского завода треста «Русские самоцветы» на сегодняшний день существует лишь одно издание – книга «Завод «Русские самоцветы» [14], опубликованная в 1976 г. Игорем Михайловичем Шакинко и упоминавшимся ранее В. Б. Семеновым (и ее переиздание 1982 г.), заказанная руководством завода к юбилею завода. В этом издании авторы рассматривают деятельность завода через призму советских пятилеток, обращая внимание преимущественно на характерные для эпохи вопросы успешного выполнения государственного заказа, качество и количество рационализаторских и изобретательских предложений. Такой перекокс в сторону проблем производства не позволил авторам раскрыть проблемы собственно художественной деятельности завода, представленной в книге крайне скупо и практически растворившейся в общем объеме освещения деятельности завода в свете социалистического соревнования. Несмотря на вышесказанное, вплоть до сегодняшнего дня книга остается единственным источником о деятельности завода.

Относительно путей развития камнерезного искусства Урала на современном этапе можно говорить о начальной стадии научного осмысления. Во многом этому способствуют выставочные и издательские проекты музеев и частных организаций. Отдельные публикации исследователей, посвященные избранным техникам, позволяют говорить о тесной связи творчества современных уральских мастеров с предшествующей историей камнерезного искусства, как в уральском, так и европейском контексте [15].

Таким образом, даже неполный перечисленный круг исследователей и исследований позволяют сделать вывод о богатой исследовательской базе, посвященной истории и специфике камнерезного искусства Урала. Творчество отдельных мастеров, деятельность Екатеринбургской гранильной фабрики и кустарных мастеров, источники и кросс-культурные контакты в области художественной обработки цветного камня и т. д. – все эти вопросы, несмотря на богатую исследовательскую историографию, пока еще полны не до конца разрешенных вопросов. Накопленный опыт специалистов-искусствоведов и историков и современные технологии (оцифровка архивов и библиотечных фондов, публикация онлайн-каталогов музейных и, нередко, частных коллекций, возможность посредством электронной связи осуществления контактов без границ) открывают новые перспективы и возможности для исследования имиджевого для Среднего Урала вида искусства и построения объективной картины о роли и месте камнерезного искусства Урала в мировом контексте, и восприятия его вне рамок пресловутых «народных художественных промыслов».

Список источников и литературы:

1. Павловский Б. В. Камнерезное искусство Урала. – Свердловск: Свердловское книжное издательство, 1953. – 152 с.
2. Будрина Л. А. Объемная мозаика в камнерезном искусстве: европейская традиция до и после Фаберже // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. – 2012. – № 1 (99). – С. 6–24.
3. Семенов В. Б. Екатеринбургская гранильная фабрика: 1861–1917 / под общей ред. Н. И. Тимофеева. – Екатеринбург: Lithica, 2003. – 496 с.
4. Семенов В. Б. Екатеринбургская камнерезная и антиковая фабрика: 1805–1861 / под общей ред. Н. И. Тимофеева. – Екатеринбург: Lithica, 2003. – 752 с.
5. Мавродина Н. М. Искусство русских камнерезов XVIII–XIX веков. Каталог коллекции. – Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007. 560 с.
6. Мавродина Н. М. Произведения русского камнерезного искусства за пределами России: справочник. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. 160 с.
7. Мавродина Н. М. Искусство русских камнерезов XVIII–XIX веков. Каталог коллекции. – Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007. 560 с.
8. Мавродина Н. М. Произведения русского камнерезного искусства за пределами России: справочник. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2019. 160 с.
9. Будрина Л. А. Малахитовая дипломатия. – Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2020. – 208 с.
10. Там же.
11. Там же.
12. Там же.
13. Там же.
14. Шакинко И. М., Семенов В. Б. Завод «Русские самоцветы». – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1976.
15. Будрина Л. А. Объемная мозаика в камнерезном искусстве: европейская традиция до и после Фаберже // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. – 2012. – № 1 (99). – С. 6–24.

УДК 069.41+739
В93

Н.А. Высоцкая,
научный сотрудник МКУК «Нижнетагильский
музей-заповедник «Горнозаводской Урал»,
г. Нижний Тагил, пр. Ленина, 1.
visotskaja1976@yandex.ru

СЕРЕБРЯНАЯ ВАЗА КАК НАГРАДА ДЛЯ ТАГИЛЬСКОГО МАСТЕРА I ПОЛОВИНЫ XIX В. Е.А. ЧЕРЕПАНОВА «ЗА УСТРОЕНИЕ ПЕРВОЙ ПАРОВОЙ МАШИНЫ»

В статье рассмотрен вопрос об истории бытования серебряной вазы, подаренной П.Н. Демидовым в 1841 г. тагильскому механику I пол. XIX в. Е.А. Черепанову за создание паровых машин. Особое внимание обращено на стилизацию орнамента сере-

бряной вазы. Автор раскрывает особенности и причины использования разнотипной орнаментации. Показано историческое значение реликвии семьи Е.А. и М.Е. Черепановых, представителей талантливых тагильских мастеров-изобретателей I половины XIX в.

Ключевые слова: серебряная ваза, ренессансный орнамент, паровые машины механиков Е.А. и М.Е. Черепановых, Нижнетагильский завод, Историко-технический музей «Дом Черепановых».

N.A. Vysotskaya,
research associate of The Nizhny Tagil
museum-reserve «Mining and Work Ural»,
622000, Nizhny Tagil, Lenin St., 1.
visotskaja1976@yandex.ru

THE SILVER VASE AS A REWARD «FOR CONSTRUCTING THE FIRST STEAM ENGINE» FOR E.A. CHEREPANOV, THE TAGIL MASTER OF THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY

The article is devoted to the history of the silver vase given to E.A. Cherepanov, the Tagil mechanic of the 1st half of the 19th century, in 1841. It was a reward from the factory owner P.N. Demidov for Cherepanov's constructing steam engines. Particular attention is given to the style of the vase ornament. The author reveals the features and reasons for using different types of ornamentation. The historical significance of the family heirloom which belonged to E.A. and M.E. Cherepanovs, the representatives of the talented Tagil engineers and inventors of the first half of the 19th century, is noted in the article.

Key words: silver vase, Renaissance ornament, steam engines of the mechanics E.A. and M.E. Cherepanovs, the Nizhny Tagil Works, The Technology History Museum – the Cherepanovs House

Нижний Тагил для многих его жителей и туристов – это родина первого паровоза в России, созданного талантливыми механиками-изобретателями в I половине XIX в. Ефимом Алексеевичем и Мироном Ефимовичем Черепановыми. Их новаторские достижения способствовали развитию отечественной техники в различных областях горнозаводской промышленности, в частности, машиностроения, созданию железнодорожного транспорта, но больше всего они были известны, как «устроители паровых машин».

Е.А. и М.Е. Черепановы создали более двадцати стационарных паровых двигателей мощностью от четырех до шестидесяти лошадиных сил. «Все они имеют самую удобнейшую конструкцию, немногосложны, превосходной наружной отделки и действуют легко, с полным успехом», – указывалось в документе «О награждении медалью заводского служителя Черепанова» [1, с. 274].

Механики Черепановы изначально рассматривали паровой двигатель как универсальный. Паровые машины Черепановых использовались и для действия различных станков, и для откачивания воды из шахт Меднорудянского рудника, а также для работы вентиляционного устройства, промывки золота и платины и др.

За создание паровых машин М.Е. Черепанов (1802/1803 – 1849) был награжден

П.А. Демидовым премией в 500 руб., а Е.А. Черепанову (1774/1777 – 1842) «как главному механику в наших заводах» весной 1841 г. была отправлена серебряная ваза, украшенная турмалинами [2, с. 182] [Ил. 1].

11 апреля 1841 г. Петербургское управление сообщало Нижне-Тагильскому заводу-управлению: «С нынешнею эшпафетою посылается кубок, украшенный камнями... механику Ефиму Алексеевичу Черепанову за устройство при Нижне-Тагильских заводах паровых машин...» [3, с. 190].

Подарок П.Н. Демидова представлял собой серебряную вазу с широкой плоской чашей, на фигурной ножке с базой, украшенной 12 розовыми турмалинами (гранатами). По мнению Игоря Олеговича Сычева, искусствоведа Государственного Эрмитажа, для украшения вазы (базы, ножки, внутренней стороны чаши) характерно использование двух типов орнамента. Первый тип орнамента – это полоса чешуйчатого узора, обрамляющая центральное зеркало чаши с дарственной надписью. Второй тип орнамента представляет собой стилизацию под эпоху Ренессанс с характерными завитками и вьющимися растительными ветками [4, с. 1].

Этим вторым типом орнамента покрыта поверхность базы, ножки и чаши. В центре чаши была выгравирована надпись: «Ефиму Алексеевичу Черепанову. Устройство первой паровой машины на рудниках и заводах Нижнетагильских 1824-го года» [5, с. 190].

На чаше три клейма, которые, по мнению Нины Георгиевны Платоновой, зав. отделом драгоценных металлов ГИМ, свидетельствуют о парижской работе 1809 – 1819 гг. [6, с. 1].

Как отмечает И.О. Сычев, в декоре вазы отсутствует стилевое единство в орнаментации. Если чешуйчатый и дубовый лист соответствует стилистике начала XIX в., то ренессансный орнамент, а также форма ножки и базы с камнями, относятся уже к эпохе историзма (с 30–40-х и до 80-х гг. XIX в.). В своем экспертном заключении И.О. Сычев предполагает, что ваза первоначально была исполнена в начале XIX в. Лицевая часть чаши имела только две полосы орнамента – чешуйчатый и дубовый лист. Позднее, в 1840 – 1841 гг., ваза была переделана по заказу П.Н. Демидова. Снова были изготовлены (или подобраны от другого предмета) ножка и база, а также вновь был выполнен ренессансный орнамент, который соответствовал орнаментации ножки и базы [7, с. 1; 9; 10].

Длительное время о судьбе серебряной вазы ничего не было известно. Впервые ее снимок был опубликован в 1956 г., в книге «Жизнь и деятельность русских механиков Черепановых» профессора В.С. Виргинского, который был лично знаком с Александром Павловичем Гуляевым (1877 – 1964) [Ил. 2], внуком М. Е. Черепанова [8, с. 182; 3, л. 77].

В 1970-е гг. Л.П. Лепо [Ил. 3], заведующая историческим отделом Нижнетагильского краеведческого музея, занимаясь изучением родословной Черепановых, вела длительную переписку, встречалась лично с потомками М.Е. Черепанова по женской линии, в частности, с Анной Николаевной Водовозовой (1891 – 1979), правнучкой М.Е. Черепанова. А.Н. Водовозова подтвердила факт, что серебряная ваза Е.А. Черепанова хранится в семье А.П. Гуляева, в Москве [9, л. 21]. Нижнетагильский краеведческий музей хотел приобрести для экспозиции этот ценный раритет. Двенадцать лет Л.П. Лепо вела переписку с владельцами вазы, сначала с Антониной Ивановной



Ил. 2. А.П. Гуляев, внук М.Е. Черепанова. 1910–12 гг. НТМЗ. Фотофонд.

Гуляевой, женой А.П. Гуляева, а потом с ее дочерью – Татьяной Александровной Котцовой (1921 – 2012) [10, с. 336]; [11, л. 74 – 75]. Научные сотрудники музея, каждый раз бывая в Москве, обязательно навещали семью Гуляевых. Первоначально удалось договориться с А.И. Гуляевой о создании точной копии вазы. В 1973 г. для экспозиции Нижнетагильского краеведческого музея московским реставратором Федором Федоровичем Ляхом был изготовлен муляж вазы [12, л. 69]. В 1987 г. Т.А. Котцова, правнучка М.Е. Черепанова, передала серебряную вазу Е.А. Черепанова в коллекцию Нижнетагильского музея [13, с. 10]; [14, с. 229].

Благодаря изучению материалов ГАСО, научного архива Музея истории науки и техники Свердловской железной дороги, научного архива Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал», была уточнена история бытования этого раритетного экспоната.

После смерти Е.А. Черепанова серебряная ваза хранилась в семье его сына



Ил. 2. А.П. Гуляев, внук М.Е. Черепанова. 1910–12 гг. НТМЗ. Фотофонд.

– Мирона Ефимовича Черепанова. Позднее, предположительно, она находилась в семье старшего сына М.Е. Черепанова – Киприяна Мироновича Черепанова (1838 – 1862). Серебряная ваза упоминается в «Раздельном акте наследников Верхотурского мещанина Мирона Ефимовича Черепанова от 27 августа 1867 года» как «поднос серебряный, убранный 12 камнями» (стоимостью 35 рублей) [15, л. 1 об.]. Вероятно, ваза находилась в доме Черепановых, где жил со своей семьей Мирон Ефимович Черепанов, а потом Киприян Миронович Черепанов, по ул. Большая Выйская, 1 (сейчас – ул. Верхняя Черепанова, 1) [16, л. 24 об.]. Возможно, после раздела движимого и недвижимого имущества в 1867 г., серебряная ваза была передана семье Евгении Мироновны Гуляевой (Черепановой) [Ил. 4], младшей дочери М.Е. Черепанова, которая жила с мужем Павлом Ивановичем Гуляевым и детьми в Екатеринбургe, в деревянном двухэтажном доме по ул. Кондратьева, 7.

В 1942 г. ваза была передана, как семейная реликвия, младшему сыну Е.М. Гуляевой (Черепановой) – Александру Павловичу Гуляеву. Он в годы Великой Отечественной войны приехал с семьей в родной город, в родной для него дом, а после окончания войны вернулся в Москву. Как вспоминала его жена А.И. Гуляева: «... в 1942 г. младшая сестра (Антонина) подарила ему вазу серебряную (дар Демидова). Она это сделала, видимо, в знак благодарности и за всю его доброту...» [17, л. 77].

А.П. Гуляев помогал своим сестрам всю свою жизнь. «После смерти мужа (П.И. Гуляева) мать моя осталась почти без всяких средств с семью детьми: тремя сыновьями и четырьмя дочерьми. Старшему из сыновей, Николаю, было 23 года, а младшему Александру (мне) – 9 лет. Из них «на своих ногах» стояли лишь старшие по возрасту: Николай, недоучившийся в гимназии юноша, служивший писцом в Екатеринбургском окружном суде, и Екатерина, окончившая полный курс Екатеринбургской женской гимназии с дипломом на звание домашней учительницы, дававшая частные уроки. Остальные дети все учились: Иван – в духовном училище, Вера (17 лет) и Любовь (15 лет) – в женской гимназии, а мы младшие, я и сестра Антонина учились дома, готовясь под руководством старшей сестры к поступлению в школы. Все мы жили при матери», – писал в своих воспоминаниях А.П. Гуляев [18, л. 108, 109].



Ил. 4. Е.М. Гуляева (Черепанова), дочь М.Е. Черепанова, 1898 г. НТМЗ. Фотофонд.

Несмотря на жизненные трудности семья Евгении Мироновны Гуляевой (Черепановой) сохранила семейную реликвию – серебряную вазу Е.А. Черепанова.

В 2004 г. серебряная ваза с турмалинами, подаренная П.Н. Демидовым за «устройство паровых машин» Е.А. Черепанову в 1841 г., была представлена в экспозиции Историко-технического музея «Дом Черепановых», где и хранилась ранее в семье Киприяна Мироновича Черепанова. Реликвия семьи Черепановых вернулась в родной дом, на свою историческую родину.

Список источников и литературы:

1. Виргинский В.С. Жизнь и деятельность русских механиков Черепановых. Москва, 1956. С.182, 274.
2. Там же.
3. Виргинский В.С. Ефим Алексеевич и Мирон Ефимович Черепановы. Москва, 1986. С.190.
4. Экспертное заключение о вазе Е.А. Черепанова И.О. Сычева. 13.08.1997.
5. Виргинский В.С. Ефим Алексеевич и Мирон Ефимович Черепановы. Москва, 1986. С.190.
6. Экспертное заключение о вазе Е.А. Черепанова И.О. Сычева. 13.08.1997.
7. Там же.
8. Виргинский В.С. Жизнь и деятельность русских механиков Черепановых. Москва, 1956. С.182, 274.
9. Сведения о потомках Черепановых. Воспоминания А.Н. Водовозовой (записанные Л.П. Лепо 21.11.1970.). [Рукопись]. Место хранения : Научный архив Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал». Ф. 29, Оп.1, Д.10а.
10. Хранители исторического наследия: Статьи и воспоминания сотрудников Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал»/авт.-сост. И.Г. Семенов// Л.П. Лепо. Музей – вся моя жизнь. Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал». Екатеринбург, 2013. С. 336.
11. Письмо А.П. Гуляева Нижнетагильскому краеведческому музею. 2.03.1953. [Рукопись]. Место хранения : Научный архив Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал». Ф. 10, Оп. 16., Д.1, Л.108, 109.
12. Письмо Ф.Ф. Ляха Л.П. Лепо. 28.04.1973. [Рукопись]. Место хранения : Научный архив Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал». Ф. 29, Л.69.
13. Смирнова Т.В. Каталог «Черепановской» коллекции: к 170-летию пуска первого паровоза / Т. В. Смирнова ; Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал». Нижний Тагил, 2004. С. 10.
14. Смирнова Т. В. Черепановы // Тагильские фамилии : научно- популярный сборник / Урал. ист.-родословное о-во, Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал» ; ред. Ю. Матросов. Нижний Тагил, 2004. С. 229.
15. «Раздельный акт наследников Верхотурского мещанина Мирона Ефимовича Черепанова от 27 августа 1867 года ». [Рукопись]. Место хранения : Архив Музея истории, науки и техники Свердловской железной дороги. Фонд А.Н. Водовозовой.
16. «Уставная грамота Выйского завода на усадьбы и покосы».1862 . ГАСО. Ф. 643, Оп.6, Д.77, Л.24 об.
17. Письмо А.И. Гуляевой Л.П. Лепо. 25.08.1969. [Рукопись]. Место хранения: Научный архив Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал». Ф. 29, Д.68, Л.76-77.
18. Письмо А.П. Гуляева Нижнетагильскому краеведческому музею. 2.03.1953. [Рукопись]. Место хранения : Научный архив Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал». Ф. 10, Оп. 16., Д.1, Л.108, 109.

УДК 94(47)

Е. В. Галимова,

ГУК ТО «Тульское музейное объединение»
Историко-мемориальный музей Демидовых
300002, г. Тула, ул. Демидовская, д. 9
demidov@museum-tula.ru

НИЖНЕТАГИЛЬСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА ДЕМИДОВЫХ

В статье рассматривается организация профессионального обучения на демидовских уральских заводах, в том числе становление и работа одного из частных учебных заведений первой половины 19 века – живописной школы заводчика Н. Н. Демидова. Организованный учебный процесс готовил специалистов в области лаковой росписи по металлу.

Ключевые слова: Тула, Нижний Тагил, Демидов, лаковая роспись по металлу, нижнетагильская художественная школа.

Е. V. Galimova,

«Tula Museum Association»
Historical and Memorial Museum of the Demidovs
Tula, Demidov St., 9
demidov@museum-tula.ru

NIZHNY TAGIL ART SCHOOL OF THE DEMIDOV

The article deals with the organization of vocational training at the Demidov Ural factories, including the formation and work of one of the private educational institutions of the first half of the XIX century – the painting school of the breeder N. N. Demidov. The organized educational process prepared specialists in the field of lacquer painting on metal.

Keywords: Tula, Nizhny Tagil, Demidov, lacquer painting on metal, Nizhny Tagil art school.

Когда Никита Демидов на очень выгодных условиях получил от императора Петра I Верхотурские железные заводы, построенные на реке Нейве на Урале, и первым из Демидовых туда прибыл его старший сын Акинфий, это событие сделало Демидовых хозяевами Урала.

Важным моментом в развитии горной промышленности Урала в XVIII в. было создание и развитие горнозаводских школ. В своей работе «Династия Демидовых. Исторические очерки» Н. И. Мезенин отмечает, что в «Памяти» Петра I от 1702 года о передаче Невьянского завода Н. Демидову вменялось в обязанность, чтобы при его заводах на собственные деньги «однолично деткам школы были б построены и работников добрых и смышленных к тому делу у домен, и у руд, и у угольного сжения учить, чтоб и впредь за оскудением людей остановки и никаких вредных причин не учинилось». Первая «цифирная» школа была открыта по указанию Петра I Никитой Демидовым при Невьянском заводе в декабре 1709 г. По словам

историка Сибири П. Словцова, она предназначалась «для грамоты, для счисления и руководства к заводскому делу» [1].

К середине XVIII в. строилась Нижнетагильская группа заводов, и центр уральской империи Демидовых переместился в Нижний Тагил. Здесь в 1740 г. открыли арифметическое училище, база которого была заложена еще в Невьянске.

В училище мальчиков 8-14 лет обучали грамоте, арифметике, геометрии, черчению и копированию планов, проектному делу, практическим основам горнозаводского искусства, а некоторые и иностранным языкам. Наставниками и преподавателями были определены крепостные и вольные учителя. Но не только техническое образование рабочих интересовало Демидовых. Младший сын Акинфия Демидова Никита Акинфиевич стал основателем художественного образования на Урале.

Он проявлял интерес к античному и европейскому искусству, был щедрым меценатом. За свою благотворительную деятельность его избрали почетным членом Санкт-Петербургской Академии художеств и Вольно-экономического общества. Никите Акинфиевичу принадлежит инициатива учреждения в 1779 г. при Академии художеств премии-медали «За успехи в механике». Особым покровительством Демидова пользовался выпускник Петербургской Академии художеств Федот Иванович Шубин, окончивший ее с большой золотой медалью.

При покровительстве и поощрении промышленника в принадлежащей ему нижнетагильской вотчине активно развивались художественные промыслы, в частности, художественное чугунное литье и лаковая роспись по металлу.

Большие суммы тратил Никита Акинфиевич на обучение молодых дарований. Он поддерживал умельцев, которые освоили лаковую роспись по металлу. Наиболее талантливыми из них были Яков Журавлев и Андрей Худояров. В 1778 г. Демидов распорядился набрать к ним в науку группу учеников. Он назначил художникам неплохое жалование, обязав делиться своими знаниями без утайки и строго спрашивать с воспитанников, отчисляя из школы неспособных к обучению.

После кончины в 1787 г. Никиты Акинфиевича его наследником стал 14-летний сын Николай. До его совершеннолетия управление заводами было возложено на опекунов. Но к середине 1790-х гг. предприятия, лишённые рачительного хозяина, практически перестали давать доход. Однако Николай Никитич сумел поправить дела и, ознакомившись с опытом крупнейших металлургических предприятий Западной Европы, начал требовать от управляющих заводами незамедлительного внедрения передового зарубежного опыта. При этом он не жалел средств не только на переоборудование заводов, но и на просвещение. В школах, открытых при заводах, обучалось до 80 детей, причем наиболее способных и успешных отправляли на дальнейшее обучение в Санкт-Петербург и за границу.

Новый управляющий демидовскими заводами М.Д. Данилов обратил внимание на то, что среди тагильчан широкое распространение имело искусство росписи и лакирования. Он предложил Николаю Никитичу создать в Тагиле господскую лакировальную фабрику. В 1806 г. решился вопрос об открытии при заводе и своей школы живописи, которая могла бы обеспечить фабрику первоклассными мастерами – иконописцами и живописцами. Попутно школа должна была готовить специалистов по росписи подносов, шкатулок, столиков.

К сожалению, документы, из которых можно получить представление о работе школы, немногочисленны. Несомненно то, что за ее деятельностью Николай Никитич следил очень внимательно. В 1806 г. Николай Никитич Демидов при посещении Нижнетагильских заводов уделил внимание и живописной школе.

Ее первым художественным руководителем был назначен Василий Иванович Албычев. Он увлекся преподаванием, отдавая школе всего себя. «Первоначально в обучении у него находилось девять человек, в основном из «служительских детей». Почти все они зарабатывали впоследствии на хлеб «лаковой росписью» [2].

Перед Албычевым хозяин поставил конкретную задачу: обеспечить лакировальную фабрику достаточным количеством художников, которые смогут создавать предметы не хуже, чем зарубежные мастера.

Живописная школа ежегодно отчитывалась перед Демидовым, который требовал посылать изготовленные лаковые изделия в его московскую и петербургскую конторы. Школа была нацелена на обучение мастеров по росписи металлических изделий. Поэтому основным методом преподавания стала интенсивная практика и ежедневные упражнения.

В октябре 1806 г. на заводе получили предписание по организации слесарной мастерской для изготовления подносных форм, куда разрешалось отобрать самых лучших заводских слесарей, а также частных мастеров «из заводских жителей, отличающихся чистотой работы». Всего 12 человек. Числу слесарных мастеров точно должен был соответствовать штат учеников живописной школы. Демидов рекомендовал набрать 12 мальчиков из детей заводских жителей. Удалось набрать девять, при этом пятеро из них были детьми служащих. Каждому ученику определялось жалование 25 рублей в год на все содержание и бесплатная приличная одежда, а также краски и материалы для обучения.

Однако, как пишет Н.А. Мезенин в своей работе «Династия Демидовых», Николай Никитич выразил недовольство медленным строительством лакировальной фабрики. При этом в письме управителю содержится замечание Василию Ивановичу Албычеву: «Каково идет живописная школа, ибо Албычев затем и взят, чтобы научить мальчиков искусству писать, и нужно хоть и малую, но иметь фабрику, собственно мне принадлежащую. А то до сих пор он (Албычев) все обучает школьников, как работать на обывательских (частных) фабриках».

Контракт, заключенный с Албычевым, был расторгнут в 1809 г. Данилов доносит: «...мальчики, обучающиеся у г. Албычева, все почти весьма успели и заняты теперь писанием образов для Висимо-Уткинской церкви. Управляющий заводов сообщил, что остановил постройку лакировальной фабрики ввиду невыгодности сего предприятия» [3].

Преемниками Албычева стали Павел Баженов и Яков Арефьев. Заметив талантливых и прилежных мальчиков, Демидов отдал распоряжение отправить их на обучение в Италию. Вернувшись в Россию в 1812 г., они после по разрешению заводчика, поступили в Академию художеств. Однако их успехи в обучении не сделали художников свободными людьми. Они работали в Нижнем Тагиле, добываясь от своих учеников хорошо отточенного умения и мастерства, сделали популярной жанровую роспись предметов из металла.

К сожалению, живописная школа в Нижнем Тагиле просуществовала до 1820 г. и

была закрыта, так как Николай Никитич Демидов был не заинтересован в ее дальнейшей поддержке.

Тагильский лаковый промысел продолжал существовать и достиг своего расцвета в 30 – 40-х гг. XIX в. На мануфактурных выставках он завоевывает множество наград, получает мировую известность. В нем формируются два основных направления: подносы-картины, расписанные классическими сюжетами, и подносы, оформленные в народном стиле с применением традиционной «маховой» росписи.

«В 1842 г. статистика зафиксировала в наличии 24 подносных заведений в Нижнетагильском заводе и двух в Выйском. В 1860 г. вследствие экономических потрясений количество лакировочных мастерских сократилось до 10 на Нижнетагильском заводе и до 2-х в Выйском» [4].

В конце XIX – начале XX вв. промысел испытывал кризис. Однако ему удалось выжить и возродиться в новом качестве.

В 2021 г. тагильскому промыслу по производству лакированных подносов исполняется 275 лет. В связи с этим Президент России Владимир Путин присудил грант в миллион рублей на возрождение производства кованых подносов, которое известно в Нижнем Тагиле с демидовских времен.

В экспозиции Историко-мемориального музея Демидовых представлены два подноса, выполненные нижнетагильскими [Ил. 1]; [Ил. 2]. Они наглядно демонстрируют красоту этого уникального и самобытного творчества.

Список источников и литературы:

1. Мезенин Н.А. Династия Демидовых. Исторические очерки. Нижний Тагил 2002, http://historyntagil.ru/books/11_12_25.htm
2. Там же.
3. Там же.
4. Дмитриев А.В., Максяшин А.С. Тагильская роза. История «лакирного дела» на Урале / Под ред. Е.В. Логунова и И.Г. Семенова. – Екатеринбург: Изд-во «Старт», 2000. 140 с., ил., http://historyntagil.ru/books/11_6.htm.

УДК: 739.4+739.51, 672.13 + 673.3

К.А. Гилева,

заведующая отделом художественного металла Урала,
Екатеринбургский музей изобразительных искусств,
Екатеринбург, улица Воеводина, 5
kasli@emii.ru

РОЛЬ ФРАНЦУЗСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ БРОНЗЫ В РАЗВИТИИ МОДЕЛЬНОГО РЯДА УРАЛЬСКИХ ЧУГУНОЛИТЕЙНЫХ ПРЕДПРИЯТИЙ XIX ВЕКА

Статья посвящена влиянию французской художественной бронзы XIX века на формирование модельного ряда уральских производителей художественного литья из чугуна. Рассматриваются вопросы несоблюдения авторского права использования отливок французских скульпторов в качестве моделей на Урале. В работе приводятся

актуальные атрибуционные данные на несколько произведений каслинского художественного литья из чугуна.

Ключевые слова: уральское художественное литье из чугуна, каслинское литье, французская бронза, декоративно-прикладное искусство Урала.

К. А. Gileva,

Head of the Art Metal Department of the Urals
Ekaterinburg Museum of Fine Arts
Yekaterinburg, Voevodina Street, 5
kasli@emii.ru

SIGNIFICANCE OF FRENCH ARTISTIC BRONZE IN THE DEVELOPMENT OF THE MODEL RANGE OF THE URAL IRON FOUNDRIES OF THE 19TH CENTURY

The article is devoted to the influence of French artistic bronze of the 19th century on the formation of the model range of the Ural cast iron artistic manufacturers. The issues of non-copyright to use castings of French sculptors as models in the Urals are considered. The work provides current attribution data on several works of Kaslinsky artistic castings from cast iron.

Keywords: Ural artistic castings of cast iron, Kasli castings, French bronze, arts and crafts of the Urals.

Во второй четверти XIX в. стремительно нарастает и богатеет новый социально-классовый тип — буржуазия. Стремление обставить дом с претензией на шик и роскошь порождает спрос на интерьерную скульптуру, небольшие изящные безделушки, функциональные предметы рабочего кабинета.

В Европе, а особенно во Франции, набирает популярность кабинетная бронза, которая становится обязательным элементом интерьера. Французскую бронзу можно назвать «законодателем моды» — ее охотно покупают, на нее ориентируются русские бронзолитейщики, русские мастера проходят стажировку и обучение во Франции. Именно на французскую бронзу ориентируются русские производители художественного металла первой половины XIX в., открывая собственные предприятия. Несомненно, продукция французских фирм высоко ценилась в России и была узнаваема.

Французские бронзолитейные фирмы XIX в. выпускают скульптуру в разном стиле — классические уменьшенные копии античных произведений, мелкую реалистическую пластику современных авторов, камерные и утонченные предметы в стиле неорококо. Традиции бронзового дела были достаточно сильны во Франции. Первую бронзолитейную фирму открывают братья Келлер (Jean-Balthazar Keller, 1638 – 1702, Jean-Jacques Keller, 1635 – 1700) еще в 1684 г., в которой наряду с монументальными произведениями выпускают накладки для мебели, люстры и предметы декора.

Художественные свойства патинированной бронзы: сдержанный, темный монохром, бархатистая поверхность отливок, особенно близки декоративным свойствам чугуна. Кроме того, близость технических свойств материалов сделали произведения из бронзы идеальными моделями для художественного чугуна. Уральские производители, прежде всего владельцы Каслинского чугунолитейного и железоздела-

тельного завода, учитывая потребности и вкусы покупателей своего времени, ориентируются в выборе произведений для выпуска в чугуна прежде всего на французскую бронзу. Для исследования остается открытым юридический вопрос использования моделей. В большинстве случаев на чугунных отливках отсутствуют авторские подписи «в тесте», характерные для кабинетных произведений, которые присутствуют на бронзовых аналогах вместе с клеймами производителя. Также не обнаруживаются какие-либо договоры на использование бронзовых отливок с авторами или фабрикантами, имеющими права на те или иные предметы. Можно предположить, что в большинстве случаев их не существовало, а эксплуатация бронзы на уральском заводе носила «пиратский» характер. Поиск качественных и современных моделей – общая проблема всех фабрикантов, работающих на рынке художественной продукции XIX века. Небольшие литейные мастерские часто за основу своего ассортимента берут более успешные и растражированные отливки. Крупные производители покупали модели у современных авторов или заключали контракты на тиражирование в течение 20–25 лет, предоставляя автору процент от прибыли от продажи. Так, одна из первых сделок на тиражирование бронзовых отливок была заключена в 1841 г. фирмой братьев Сюсс скульптором Ж.Ж. Прадье [1, с. 67]. Такую практику пополнения ассортиментного ряда взял на вооружение Фердинанд Барбидьенн, один из крупнейших производителей кабинетной бронзы. Обладая значительным ассортиментом и известностью, уже в середине XIX в. Барбидьенн столкнулся с пиратским воспроизводством своих работ. В 1945, 1848 и 1861 гг. были возбуждены судебные дела против итальянских литейщиков, которые пользовались бронзовыми отливками малого размера в качестве моделей и выпускали предметы с клеймом парижского бронзовщика, но по более низкой цене. Однако все дела были проиграны. Аргументом служил тот факт, что «небольшие скульптуры, выполненные механическим способом для продажи и находящиеся в общественном использовании, не могут быть защищены от использования для фальшивых повторов» [1, с. 66]. Несовершенством законодательства в отношении авторских прав производителей художественной продукции пользовались наряду с мелкими литейными предприятиями в Европе и уральские производители, пополняя ассортиментный ряд выпускаемой продукции за счет французской бронзы. Однако стоит заметить, что у уральских заводчиков не было задачи выдать свое литье за импортное, поэтому все клейма изготовителей на чугунных отливках не воспроизводились. Кроме того, убирались с моделей и авторские подписи.

В преискурантах Каслинского завода 1913 г. [2, с. 2] упоминаются только не-



Ил. 1. Морелли. Дон Кихот КП-3837 П-274.1



Ил. 2. Морелли. Мефистофель П-298

сколько зарубежных скульпторов. Так в разделе «А. Бюсты» под № 26 находится «Портрет Карно (раб. Бюро)», в каталоге ЕМИИ [3, с. 43] эта работа приписывается французскому автору Луизе Бюро (Louise Bureau, середина XIX — начало XX вв.) на основании подписи в преискуранте и надписи на срезе плеча бюста из собрания екатеринбургского музея «L.Bureau». В этом же разделе № 28, 29 «Портрет Тьера», «Портрет Гриви» и № 32 «Гамбетта» [2, с. 2] работы Жана Бюлье (Jean Bulio, 1827 – 1911). Чугунные отливки этих бюстов также сохраняют авторскую подпись на спине персонажей «Bulio». Все упомянутые произведения представляют портреты значимых политических деятелей Франции второй половины XIX в. Стоит заметить, что в этом ряду Каслинский завод выпускал «Портрет Феликса Фора», президента Французской Республики с 1895 по 1899 гг., обозначенного в том же разделе «А» под номером 31, без упоминания автора. Скульптором этого портрета является Бенуа-Люсьен Эркюль (Hercule Benoua-Lucien, 1846 – 1913), об этом говорит надпись на срезе спины «B.L.Hercule» на отливках из чугуна. Появление этих моделей в производстве на каслинском заводе обусловлено участием Кыштымского горного округа на Всемирных художественно-промышленных выставках в Париже в 1889 и 1900 гг., а также стоит заметить, что именно Феликс Фор сыграл заметную роль в заключении Франко-Русского союза в 1891 – 1897 гг. В разделе «Бюсты» находятся еще несколько подписных моделей. № 24 «Мефистофель», № 34 «Дон Кихот» и № 38 «Головка женская времен директории» – все три отнесены скульптору Ф.-Г. Морелли (Felix Gustav Morelli, 1848 – 1909). Однако неправильное прочтение авторской подписи на обороте отливок привело к ошибочной атрибуции, которая закрепилась в литературе по уральскому художественному литью. Актуальная атрибуция опубликована в сборнике научных статей «Художественное литье Урала XVIII–XXI вв.» [4, с. 22]. Фамилию автора, прочитанную как «Morelli» следует читать «Moretti». Это подтверждают аналогичные отливки «Дон Кихот» [Ил. 1] и «Мефистофель» [Ил. 2] в бронзе с полностью идентичной авторской подписью. Таким образом, авторство принадлежит шведскому скульптору итальянского происхождения Джузеппе Алессандро Морелли (Giuseppe Alessandro Moretti, 1870 – 1953). В следующем разделе преискуранта «В. Группы» западноевропейские авторы указаны только у двух произведений. это № 24 «Кабань, затравленный собаками (раб. Мень)» и № 39 «Фавнь съ семействомъ (работы Клодиона)». Кроме того, произведения Пьера Жюля Мена (Pierre-Jules

Mene, 1810 – 1879) можно найти в следующем разделе «У. Статуэтки» № 20 «Козел» и № 45 «Собака сеттеръ». Кроме того, в этом разделе представлены работы Готье (Gautier Jean-Louis, 1831 – 1872) № 86 «Дон Кихотъ» и № 88 «Мефистофель»; Огюста Моро (Mathurin Moreau, 1822 – 1912) № 116 «Жанна д'Аркъ»; Адриана Этьенн Годе (Adrien Étienne Gaudez, 1845 – 1902) № 117 «Жанна д'Аркъ на лошади» и работа Этропа Буре (Eutrope Bouret, 1833 – 1906) № 118 «Мария Антуанетта». Таким образом, мы видим, что изделий, подписанных западноевропейскими скульпторами, на Каслинском заводе выпускалось минимальное количество. Обратившись к преискуранту Кусинского завода 1911 года, подписных изделий еще меньше, это две модели, которые были заимствованы у Каслинского завода. № 95 «Собака сеттер на стойке (раб. Мень)» [5, с. 7] и № 121 «Жанна д'Аркъ (раб. Моро)» [5, с. 8] приспособленная для электрического освещения».

Заметим, что практически все рассмотренные модели принадлежат французским скульпторам, что говорит о безусловном первенстве французской бронзы на художественном рынке Европы. К началу 1820-х гг. искусство Франции начинает испытывать влияние романтизма. Оказав значительное влияние на развитие музыки, литературы и живописи, романтизм вывел на первый план сложную, страстную личность, ее воображение и чувственность. Романтики обращаются к историческим эпохам, странам и событиям. В скульптуре в моду входят портреты исторических деятелей и героев прошлого — таких, как Вольтер, Жанна Д'арк, Наполеон Бонапарт; литературных персонажей — Дон Кихот и Мефистофель, Роландо и Жиль Блаз. Кроме того, интерес теперь представляют и простые люди — рыбаки, крестьяне, горожане, занятые своим делом. Среди скульпторов этого периода интерес представляет Давид д'Анже [David d'Angers, 1788 – 1856]. В его творчестве особое место занимает портретный жанр. Он автор более 500 изображений выдающихся деятелей науки, культуры, политики, среди которых имеется и портрет французского генерала Жана-Батиста Клебера (модель, 1840 г.) и Наполеона Бонапарта (модель 1838 г.), оба рельефа повторены в чугуне на каслинском заводе.

Изобретение Ашиля Колла (Achille Collas, 1795 – 1859) в 1825 – 1832 гг. «Reduction mécanique» или способа и механизма для точного копирования скульптуры в меньшем масштабе создало переворот в производстве французской художественной бронзы. Суть изобретения состояла в том, что станок позволял выполнять уменьшение или увеличение любого объемного объекта в трех размерах. «При этом величина самой



Ил. 3. Диана с оленем КП-4606 П-541.1

крупной копии определялась художественной эстетикой интерьера того времени, в котором бронзовая скульптура примерно в метр высотой считалась неизменным атрибутом фешенебельного дома, показателем престижа и богатства его хозяина» [1, с. 61]. В 1838 г. Фердинанд Барбедьен (Ferdinand Barbedienne, 1810 – 1892) в партнерстве с Ашилем Колла открывают фабрику по производству бронзы, начав с тиражирования уменьшенных копий самых известных скульптурных изображений. Так, фирма выполнила уменьшенную копию античной статуи «Диана с оленем» [Ил. 3], известной как «Диана Версальская». Богиня изображена на охоте, одетая в легкий хитон, она устремлена вперед, словно в поисках добычи. Правая рука поднята, чтобы вытащить стрелу из колчана за спиной, слева от Дианы маленький олень, которого она придерживает за рога. Выполненная в патинированной бронзе «Диана» Барбидьена, вероятнее всего, послужила образцом для создания копии в чугуне на Каслинском чугунолитейном заводе. Детальное изучение отливок позволяет заметить, при общем сходстве, значительное различие в трактовке одежды на женской фигуре. Французская имеет V-образные складки хитона на груди, а также объемный пояс. На каслинской отливке одежда решена более лаконично — ниспадающий с левого плеча хитон без объемных драпировок. Однако общее композиционное решение, поза богини, оленя, детали говорят о том, что для создания модели в качестве образца могла быть использована бронза Барбидьена.

Анималистика в малой пластике и станковой скульптуре в бронзе стала популярна в первой половине XIX в. во Франции. Тщательно моделированные работы французских скульпторов имели успех не только на родине, но и в России. Знакомиться с производством и работами художников во Францию ездили русские скульпторы-анималисты, такие, как Е. А. Лансере и А.Л. Обер.

Интерес представляют работы в анималистическом жанре скульпторов А. Л. Бари и П.Ж. Мена. Для них мир животных — это, прежде всего, царство дикой природы, неподвластной человеку, где есть место и драматическим моментам борьбы, и романтическим камерным сценам. Активная выставочная деятельность, любовь публики и, как следствие, крупные заказы позволили Бари и Мэну не зависеть от условий работы бронзолитейных фабрик, а открыть собственные мастерские по выпуску авторских отливок.

На каслинском заводе отливали две модели А. Бари — «Медвежонок валяющийся» раздел преискурантов «Р. Пресс-папье» № 9 и из раздела «У статуэтки» № 75 «Слон».

Большим вниманием в России пользовались работы Пьера Жюля Мена. Это отчасти обусловлено модой в русской аристократической среде — времяпровождение за ловлей зверя. Мастерски выполненные сцены псовой охоты, охотничьи собаки и лошади, выполненные в бронзе французским скульптором, были популярны как на родине, так и в России. Кроме упомянутых выше работ, которые вошли в преискуранты Каслинского и Кусинского завода с именем автора, на Урале изготавливали еще ряд произведений по бронзовым образцам Мена. Например, в разделе «В. Группы» Каслинского завода № 12 «Собаки левретки» по модели «Две борзые, играющие в мяч»; № 13 «Собаки на стойке. Пойнтер и сеттер» по модели «Собаки на стойке по куропатке»; № 47 «Семейство легавых собак» по модели «Сука сен-тонжуанского пойнтера с щенками».

Таким образом, достаточно большая доля ассортимента уральских производителей

художественных отливок из чугуна принадлежит авторам западноевропейской бронзы, прежде всего французской. Анализируя один из первых прейскурантов Каслинского завода 1887 г. и последние 1900, 1904 и 1913 гг., становится понятно, что обращение владельцев к европейскому бронзовому делу, позволило в довольно короткие сроки, чуть более десяти лет, значительно нарастить ассортимент продукции. Так в 1887 г. прейскурант насчитывает чуть более трехсот предметов и включает и мебель, и бытовое литье, и печи, и посуду, а в последних прейскурантах уже семьсот пятьдесят наименований и не включает в себя медальоны и медали, и бытовое литье, которые выделены в отдельные альбомы. Такое количественное увеличение модельного ряда крупнейшим производителем художественного литья из чугуна говорит о востребованности этого вида художественной промышленности как на внутреннем, российском рынке, так и на зарубежном.

Список источников и литературы:

1. Кайкова С. Фердинанд Барбедьен и французская скульптура XIX века//Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. №6(18), 2004.
2. Прейскурант. Литье Каслинского завода Кыштымского горного округа. Художественные вещи. – Екатеринбург, 1913.
3. Художественное литье XIX-XX веков в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств. каталог/авт. состав. Губкин О.П., Шайдурова Г.П.- Екатеринбург, 2005.
4. Гилева К.А. Изучение уральского художественного литья из чугуна в Екатеринбургском музее изобразительных искусств. Традиции, новые аспекты, перспективы//художественное литье Урала XVIII–XXI вв. Материалы круглого стола 21.01.2017 в рамках выставочного проекта МГ-МОЗ “Искусство, рожденное огнем. художественное литье Урала XVIII-XXI вв.//сост. Полонникова Н.В. – Москва, 2019.
5. Прейскурант на чугунные кабинетные вещи Кусинского казенного завода на 1911 год. – Уфа, 1911.

УДК 069+730
Г 86

О.В. Грошева,
МКУК «Нижнетагильский музей-заповедник
«Горнозаводской Урал», 622001 г. Нижний Тагил, пр. Ленина, 1
oksanamuseum@gmail.com

ШОРИНА ЭМИЛИЯ НИКОЛАЕВНА И ЕЕ ВКЛАД В РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОТДЕЛА НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ

В статье дается обобщающая характеристика жизни и творчества заведующей художественным отделом Нижнетагильского краеведческого музея Эмилии Николаевны Шориной. И рассказывается о ее вкладе в развитие художественного отдела в 1930-е гг.

Ключевые слова: Шорина Эмилия, художественный отдел, музей, Нижний Тагил.

O.V. Grosheva,

The Nizhny Tagil Museum-Reserve
Mining and Work Ural, 622001
Nizhny Tagil, Lenin St., 1
oksanamuseum@gmail.com

SHORINA EMILIA NIKOLAEVNA AND HER CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF THE ART DEPARTMENT OF THE NIZHNY TAGIL MUSEUM

The article provides a generalizing description of the life and work of the head of the art department of the Nizhny Tagil Museum of Local Lore Emilia Nikolaevna Shorina. And describes her contribution to the development of the art department in the 1930 s.

Keywords: Shorina Emilia, art department, museum, Nizhny Tagil.

Биографии научных сотрудников, работавших в Нижнетагильском музее в 1920 – 1930 гг., и фактически стоявших у истоков его создания, на сегодняшний день очень плохо изучены. Зачастую мы знаем только их фамилии и должности. Кем были эти люди? Чем занимались, что делали для развития музея? Это первая попытка дать некую обобщающую характеристику жизни и творчества одной из сотрудниц музея



Ил. 1. Семья Н.Д. Шорина с сестрами и братьями. 1902 г. НТМЗ. Фотофонд (ТМ-16119).



Ил. 2. Выпуск скульптурного факультета Ленинградской Академии художеств, 1927 г. Шорина Э.Н. НТМЗ. Фотофонд (ТМ-16119).

Эмилии Николаевны Шориной. Фамилия Шориных в Нижнем Тагиле известна многим. Но саму Эмилию Николаевну больше знают в Перми. Знают, как профессионального скульптора, участника областных и зональных выставок.

Доклад написан на основе источников Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал». Использованы документы коллекции «Письменные источники» и научного архива музея.

На основе этих источников нам известно, что Шорина Эмилия Николаевна родилась 29 апреля 1898 г. в семье мещанина. Ее дед – Дмитрий Петрович Шорин служил главным кассиром Нижнетагильских заводов [Ил. 1]. Отец – Николай Дмитриевич Шорин, по воспоминаниям Эмилии Николаевны, «работал в должности инженера, был механиком – зав. механическим цехом, проводил практику там, как педагог, с учащимися горнозаводского училища, и был еще строителем заводских сооружений и гражданских. Долго был в командировке в Сибири во время строительства Сибирской железной дороги. Управителем Висимо – Уткинского завода он был, как заместитель заведующего Оленева на лето 1913 года. С папой и мы прожили там лето. Папе пришлось принимать там и Елима Павловича Демидова с женой, когда они приезжали туда осматривать завод и, кроме того, на охоту». (Из письма Шориной Э. Елизавете Боташевой от 4.10.1976 г.) [1].

16 августа 1906 г. Эмилия поступила в 1 отделение приготовительного класса Ниж-



Ил. 3. Художественная студия при краеведческом музее. 1930-е гг. НТМЗ. Фотофонд (НВ-1289).

нетагильской Павло-Анатолевской женской гимназии. В 1916 г. по окончании общего курса наук (семь классов) получила звание учительницы начальных училищ. В дополнение к обязательным предметам она «с отличными успехами» обучалась рисованию и педагогике [2].

В 1916 г. Эмилия поступила в дополнительный 8 класс для специального изучения словесности и через год получила звание домашней учительницы словесности [3].

С 1918 г. Эмилия Николаевна являлась членом Нижнетагильского профсоюза металлистов. Она работала машинисткой в Контрольном Комитете рабочих кустарей [4].

С 1923 по 1927 гг. обучалась на факультете скульптуры в Высшем Художественно-техническом институте города Ленинграда (в настоящее время Санкт-Петербургская Академия Художеств) [Ил. 2]. Ее учителями были известные скульпторы, профессора института А.Т. Матвеев, В.В. Лишев, Р.Р. Бак. С 1924 г. являлась членом «Общества Культурной Смычки города с деревней» [5]. В 1928 г. Шорина была приглашена на работу в Пермское художественное училище.

1 сентября 1935 г. Шорину Э.Н. приняли на работу в Нижнетагильский краеведческий музей в качестве заведующей художественным отделом. Одновременно она являлась художником музея. Причем зарплату ей платили одинаковую за обе должности – по 250 рублей [6].

Необходимо отметить, что впервые в Нижнетагильском музее появился человек с высшим художественным образованием. Хотя уровень первых музейных сотрудников

был достаточно высок, начиная с А. Словцова, до прихода в музей Шориной Э.Н. сотрудников такого уровня и с таким образом началом не было.

На начало работы в музее Шориной Э.Н. художественная коллекция условно делилась на две части: предметы, собранные на месте (в пределах округа) и предметы, полученные из центральных музеев. В научном архиве музея имеется документ с описанием художественного отдела того периода. Согласно ему, *«первые две комнаты посвящены местному искусству, современному и старому. В следующих комнатах выставлена часть картин, полученных из центра и, кроме того, выделен небольшой отдел Западно-Европейской живописи, преимущественно представленный картинами, найденными в Тагиле. В отделе русской живописи принят, в основном, хронологический порядок размещения картин. Однако непригодность помещения и неравномерность освещения принудили отказаться от строгой хронологии, до-*



Ил. 4. ФТМ-10247. Шорина Э.Н., 1974 г. г. Пермь. НТМЗ. Фотофонд (ПМ-16107. ФТМ-10247).

пускающая сближение по сюжету. Часть картин выставлена в витринах вне общего порядка» [7]. *«Кроме картин в отделе выставлен художественный фарфор, бронза, отливки из чугуна, хрусталь. Материалы художественного отдела частично свернуты по недостатку места, частично расположены по другим отделам, особенно в культурно-историческом отделе (портреты и бюсты Демидовых)»* [8].

Приступив к работе в сентябре 1935 г., Эмилия Николаевна занялась изучением предметов художественной коллекции. Чтобы изучить свой фонд, необходимо было ознакомиться с художественными ценностями других музеев. И уже в марте 1936 г. Шорина выезжает в командировку в центральные музеи Москвы и Ленинграда. В 1937 г. она знакомится с художественными ценностями картинных галерей Свердловска и Перми.

Скупые строки отчетов музея дают нам представление об огромной работе Эмилии Николаевны по попытке атрибутировать значимые музейные экспонаты. В центральных музеях ею были выявлены имена художников – авторов экспонатов Нижнетагильского музея: Г.Х. Гроот – портрет Акинфия Демидова и Ж.Д. Рашет – бюст Прокопия Демидова (сведения были получены в Третьяковской галерее и Русском музее) [9].

Эти предметы и сегодня украшают залы историко-краеведческого музея.

В ноябре 1936 г. Управлением по делам искусств была предпринята попытка передать художественную коллекцию Нижнетагильского музея в Свердловскую областную картинную галерею. Директор Управления Н. Виницкий обосновал необхо-

димость этой передачи *«случайностью подбора данной художественной коллекции, совершенно неподходящими условиями для экспонирования, а также тем обстоятельством, что эти произведения не имеют местного исторического значения»* [10]. В ответ на это Шорина Э.Н. написала докладную записку в Нижнетагильский Городской Совет, в которой говорилось о категорическом несогласии музея на передачу художественной коллекции и о том, *«что Нижний Тагил имеет право и культурную потребность иметь у себя самостоятельную художественную галерею»* [11]. Как она потом вспоминала: *«Произведения искусств художественного отдела отстояли от посягательств Свердловска. Ничего из экспонатов Тагильского музея не отдали, и все пригодилось для создания своей Художественной галереи»* (Письмо Елизавете Боташевой от 19.05.1974 г.) [12].

В 1937 г., к 20-й годовщине Октябрьской революции, Шориной Э.Н. был организован и открыт новый раздел художественного отдела «Советское искусство». Для отдела приобрели новые экспонаты. Путем безвозмездной передачи авторами – художниками – 13 ед., покупка живописных работ – 5 ед., получение картин и рисунков из Свердловской картинной галереи в качестве временного выставочного материала – 19 ед. [13].

Также Шорина начала выявлять данные о местных крепостных художниках XIX в. – Худояровых, Топорковых. *«В 30-е годы мной была проведена большая работа на тему о тагильских крепостных художниках Худояровых. Создано дело – папка с документами, которые я доставала, специально ездив во время своих отпусков в Ленинград, и получила документы об обучении этих художников (в архивах Академии художеств.) Мне в музее была записана на эту тему благодарность в трудовую книжку. Это надо отметить не потому, что мной сделано, а потому, что в музее, значит, велась научная работа в 30 е гг.»* (Из письма Э. Шориной Елизавете Боташевой от 19.05.1974 г.) [14].

Велась работа с самодеятельными художниками. Действовали три кружка:

1. Художники-профессионалы (преимущественно клубные работники)
2. Самодеятельные художники (рабочие, служащие, кустари)
3. Учащиеся (школьники и студенты).

Студия самодеятельных художников при Художественном отделе музея существовала с 1935 г. до июля 1939 г. [Ил. 3] Эмилия Николаевна преподавала рисование, живопись, пластическую анатомию. Также регулярно для студийцев проводились лекции по истории искусства и экскурсии по художественному отделу. В 1937 г. велись занятия в художественной студии с двумя группами. Теоретические и практические. За 1937 г. было проведено 67 занятий по рисунку и 53 по живописи. В 1938 г. 217 часов по живописи, 142 – по рисованию [15]. Занятия с художниками-профессионалами Эмилия Николаевна проводила вне рабочего времени.

В апреле 1937 г. была организована выставка народного творчества самодеятельных художников. Экспонаты передали *«на областную выставку в Свердловскую картинную галерею. Оттуда работы студийцев были отправлены в Москву на Всесоюзную выставку и несколько человек были премированы бесплатной поездкой в Москву для встречи с московскими художниками и посещения художественных музеев, побывали в мастерской заслуженного художника Герасимова»* [16].

В октябре состоялась еще одна выставка тагильских самодеятельных художников.

Экспонаты были переданы на Свердловскую областную выставку к 20-й годовщине Октябрьской революции. В 1938 г. учащиеся художественной студии получили денежные премии в сумме 200 рублей от Свердловского областного Дома народного творчества и три почетные грамоты. В 1939 г. организовали выставку Свердловской картинной галереи «Советское искусство» и выставку работ учеников художественной студии.

Шорина Э.Н., как художник музея, осуществляла работы по художественному оформлению экспозиций естественно-научного и исторического отделов музея, передвижных выставок. Также занималась оформлением вестибюля музея к праздникам.

Эмилия Николаевна разработала тематико-экспозиционный план экспозиции художественного отдела музея. Сама проводила экскурсии и читала лекции.

В Нижнетагильском краеведческом музее Эмилия Николаевна проработала до августа 1939 г. [17].

Несмотря на непродолжительное время работы в Нижнетагильском музее, Шорина Э.Н. внесла вклад в создание и сохранение художественной коллекции. Ею был организован и открыт новый раздел художественного отдела «Советское искусство», заложены основы атрибуции музейных предметов. Эмилия Николаевна решала вопросы не только музейного развития, она стояла у истоков развития художественной жизни всего Нижнего Тагила. Она была инициатором создания художественного кружка при музее, занималась продвижением выставочной деятельности как профессиональных художников, так и художников-любителей.

В 1939 г. Эмилия Николаевна вернулась в Пермь, работала в Пермской художественной галерее, а затем перешла на преподавательскую работу в художественное училище [Ил. 4]. Шорина Э.Н. была членом Союза художников и постоянным участником областных и зональных выставок. В конце 1950-х гг. из-за тяжелой болезни была вынуждена оставить занятия скульптурой [18]. Умерла Эмилия Николаевна в 1981 году в Перми.

Список источников и литературы:

1. Нижнетагильский музей-заповедника «Горнозаводской Урал». Фонд письменных источников. ТМ-16149.
2. ТМ-5769. Пи-31/2.
3. ТМ-5769. Пи-31/4.
4. ТМ-21290.
5. ТМ-3485.
6. Научный архив Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» (НТМЗ). Ф. 57. Оп. 1. Д. 44. Л. 44 об.
7. Научный архив НТМЗ. Ф. 57. Оп. 1. Д. 55. Л. 25.
8. Там же. Л. 28.
9. Научный архив НТМЗ. Ф. 57. Оп. 1. Д. 76. Л. 13.
10. Научный архив НТМЗ. Ф. 57. Оп. 1. Д. 55. Л. 52.
11. Там же. Л. 53.
12. ТМ-16152.
13. Научный архив НТМЗ. Ф. 57. Оп. 1. Д. 76. Л. 6.
14. ТМ-16152.
15. Научный архив НТМЗ. Ф. 57. Оп. 1. Д. 76. Л. 7.
16. ТМ-16152.
17. Научный архив НТМЗ. Ф. 57. Д. 83. Л. 21.
18. НВ-4325.

Список работ скульптора Шориной Э.Н., экспонировавшихся на выставках или находящихся в музеях

1. Портрет А.М. Горького. Барельеф. 1940. Областная выставка, г. Пермь. Находится в Пермской художественной галерее.
2. Портрет учительницы-орденоносца Л.А. Мухлыниной. Бюст. [1945]. Экспонировался на выставке в г. Пермь к конференции Академии наук СССР в 1945 г. и на межобластной выставке в г. Пермь в 1946 г.
3. Первая вышка Уральской нефти «Бабушка». Барельеф. Для проекта памятника в Верхне-Чусовских городках Пермской области.
4. Уральский рудознатец 18 в. Фигура. Экспонировалась на Межобластной выставке в Перми в 1946 г.
5. Ученики Пермского ремесленного училища работают на оборонном заводе во время Великой Отечественной войны. 2 барельефа и пять рисунков. Экспонировались на Межобластной выставке в г. Пермь в 1946 г. Находятся в Пермском краеведческом музее.
6. Партизанка. Фигура. Экспонировалась на Межобластной выставке в Перми в 1946 г.
7. Девочка с козленком. Скульптурная группа. Экспонировалась на Межобластной выставке в г. Пермь в 1946 г.
8. Портреты: А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Н.А. Некрасова, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, А.М. Горького. Барельефы. Экспонировались на областной выставке в г. Пермь в 1947 г. Находятся в Пермской художественной галерее.
9. Портрет лауреата Сталинской премии профессора А.В. Пшеничного. Бюст. Экспонировался на областной выставке в г. Пермь в 1947 г. Находится в Пермском краеведческом музее.
10. Портрет старейшего речника Камского пароходства орденоносца В.И. Демидова. Голова. Экспонировался на областной выставке в г. Пермь в 1949 г. Находится в Пермском краеведческом музее.
11. Портрет заслуженного артиста РСФСР М.Г. Шуйского. Голова. Экспонировался на областной выставке в г. Пермь в 1949 г. Находится в Пермском краеведческом музее.
12. Портрет знатного шахтера, лауреата Сталинской премии, Героя Соц. Труда П.К. Поджарова. Бюст. Экспонировался на областной выставке в г. Пермь в 1950 г.
13. Портрет заслуженной учительницы РСФСР К.А. Иваницкой. Бюст. Экспонировался на областной выставке в г. Пермь в 1951 г. Находится в Пермском краеведческом музее.
14. Беседа Я.М. Свердлова с уральскими рабочими в 1906 г. Скульптурная группа. Экспонировался на областной выставке в г. Пермь в 1952 г. Находится в Пермском краеведческом музее.
15. Я.М. Свердлов с боевым дружинником на Егошихе в 1906 г. Барельеф. Групповая композиция. Экспонировался на областной выставке в г. Пермь в 1952 г. Находится в Пермском краеведческом музее.
16. Вручение знамени пермской делегацией героям северо-западного фронта во время Великой Отечественной войны. Барельеф. Групповая композиция. 1953. Находится в Пермском краеведческом музее.
17. Портреты А.С. Пушкина и А.М. Горького. Барельефы в оформлении фасада здания Дома культуры в городе Краснокамск. 1954.
18. Портрет Д.Н. Мамина-Сибиряка. Бюст. Экспонировалась на межобластной выставке в г. Свердловск в 1954 г. и на областной выставке в г. Пермь в 1955 г. Находится в Пермском краеведческом музее. Вариант находится в Доме культуры города Краснокамска. Повторение в мемориальном музее Мамина-Сибиряка в п. Висим.
19. Портрет писателя Ф.М. Решетникова. Бюст. Экспонировался на областной выставке в г. Перми в 1955 г.
20. Портрет старого большевика-путиловца, участника Октябрьской революции И.Л. Контрамовича. Бюст. Экспонировался на областной выставке в г. Пермь в 1956 г.
21. Портреты героев Советского Союза Анвара Гатауллина, Е.М. Ежова. Выполнены в 1957 – 1958 гг. Приняты на выставку 40-летия Советской Армии в 1958 г. в г. Пермь. (По техническим причинам не экспонировались).

УДК 745.07(470.5)

Н.А. Гундырева,МБУК «Нижнетагильский музей изобразительных искусств»,
622000, г. Нижний Тагил, ул. Уральская 7
nauka@artmnt.ru
gundyrevan5@yandex.ru**ТВОРЧЕСТВО СВЕТЛАНЫ ПАРЫШЕВОЙ – МАСТЕРСКАЯ
ЧУВСТВОВАНИЯ КРАСОТЫ**

Статья посвящена творческому пути тагильского мастера по росписи подносов Светлане Борисовне Парышевой. Освещаются проблемы встраивания художественной работы мастера в экономическую среду промысла. Указываются основные этапы творчества художницы, названы основные направления ее работы и характерные особенности письма.

Ключевые слова: тагильский подносный промысел, С.Б. Парышева, мотивы тагильской росписи, предметы тагильской росписи.

N. A. Gundyreva,МБУК «Nizhny Tagil Museum of Fine Arts»,
622000, Nizhny Tagil, Uralskaya str. 7
nauka@artmnt.ru
gundyrevan5@yandex.ru**CREATIVITY OF SVETLANA PARYSHEVA –
WORKSHOP OF FEELING BEAUTY**

The article is devoted to the creative path of the Tagil master of tray painting Svetlana Borisovna Parysheva. The problems of embedding the artistic work of the master in the economic environment of the craft are highlighted. The main stages of the artist's creativity are indicated, the main directions of her work and the characteristic features of writing are named.

Keywords: tagil tray craft, S. B. Parysheva, motifs of Tagil painting, objects of Tagil painting.

О творчестве мастера тагильского подносного промысла всегда хочется рассказать как об уникальном художнике, своеобразно раскрывающем суть понимания красоты мира и его многообразия. Находящиеся в строгих рамках художественных и производственных приемов, техник и технологий мастера-промысловика конца XX – начала XXI вв. по-разному реализуют себя, стараясь занять свою собственную нишу в исторически сложном пространстве тагильского подносного промысла. Сейчас мастера узнаются по излюбленным мотивам и индивидуальному почерку, характерным композициям, цветовой гамме, пристрастиям к определенному орнаментальному оформлению. Так Тамара Юдина проявила себя как мастер святящихся «рябиновых» композиций, Елена Вардугина – деликатными цветочными букетами элегантного письма, Ольга Матукова – многослойностью техники, пышности, наполненности композиций,

Елена Отмахова – удивительными, не похожими ни на кого хризантемами, ромашками и... Художественные особенности мастеров можно перечислять долго и у каждой из них – своя история. Однако траектория творческого развития промысловика может строиться не только в самоопределении себя как художника, но мастера, связанного с образовательной и экономической сферами, что характерно для любого промысла.

О Светлане Борисовне Парышевой более известно как о мастере-учителе, «играющем тренере... по росписи» [1], социально активном художнике, продвигающем свое творчество в частности, и тагильский подносный промысел в целом, на художественных и коммерческих просторах России и не только. В публикациях раскрывается ее успешная работа с молодым поколением (детское объединение «Рябинушка»), признаются созданные ею методики демонстрации и обучения написанию элементов и мотивов тагильской росписи.

За пределами изучения творчества С. Парышевой как-то осталась нетронутой тема ее собственных творческих принципов, приемов, их художественного характера. А они воспитались, как ни у какого другого мастера, не только желанием создать живописным мир на зеркале подноса...

Светлана Парышева родилась 26 июля 1961 г. в городе Красноуральске Свердловской области, где в 1978 г. окончила среднюю школу №8. Выбор будущей профессии для Светланы был всегда осознанным – в 1979 г., не поступив на художественно-графический факультет Нижнетагильского педагогического института, она не оставила идею творческой профессии и в этом же году в профтехучилище № 49 прошла полный курс художника по декоративной росписи. Это был первый годичный курс, где обучали будущих мастеров тагильскому маховому письму (до 1979 г. Нижнетагильское профтехучилище № 49 готовило мастеров по московской росписи). После окончания училища Светлана устраивается на работу в цех по росписи подносов Нижнетагильского завода эмалированной посуды и сразу «садится на норму» (каждый художник цеха должен был сделать норму расписанных подносов (100-150, в зависимости от размера), из чего рассчитывалась его зарплата). По словам художницы «образцы росписи висели на стенах» [2], но своим лучшим учителем считает Агриппину Васильевну Афанасьеву: «В ее розанах такая чистая простота, что повторить чрезвычайно сложно!» [3], а неравнодушные замечания мастера стали для Светланы образцом взаимодействия учителя и ученика. Бесконечные нормы расписных подносов, при в своей обыденности и опасности для качества художественного процесса и самого изделия, все же сделали для Светланы и других художниц многое – научили техническому мастерству, собранности, ответственности, выработке своего почерка исполнения.

Однако творческий порыв и понимание пластической подвижности двухцветного мазка словно подталкивали Светлану Борисовну выйти за пределы уже знакомых образцов мотивов и форм – поверхностей для написания. Начались годы творческих, коммерческих экспериментов, художественного развития мастера.

Работая в цехе по росписи подносов, Светлану пригласили в творческую группу (творческая группа при цехе подносного промысла была создана в декабре 1978 г. Геннадием Петровичем Бабиным), где она обучалась, а затем работала по созданию композиций с мотивами ягод и птиц. Огромную роль в творческом развитии художников группы и промысла сыграл Геннадий Петрович Бабин, который буквально «создавал»

из народных мастериц художников, умеющих исследовать и писать любой изобразительный элемент через призму истории, натурности и образа. «Это были девчонки лет по 30–35 и моложе – оказалось, что они абсолютно не имели представления о том, что такое композиция, колорит, тёплый и холодный фон... Сидели в цеху 30 человек, а казалось, что краску для всех разводит кто-то один. Если зелёная – то у всех одинаковая, без оттенков. Однажды мы пришли в столовую, а там было много всяких растений – я говорю: «Девчонки, посмотрите – зелень-то вся разная». Задумались. Постепенно я познакомил их с цветовым кругом, с другими, казалось бы, очевидными вещами. А до тех пор художницы расписывали подносы не в тагильской, да и не в жостовской – а в упрощённой манере – это был большой поток по 50–150 подносов в день. Какое уж тут творчество...» [4].

В 1989 г. для Светланы Парышевой возникает новый виток в понимании промысла. Она с единомышленниками – комсомольцами создает при Нижнетагильском заводе «Эмальпосуда» кооператив «Уралочка», основной задачей которого – расписывать любые предметы и на этом зарабатывать. Светлана становится председателем кооператива и погружается в административно-финансовый мир, не забывая и о практике росписи. Расписывали все – стекло (графины, фужеры, банки), пластиковую посуду, в том числе и подносы (металлический поднос был доступен только для росписи в цехе), мебель (был заключен договор с предприятием в Нижней Туре для росписи кухонных гарнитуров). В течение трех с небольшим лет участники кооператива подрабатывали после рабочего дня на дому, затем в арендованном доме на Старателе. В 1993 г. предприятие закрылось (закрытие через 3 года производственного кооператива «Уралочка», по словам С.Б. Парышевой, было связано с окончанием трехлетних льгот на прибыль, выплачивать же все налоги, предусмотренные законодательством, было нерентабельно), но практика свободного обращения с пластикой махового письма, его возможностями «жить» на разной форме, вторя ее конструкции или же ломая, создавать новую конструктивную иллюзию, органично и навсегда влилась в авторский прием росписи Светланы Парышевой. Мотивы, используемые ею на изделиях, совершенно разные – художница применила все, чему научили ее в цехе и творческой группе – от традиционных цветов до шишек в технике двухцветного мазка.

Но окончательное понимание расписного подноса как произведения декоративного искусства, особенностей формирования эмоционального отклика от зрителя пришло для Светланы Парышевой после обучения на художественно-графическом факультете Нижнетагильского педагогического института (1985 – 1990). По словам художницы, «именно здесь возникло полное понимание вариаций колорита, композиции, пластики» [5], а еще осознание художественной ценности «старых» подносов. Позднее копирование исторических подносов с тагильской росписью стало частью творческого интереса Светланы Парышевой. По признанию мастера, копирование старых подносов очень сложный процесс – другое понимание цветосочетаний, уверенный, даже «непоколебимый» мазок, живущая одним состоянием с формой подноса композиция.

Большое влияние на развитие творческого начала Светланы Парышевой оказал Лев Иванович Перевалов, который преподавал на худграфе живопись, а затем стал ее дипломным руководителем. Он старательно «убирал» из ее цветового арсенала излишнюю декоративность, заставляя думать живописными категориями. Новое понимание цвета в композициях на подносе вылилось в постоянный эксперимент с цветом: све-

тящиеся ночным светом голубые, с мягкими растяжками розового и фиолетового рябины, почти гризайльная растяжка оттенков одного цвета с легким золотым акцентом, сочетание тонкой нюансной малонасыщенной композиции и яркого, плотного звенящего красного фона. Она любит сочетать несочетаемое, вводит в иллюзорное заблуждение о форме подноса через расположение цветочной или ягодной композиции.

Помимо махового письма Светлана Борисовна работает в многослойной живописи, пишет пейзажи, натюрморты, портреты, создает копии с известных произведений. По словам художницы, «именно Лев Иванович вложил в нее смелость обращения к этим жанрам», дал возможность профессионально раскрывать живописные образы на подносе. Несмотря на повышение профессионального художественного уровня, по словам мастера, на поднос она все же смотрела «как на картинку».

Во время обучения на худграфе Светлана Борисовна работала в Доме детского творчества Ленинского района педагогом дополнительного образования, затем стала руководить детским объединением «Рябинушка». Методический опыт позволил по-новому взглянуть на поднос. Особенно этому способствовала Филатова Людмила Петровна, которая приглашала ее на различные мастер-классы, помогала скрупулезно и последовательно преподносить тагильскую роспись другим людям. Светлана стала анализировать свои произведения, после 1990 г. в них просматривается меньше импульсивности, автоматизма, при эмоциональной яркости появилась осознанная отточенность.

1990 – 2000-е гг. были сложным периодом для многих художников-промысловиков. Предприятия закрывались, художники стали работать на дому. Возникла новая реальность – выживание. Светлана Борисовна, преподавая тагильскую роспись детям, оставляет личное творчество и устраивается на вторую работу в компанию «Автобигарант» главным бухгалтером. К этому времени Светлана Борисовна окончила Государственную академию управления им. С. Орджоникидзе г. Москва (1994) и курсы бухгалтеров. Эти годы не прошли даром для художественной биографии Светланы. Появилось новое понимание подносного промысла, скорее, мастер прожил все составляющие действительно промыслового искусства.

В 2003 – 2005 гг. Светлана Борисовна получила яркий опыт методических мастер-классов для педагогов Пермского края. По ее словам, выверенность и осознанность техники исполнения, системный подход к композиции сформировался благодаря подготовке к ним и их ведению. Сейчас – проведение мастер-классов по тагильской росписи является одним из основных видов творческо-педагогической деятельности художницы.

В конце 2000-х гг., вернувшись к творчеству, Светлана Борисовна увидела в расписном подносе синтез художественных и маркетинговых систем. При разработке мастером художественного образа подноса, при ее высоком профессионализме техники и технологий, насмотренности и отточенности выполнения образов и мотивов, возникла другая ценность – работа под заказчика, понимание и чувство его характера, ну и, конечно, величины заказа. Это как мастерская чувствования красоты для другого человека, предоставление возможности получения им желаемой красоты. Хотя...

Композиции «для себя» или «хочу» Светлана тоже пишет, часто подолгу, бросая и возвращаясь к ним вновь, придирчиво анализируя каждый свой художественный шаг

и часто оставаясь недовольной. Такова судьба художника – он часто видит и слышит больше, чем другие.

Светлана Борисовна Парышева является участником многочисленных выставок разного уровня, имеет награды за художественные и педагогические заслуги, активно участвует в социокультурной жизни города и страны, «взрачивает» молодое поколение талантливых и таких же профессионально неуспокоенных художников тагильской росписи.

Список источников и литературы:

1. Васенев, А. Играющий тренер... по росписи : [работы С. Б. Парышевой представлены на выставке «Мастера лаковой росписи» в музее быта и ремесел горнозаводского населения, Н. Тагил] // Тагильский вариант! – Нижний Тагил, 2015. – 19 марта (№ 10). – С. 13 : фот.
2. Интервью с Парышевой С. Б., 28.05.2021, Нижнетагильский музей изобразительных искусств.
3. Там же.
4. Интервью с Бабиным Г. П. // <https://www.oblgazeta.ru/culture/26185/>.
5. Интервью с Парышевой С. Б., 28.05.2021, Нижнетагильский музей изобразительных искусств.
6. Каталог «Уральская лаковая живопись по металлу» из коллекции Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал». – Нижний Тагил : Издательский дом Медиа-Принт, 2006. – С. 63.
7. Парышева, С. Б. Формирование компетенции учащихся в области народного декоративного творчества / С. Б. Парышева // Третьи художественные чтения. Доклады и сообщения. Нижний Тагил : Медиа-Принт, 2008. – С.153-155.
8. Парышева, С. Б. Координация деятельности детских объединений по техническому и декоративно-прикладному направлению в городе Нижний Тагил. Доклады и сообщения. // Третьи художественные чтения. Нижний Тагил : Медиа-Принт, 2008. – С.156-157.
9. Парышева, С. Б. Уральская лаковая живопись: [школ. обучающая программа в Нижнем Тагиле] / С. Б. Парышева // Народная художественная роспись. История и современность : сб. материалов заоч. конф. – Екатеринбург, 2010. – С. 69-70.
10. Творение как дар: Тагильский расписной поднос конца XX – начала XXI веков : [альбом] / Министерство культуры Свердловской области, Центр традиционной народной культуры Среднего Урала, Нижнетагильский музей изобразительных искусств ; автор-сост. каталога и автор вступ. ст. Л. А. Хайдукова; авторы-сост. альбома: Е. В. Ильина, Л. Л. Смирных, Л. А. Хайдукова ; фот. В. А. Кулак. – Нижний Тагил, 2013. – С. 88, 211.
11. Парышева, С. Б. Проведение практических занятий по декоративно-прикладному искусству с учащимися на базе музейных экспозиций [Текст] / С. Б. Парышева // Четвертые Художественные чтения. Доклады и сообщения. 21-22 октября 2009 г. / Уральское училище прикладного искусства; Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»; ред. Л. А. Павленко, А. Х. Фахретденова. – Нижний Тагил, 2009. – С. 189-192.
12. Парышева Светлана Борисовна // Ученики народного мастера : каталог подносов из собрания Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» : альбом-каталог / Министерство инвестиций и развития Свердловской области [и др.] ; авторы-сост.: А. В. Васенев, Т. А. Коваль, М. Г. Маркина, С. С. Первозкина; науч. ред., автор концепции каталога и вступ. статьи А. Х. Фахретденова ; фот. Т. Н. Дубинин. – Нижний Тагил : Репринт, 2020. – С. 162-165.

УДК 372.8

Ю.Г. Жирякова,

преподаватель спец. дисциплин Уральского филиала
«МГХПА им. С.Г.Строганова»,
622034, г. Н. Тагил, пр. Мира, 27
vip.zhiryakova76@mail.ru

ХУДОЖНИК. МАСТЕР. ПЕДАГОГ

Статья посвящается преподавателю А.Н.Голубевой, которая добилась высочайших успехов в своей преподавательской деятельности. За время работы в Уральском училище прикладного искусства создала уникальную методику обучения студентов нижнетагильскому лаковому промыслу.

Yu.Zhiryakova,

Lecturer special. Disciplines

Ural branch

«MGHP them. S.G.STROGANOVA, «622034, N. Tagil, ul. Peace, 27.

Vip.zhiryakova76@mail.ru.

PAINTER. MASTER. TEACHER

Article is dedicated to the teacher A.N.Golubeva, who achieved the highest success in his teaching activities. During the work in the Urals School of Applied Art, created a unique methodology for teaching students to Nizhny Tagil lacquer.

Русская культура создавалась веками людьми, чьи имена мы знаем, помним и дорожим их жизненными трудами. И сегодня сохраняются не только шедевры изобразительного искусства прошлых веков, но и создаются методы передачи традиционных промыслов и ремесел нашей страны подрастающему поколению. Здесь огромную роль играет труд учителя. Художник. Педагог – всё это о творческой личности А.Н. Голубевой. Большую часть своей жизни она проработала преподавателем в УУПИ на отделении художественной росписи по металлу. И выпустила немало талантливых учеников.

Педагог – это призвание, его труд сложно не заметить. Это обучение и воспитание подрастающего поколения, формирование духовно-нравственных отношений в обществе и проявление уважения к окружающим и любви к Родине. Без таких качеств трудно представить гармоничное и здравомыслящее общество. А значит, и труд учителя не может быть переоценён. Алевтина Николаевна родилась 6 июня 1960 г. в уральском поселке Вогулка Шалинского района Свердловской области. После окончания школы изучала искусство лаковой росписи в СГПТУ № 49. Затем работала художником-мастером в подносном цехе Нижнетагильского завода эмалированной посуды. Она была талантливой мастерицей в творческой группе, занималась разработкой новых художественных сюжетов, впоследствии внедренных в массовое производство. С 1988 по 1991 гт. обучалась в Уральском училище прикладного искусства. После дипломированный специалист Алевтина Николаевна Голубева осталась преподавать в УУПИ специальные дисциплины, в том числе и роспись по металлу. Являясь художником-мастером и преподавателем тагильской росписи, перед Алевтиной Николаев-

ной стояла не простая задача сохранить традиции и передать мастерство лаковой живописи молодым художникам. Благодаря продуманной и четко выстроенной методике у неё всё получалось. Ученики Алевтины Николаевны становились участниками все-российских выставок и конкурсов, призерами олимпиад среди образовательных организаций среднего профессионального образования. За годы работы в УУПИ под её руководством были выполнены более 50 дипломных проектов, разработаны интересные и глубокие темы. Не отрываясь от основной преподавательской деятельности, она обучалась на художественно-графическом факультете Нижнетагильского педагогического института. В 1997 г. Алевтина Николаевна получила диплом преподавателя.

Будучи человеком целеустремлённым и пытливым, она не только владела традиционным мастерством, но и глубоко изучала лаковый промысел родного города. Результатом её научно-исследовательской деятельности стали доклады на конференциях и создание книг, учебных программ о традиционном тагильском промысле, публикации в сборниках всероссийской научной конференции «Художаровские чтения», а также консультации в ВШНИ города Санкт-Петербург, куда Алевтину Николаевну вскоре и пригласили на постоянную работу.

Работая, она полностью отдавала себя ученикам. Находиться на уроках такого учителя было безумно интересно. Основным направлением преподавания Алевтины Николаевны была традиционная Нижнетагильская цветочная роспись. Она подхватила навыки традиционного цветочного письма у самой Агриппины Васильевны Афанасьевой, тагильской мастерицы, благодаря которой возрождение тагильской росписи оказалось возможным. Именно тетя Груша первой нашла подзабытую дорогу от жостовской росписи к родному письму [1, с. 8], и передала эти навыки талантливым мастерам. А молодые художники, сохраняя традиции, развивали и расширяли творческие поиски, привнося в промысел собственное современное видение [2, с. 62]. Алевтина Николаевна как любой художник была индивидуальна в своём творчестве. Её композиции имели особый пластический характер, свой неповторимый цвет и живописность. Например, традиционный двойной мазок на зеркале подноса, как по волшебству, менял свою насыщенность и освещённость. Это достигалось перестановкой светлой и тёмной краски то вовнутрь мазка, то наружу. Цветы плавно вписывались в фон подноса и создавали целостность и гармонию композиции. На уроках мастерства Алевтина Николаевна щедро делилась опытом и развивала творческие способности студентов. Она виртуозно владела методикой преподавания традиционной цветочной росписи. От этого на уроках казалось всё доступно даже новичку. Для наглядного изучения были разработаны методические пособия, которые значительно упрощали приобретение и понимание практических навыков цветочной росписи на металле. В работе с учениками Алевтина Николаевна обязательно опиралась на традиции промысла и старых мастеров тагильского письма. Во время своих занятий посещала со студентами Нижнетагильский музей подносного промысла, где ученики выполняли зарисовки традиционных композиций растительных мотивов и отдельных элементов цветочной росписи. Такой процесс назывался сбором аналогов, это помогало начинающим мастерам создавать собственные творческие композиции.

Процесс эскизирования всегда строился на традиционной основе, но с современной трактовкой, что обуславливало постоянное развитие тагильской росписи. После утверждения эскиза композиция с помощью припороха переносилась на поднос. На-

чиналось создание цветочной композиции в красках. Здесь и пригождались изученные ранее навыки традиционного письма – двойной мазок, подмалёвок и ажурные привязки. Основная роза начиналась с подмалевка, нанесенного мизинцем или кисточкой на зеркало подноса, затем в центре черенком кисти выполняется крестообразная засечка, которая задает направление головки цветка и делит его на верхнюю и нижнюю части. Затем вокруг подмалевка кистью пишутся двойные мазки, раскрывая лепестки цветка и его серединки. Детализовка центра цветка выполняется с помощью тычинок и изящной чертёжки [1, с. 63]. Подобная последовательность письма и приёмы используются во всей композиции. Роспись зеркала подноса дополняется тщательно подобранным орнаментом. После чего поднос имеет завершённый вид.

Цветочная роспись – не единственное направление тагильской росписи, которое было подвластно кисти уникального мастера и педагога А. Н. Голубевой. Она с большим интересом и любовью относилась и к такому непростому виду росписи на металле, как сюжетная композиция. Многослойная сюжетная роспись в Тагильском лаковом промысле завоевала сердца ценителей искусства ещё в середине XIX в. [4, с. 25]. И очень быстро распространилась в горнозаводском городе и за его пределами. Подносы-картины с ландшафтами и натюрмортами, а то и с бытовыми зарисовками, непременно дополнялись цветочными композициями. От этого они становились уникальными и поражали своей изысканной утончённостью. Творческие идеи мастера того времени черпали из картин и гравюр классического направления, из житейских будней и праздников и, наконец, из окружающей природы [5, с. 27].

Алевтина Николаевна, как мудрый педагог, воспитывала в своих учениках любовь к своему делу, к своей профессии и вместе с тем и любовь к своей малой родине, в частности, к Нижнему Тагилу. Она пыталась своим мастерством показать красоту родного края, затрагивала историю Нижнего Тагила. Тем самым пробуждая интерес учеников к истокам зарождения промысла. Это не раз отражалось в дипломных работах студентов Уральского колледжа прикладного искусства и дизайна, отделения художественной росписи по металлу. Тематами для дипломных проектов были и пейзажи родного города прошлых веков, и бытовые сценки из жизни тагильских ремесленников да и просто русские пейзажи. Всё это вызывало неподдельный интерес и уважение к творчеству молодых дарований.

Сюжетная роспись непроста в исполнении, она требует от учеников аккуратности, внимательности, целеустремленности. Цикл выполнения такой живописи занимает длительный период времени. Не каждый студент может достичь по-настоящему высокого уровня мастерства в данном направлении. Но Алевтина Николаевна старалась объяснить и донести до каждого ученика столь не простые знания и умения. Она всегда опиралась на традиционную технологию многослойной живописи на металле, которая заключалась в тончайшей прописке деталей и тщательной просушке каждого живописного слоя. На её уроках царил тёплая и творческая атмосфера. Освоение сюжетной росписи для студента начиналось с выполнения копий на небольших по размерам подносах. Например, ученики выбирали несложный пейзаж известного художника и подготавливали рисунок на прозрачной бумаге-кальке. Затем по контуру всего изображения лёгкими движениями иглы протыкались отверстия, и с помощью растёртого мела рисунок переносился на зеркало подноса, заранее покрытое серебряной пастой. Такая подложка придавала краскам удивительное свечение изнутри. Дальше в

ход шли масляные краски. Ученики анализировали большие цвето-тональные отношения изображения и наносили подмалёвок. Подмалёвок равномерно распределялся по подносу и флейцевался большой беличьей кистью. По окончании данного этапа красочный слой просушивался. Следующим слоем наносился более точные по форме, цвету и тону живописные пятна. Так от этапа к этапу сюжет набирал силу и становился таким же, как на картине художника. Оставалось придумать орнамент, и картина приобретала особенный статус. После освоения технологии многослойной живописи студенты переходили к созданию собственных сюжетных композиций. Мотивами их творческих композиций становились как произведения «малых голландцев», так и картины русских живописцев. Особенное внимание уделялось уральской тематике (пейзажам, натюрмортам в крестьянском стиле и героям литературных произведений уральских писателей).

Так формировалось мировоззрение подрастающего поколения мастеров тагильского промысла. Алевтина Николаевна всегда думала о преемственности. С её лёгкой руки многие из учеников становились мастерами росписи по металлу и умелыми педагогами, которые с бесконечной благодарностью продолжают дело своего учителя. Мне посчастливилось быть ученицей Алевтины Николаевны. Я обучалась в училище прикладного искусства на отделении художественной росписи по металлу с 1991 по 1996 г. Алевтина Николаевна старательно передавала свой опыт своим ученикам. Это было не просто. И только лишь внимательный и смекалистый ученик мог уловить тонкости ремесла. Роспись на металле – изящное искусство. Здесь важно чувство гармонии в композиции, в цвете и пластике форм. Особенное понимание пространства и связи изображения с предметом. Всё, что до нас доносил учитель, мы охотно впитывали и пытались применить на практике. Наша группа стала первым выпуском Алевтины Николаевны. По её рекомендациям я устроилась и работала некоторое время в частном предприятии художественных промыслов. В основном, писала многослойные сюжетные композиции. На данном предприятии подрабатывала в свободное от основной работы время и сама Алевтина Николаевна, но в этот непростой период для страны промысел переживал очередной упадок в своём развитии. Тагильский поднос держался на энтузиазме. Алевтина Николаевна проработала в Уральском колледже прикладного искусства с 1991 по 2009 г. За это время сумела сформировать точное методическое понимание в обучении традиционного тагильского промысла. Разработала ряд учебных пособий для студентов и преподавателей, на которые опираются педагоги и их ученики по сей день. Последние годы своей жизни она провела в городе Санкт-Петербург, по-прежнему продолжала изучать и передавать традиционное письмо Нижнего Тагила подрастающему поколению, но уже далеко за пределами своей малой родины. Алевтина Николаевна Голубева посвятила педагогической деятельности 28 лет своей жизни и была награждена Почетной грамотой Министерства среднего профессионального образования Российской Федерации и нагрудным знаком «Почетный работник СПО Российской Федерации». Творческие работы А.Н. Голубевой хранятся в музее подносного промысла города Нижнего Тагила, а также приобретены Государственным Русским музеем, что является показателем высокого мастерства. Её не стало в мае 2019 г. Но культурное и педагогическое наследие Алевтины Николаевны Голубевой навсегда останется с нами. И будет являться крепким фундаментом для формирования и развития русской культуры в целом.

Список источников и литературы:

1. Хайдукова Л.А. Творение как дар. Тагильский расписной поднос. – Нижний Тагил, 2013 – с. 8.
2. Голубева А. Н. Букет Агриппины Васильевны Афанасьевой. Вторые Хулоярские чтения. – Нижний Тагил, 2005. – с. 62, 63.
3. Там же.
4. Дмитриев А.В., Максяшин А. С. Тагильская роза. – Екатеринбург, 2000. – с. 25 – 27. Там же.

УДК 741

Н.В. Зайцева,

3-17 Государственное автономное профессиональное образовательное учреждение Свердловской области «Нижнетагильский горно-металлургический колледж имени Е.А. и М.Е. Черепановых» 622034, г. Нижний Тагил, пр. Ленина, д. 38. Заведующая музеем истории колледжа ntmk-300-let@mail.ru

«...ПОВЕЛЕТЬ РИСОВАНИЮ ОБУЧАТЬ...»

В статье затрагиваются вопросы обучения рисованию в общеобразовательных учебных заведениях с XVIII в. Рассматриваются причины возникновения и востребованности образовательного предмета в частной горнозаводской школе Демидовых, методы преподавания рисования, временные рамки процесса обучения. Осуществляется попытка оценки коллекции ученических рисунков.

Ключевые слова: обучение грамоте, ученики, рисование и живопись, ремесло.

«...COMMAND TO TEACH DRAWING...»

The article deals with the issues of teaching drawing in general educational institutions since the XVIII century. The article considers the reasons for the emergence and demand for an educational subject in the Demidovs' private mining school, methods of teaching drawing, and the time frame of the learning process. An attempt is made to evaluate the collection of student drawings.

Keywords: literacy training, students, drawing and painting, craft.

Находка небольшой коллекции рисунков, предположительно, ученика Горнозаводского училища, побудила заняться темой изобразительного искусства. Рисунки выполнены на ватмане акварелью, цветными карандашами. Встал вопрос об авторстве этих работ. Какова их художественная, а возможно, и историческая ценность? Но, прежде всего, зачем нужно рисовать, если изучаешь горнозаводские науки и не планируешь стать художником? Рисованием и живописью занимаются люди многих профессий. Восприятие и познание действительности в основном происходит посредством зрения. Рисование развивает точность зрения и наблюдательность, координацию между рукой и глазом, фантазию. Улучшается визуальная память, по-

нимание окружающего пространства, мелкая моторика. Это современный взгляд.

В старину методика преподавания рисования была связана с обучением грамоте. В начале XVIII в. рисование начинает широко внедряться в общеобразовательные учебные заведения. Оно включено в число учебных предметов Морской академии, хирургической школы при Санкт-Петербургском военном госпитале, Кадетского корпуса, воспитательного училища при Воскресенском монастыре. В 1724 г. в Российской Академии наук наряду с прочими науками предусматривалось преподавание «знатнейших художеств», и студенты, «буде охота есть», могли заниматься рисованием [1].

Причины, побуждавшие обучать детей рисованию и живописи в частной школе Демидовых, были несколько иными. В начале XIX в. Николай Никитич Демидов, проявляя отеческую заботу, стремился дать каждому воспитаннику заводской школы определенные профессиональные знания в живописи, дабы добывать средства к существованию. Он рассуждал: «...даже будучи за дурное поведение исключенными из служительского штата, зная живопись, будут питаться писанием подносов...», и приказал в обязательном порядке обучать живописи «всю Выйскую общеобразовательную школу по 2 часа три раза в неделю» (1811 г.) [2, с. 204 – 205]. Хотя распоряжение о дополнительном образовательном предмете – рисовании в Нижнетагильской арифметической школе, было дано еще за 50 лет до этого его отцом Никитой Акинфиевичем Демидовым, чуть ли не вслед за гимназией при Академии наук (1747)! В предписании прямо указывалось: «Для обучения ребят и которые уже грамоте и писать обучились, то повелеть и рисованию обучать» [3]. В мае 1761 г. Московская контора должна была выслать в Тагил «книгу рисовальную»: «да для школы послано 6 ящиков... семнадцать дюжин карандашей, одна книга рисовальная...». В сопроводительном реестре указано: в ящике № 6 – рисовальные инструменты, в ящике № 7 – готвальни и карандаши [4].

Скорее всего, речь идет о книге Иоанна Прейслера «Основательные правила, или Краткое руководство к рисовальному художеству». Это было первое серьезное методическое пособие в России. В основу обучения рисунку Прейслер ставил геометрию. Геометрия помогает рисовальщику видеть и понимать форму предмета. При этом изображение геометрических фигур должно сочетаться со знанием правил и законов перспективы и анатомии. Большое значение Прейслер придавал умению владеть линейным рисунком. В красивой выразительной линии, считал он, заключена эстетическая ценность рисунка. Более обстоятельной и четкой методической разработки в то время не было, поэтому труд Прейслера в России долгое время использовался не только в общеобразовательных учебных заведениях, но и в специальных художественных школах.

Демидовы рассматривали рисование как школу ремесла, и прежде всего с позиций горнозаводской деятельности. Список геометрического класса арифметической школы 1770 г. красноречиво свидетельствует об обучении учеников составлению планов и «рисованию» чертежей, что совершенно невозможно без определенных знаний [5]. С другой стороны, желающий иметь изделия, достойные уровня лучших европейских мастеров, Н.А. Демидов в 1778 г. предписывает Нижнетагильской конторе определить к мастерам Худояровым учеников лакировального искусства – «избрать оной конторе из ребят, или из школьников, склонных к сему искусству» [2, с. 89]. Стремясь к совершенствованию художественного процесса, Никита Акинфиевич обеспечивал тагиль-

ских ремесленников методическими пособиями. Так, Демидов приказал прислать в Тагил для обучения учеников образцы «разных цветов» – 19 листов для срисовывания, которые находились бы в заводской конторе. По мере надобности выдавать их как мастерам, так и ученикам, с возвратом, ведя при этом учетную запись. Новое учебное пособие – книгу из 76 листов с цветками «в натуральных их видах и колерах», выслано в Тагил в декабре 1781 г. [2, с. 92].

В 1806 г. в Тагиле по предложению выписанного из столицы художника Василия Ивановича Албычева, выпускника Императорской Академии художеств, учреждается школа живописи (первая для Урала и Сибири!), которую он и возглавил. Демидов требовал, чтобы в живописную школу определялись мальчики из семей, занимающихся лаковой росписью. Причем только те из них, кто не мог стать служителями в заводском деле по болезни или по другой причине. Служительские же дети, имея талант к живописи, должны обучаться в заводском училище и в свободное от уроков рисования время изучать хотя бы часть заводских наук [2, с. 138 – 139, 225 – 226]. Таким образом, дарованная детям возможность обучения живописной грамоте имела огромное значение для воспитания и развития способностей талантливых крепостных. Школа была оснащена учебными комплектами эстампов, среди которых находились модные гравюры Ф. Бартолоцци. Кроме гравюр в распоряжении учеников был комплект в количестве 21-й мраморной скульптуры. Коллекция гравюр систематически пополнялась самим Н.Н. Демидовым. В 1809 г. в школе числилась 171 единица, в 1812-м – 200. В 1814 г. Демидов приобрел для школы 27 эстампов в рамках и особо ценных – 46 без рамок, требуя беречь «онные из Рафаэлевской галереи, того места, куда все славнейшие мастера учиться едут» [2, с. 209]. В сентябре 1820-го из Петербурга отправлены книги для Выйского училища и 13 ящиков с пособиями для живописной школы: «Отправятся с караванными служителями для Выйского училища книги, а для живописного класса алебастров из Парижа статуи и бюсты доставятся...» [6, л.183]. По иронии судьбы, когда ящики прибыли в Тагил, живописная школа была уже закрыта. Несмотря на непродолжительное существование, деятельность живописной школы способствовала расцвету и славе подносного промысла, позволила поднять работы местных художников от простого ремесла до уровня настоящего искусства. В то же время, художественный промысел благоприятствовал совершенствованию заводского производства.

В Выйском училище продолжалась практика обучения рисованию и живописи, о чем свидетельствует переписка. Учитель И.Г. Калашников, обращаясь в Главную Нижне-Тагильскую контору в марте 1818 г. и ссылаясь на приказания директора заводов М.Д. Данилова, требует для обучения рисованию чертежей в Выйском училище: «готовален пять, кистей, гречкой губы, китайских чернил, киновари, гумигуту (гуммигут), лазори, умбры, бакану, веницейской яри и белил... приказать выдать» [7]. В конце 1826 г. из Флоренции Н.Н. Демидов напоминает в заводскую контору: «до 25 мальчиков при Выйской школе обучать не только черчению планов, но и обязательно рисованию». [8]. Количество учеников в Выйском заводском училище сначала было около 60, затем периодически увеличивалось до 130 – 160. По возрасту и знаниям воспитанники распределялись по трем отделениям. Обучали рисованию Павел Баженов и Яков Арефьев – из первых выпускников живописной школы, вернувшиеся после обучения в Риме. Позднее, еще находясь в школе, преподавал воспитанник Яков Турыгин. В 1820 г. директор училища П.И. Морозов и заводская контора выясняли между собой:

«преподавал уроки живописи Турыгин, но почему он ныне уничтожен, о том сюда при прочем дать знать...». [6, л. 63об.] Впоследствии Яков Евстратович Турыгин стал штатным учителем рисования. В декабре 1830 г. в этом статусе он награжден сукном на «сертуку» и брюки. Сын Я. Турыгина, Глеб, после окончания Выйского училища в 1843 г. обучал черчению и рисованию в течение 56 лет!

В фондах музея истории НТГМК хранятся два рисунка: Дмитрия Шорина (1830 г.) [Ил. 1], учителем которого был Яков Турыгин, и Якима Ерофеева (1844 г.) [Ил. 2], учитель Василий Образцов [9]. Василий Образцов, как и Турыгин, воспитанник Выйского училища, получивший дальнейшее образование во Франции: изучал в Руане французский язык и искусство коммерции. В Петербурге обучался модной и редкой в России литографии. Приобрёл глубокие знания художника-графика. В Нижне-Тагильском заводе В. Образцов в качестве заведующего поднял деятельность литографической мастерской на высокий уровень. По собственной инициативе обучал воспитанников училища азам гравёрного дела. Любопытно, как «Почетный учитель рисования и чистописания» в Демидовском заводском училище – так себя обозначил Василий Образцов, «желая доставить пользу и скорейшую методу обучения геометрии», в Представлении Попечителю училища Д.В. Белову предлагает свой способ, приспособленный к ремёслам Нижнетагильских заводов – посредством введения линейного рисования по методу Франкёра. *«Геометрия учит теоретически изображать тела в природе с их измерениями и отношениями, – излагал он, – напротив, Линейное рисование учит практически той же Геометрии, но к тому еще присовокупляет правило о Проектах и Перспективе, и всё приспособляет более к ремёслам и Изящным Художествам»* [10]. Руководство к линейному рисованию математика Луи Бенжамена Франкёра, переведенное с французского, было издано Департаментом народного просвещения в Петербурге в 1831 г. для учителей уездных училищ. Предлагаемый В. Образцовым способ обучения перекликается и с методикой И. Прейслера.

Павел и Анатолий Демидовы продолжали традиции, заложенные отцом, в том числе по обеспечению училища учебными пособиями. В 1833 г. для рисовального класса присылается 239 рисунков. [2, с. 239]. Предмету уделялось серьёзное внимание. Согласно учебному плану 1830-х гг. рисованию обучали в течение трёх лет по 4 часа в неделю: начальный курс – 2-й год обучения, рисование академическое – 3-й год обучения, рисование академическое и геометрическое – 4-й год. На 5-й год преподавалось черчение архитектурных планов и рисование академическое и топографическое – 8 часов в неделю. На 6-й год – черчение машин и топографическое рисование, также 8 часов. То есть, на самом деле рисованием занимались в общей сложности 5 лет. Рисование становится непременным спутником предметов учебного курса. И в этом усматривается фундаментальность обучения! Для сравнения – на химию, физику, астрономию, минералогию и геогнозию, статику и механику отводилось всего по 4 часа в неделю в течение одного года за весь период обучения [11]. Насколько графические знания были востребованы в горнозаводской деятельности? Приведем пример из послужного списка выпускника Выйского заводского училища. Алексей Шептаев в 1848 г/ был определён в механическую чертёжную за «особо замечательные способности» к съёмке с натуры машин и черчению планов. В течение 2-х лет он под руководством механика К.К. Беккера и инспектора И.И. Вольстедта на Медном руднике занимался вычерчиванием с натуры паровых машин, построенных Е. Черепановым и П.

Мокоевым. В то время не было введено порядка хранения детальных рисунков и чертежей, поэтому после смерти механиков чертежи не сохранились. Затем в строительном отделении выполнял съёмку всех зданий и сооружений с «положением оных на план»: план Нижне-Тагильского заводского поселения был экстренно затребован Горным Правлением. Какое-то время Шептаев служил смотрителем работ в подчинении химика-француза Ж. Тисса, исполнял обязанности кондуктора по строительным работам под руководством Управляющего заводом В.К. Рашета. Занимался в комиссии по землеустройству по заводам Нижне-Тагильского округа. В Главном лесном отделении выполнял чертежную работу на планах лесных карт с обозначением сортов леса по Нижне-Тагильской даче и т.п. В фондах государственного архива Свердловской области обнаружен «План Выйского заводского училища при Нижнетагильском заводе гг. Демидовых» за подписью чертежника А. Шептаева. [12, 13].

Дошедшие до наших дней свидетельства убедительно иллюстрируют обучение рисованию и черчению планов в Выйском училище и в последующие годы. Так, Александр Петров в 1858 году аттестован по рисованию – «очень хорошо», черчению планов – «порядочно» [14]. «Нифантий» Худояров во 2-м классе (1855 г.) показал успехи по рисованию – 5 баллов. Особую награду – ящик с красками Вонифатий получил за успехи в черчении и рисовании в 1856/1857 учебном году. У Дмитрия Белова в аттестате 1857 года оценка по рисованию «очень хорошо» [15]. Выпускники Нижне-Тагильского Реального (преемника Выйского) училища Николай Шорин (1868 г.) и, спустя 10 лет, Николай Панкратов (1878 г.) при благонаправленном поведении продемонстрировали отличные успехи в рисовании и черчении. В свидетельстве об успехах ученика 2-го класса того же училища Петра Кожевникова (средний балл 5!) за 1889 – 1890 учебный год значится и рисование с черчением [16].

Надзиратель Нижнетагильского горнозаводского (бывшего реального) училища М.А. Дмитриев, организатор экскурсий в начале XX века, во время поездки на гору Благодать передал Горному начальнику д.с.с. А.С. Левицкому (Левитскому) рисунки, до 30 штук, выполненные Александром Степановичем 40 лет назад. *«Рисунки замечательно хороши и А.С. Левицкий был очень обрадован этим сюрпризом»*, – описывал Михаил Абрамович поездку. Горный инженер Левицкий первоначальное образование получил в Нижне-Тагильском Реальном училище в 1870-х годах. [17]. Остается сожалеть о том, что эти рисунки утеряны для истории.

Таким образом, обучение рисованию не только не прерывалось в течение всего XIX века, но было обязательным и в начале XX столетия. В выпускном свидетельстве Дмитрия Левитского от 1900 года наряду с топографией и маркшейдерским искусством, минералогией и геогнозией, металлургией, рисование – «отлично». Среди учебных предметов Сергея Бородина, ученика Приготовительного класса, за 1916 – 1917 учебный год есть и рисование [18].

В фондах музея истории колледжа хранятся чертежи и рисунки Николая Осинцева, ученика Горнозаводского училища (1914 – 1919) с пометами преподавателя А.Г. Дятлова. Запись в документе об образовании свидетельствует об аттестации Николая в графических занятиях по рисованию, геометрическому и проекционному черчению, техническому черчению (детали машин и составление проектов) [19].

Пожалуй, последнее упоминание предмета «рисование» найдено в расписании вступительных экзаменов в Нижне-Тагильский горно-металлургический техникум в

1928 – 1929 учебном году. Наряду с математикой, родным языком, физикой, химией, обществознанием, географией, черчением поступающим предлагается испытание по рисованию! [20].

Но вернёмся к нашей находке. Коллекция содержит 20 рисунков. Состояние их удовлетворительное. Визуальный анализ бумажной основы работ Н. Осинцева (1916 – 1918) [Илл. 3, 4] и неизвестного автора N не противоречит ожидаемой датировке. Рисунки выполнены акварелью, цветными карандашами, два из них – просто карандашом. На некоторых рисунках видна более поздняя обводка линий фломастерами. Неизвестный ученик N запечатлел виды Нижнего Тагила и окрестностей Висимо-Уткинска: пейзажи, заводские постройки, здания церквей, памятник А.Н. Карамзину, здание НТГЗУ [Илл. 5,6,7,8]. Возможно, Висимо-Уткинск являлся малой родиной N. По характеру изображения рисунки ощущаются как учебные. Несколько работ помечены инициалами С.Б., на трех из них – С.В.Б. Очевидно, имя «С.», отчество «В.», фамилия «Б.». Такое сочетание инициалов может принадлежать только одному выпускнику Горнозаводского училища – Бердникову Сергею Васильевичу. В аттестате С. Бердникова от 1918 г. успехи по рисованию оценены на «хорошо». Казалось бы, всё сходится, но всего лишь один аргумент перечеркивает прекрасно сложившуюся версию. Это надписи к рисункам. Если у Н. Осинцева орфография слов содержит «Ъ», то в работах неизвестного автора N эта буква отсутствует. Как известно, в конце 1918 г. «Ъ» был отменён. Не исключено, что работы первоначально не были подписаны, и кто-то другой позднее решил их подписать. Таким образом, имя автора ученических рисунков до сих пор остаётся загадкой, как и их датировка.

И последнее. Несут ли рисунки с позиций исторической ценности важную информацию? Вероятно, хотя некоторые из них выполнены со старинных открыток. Вопрос требует дальнейшего изучения.

Список источников и литературы:

1. Методы обучения рисованию в России в 10-17 веке. [Электронный ресурс] – URL: <https://infopedia.su/15xee66.html> (Дата обращения: 21.06.2021).
2. Силонова О. Н. Крепостные художники Демидовых. Училище живописи. Художники XVIII-XIX вв. Из истории подготовки специалистов художественных и художественно-ремесленных профессий Демидовыми / О. Силонова – Екатеринбург : Баско, 2007 – 416 с.
3. ГАСО. Ф. 643. Оп. 1. Д. 84. Л. 25об.
4. ГАСО. Ф. 643. Оп. 1. Д. 129. Л. 25-25об.
5. ГАСО. Ф. 643. Оп. 2. Д. 30. Л. 371.
6. ГАСО. Ф. 643. Оп. 2. Д. 68. Л. 63об., 183.
7. ГАСО. Ф. 643. Оп. 1. Д. 535. Л. 118.
8. ГАСО. Ф. 643. Оп. 1. Д. 587. Л. 157.
9. Фонд музея истории Нижнетагильского горно-металлургического колледжа имени Е.А. и М.Е. Черепановых (НТГМК): ИК-403, ИК-408.
10. ГАСО. Ф. 643. Оп. 1. Д. 745. Л. 38-38об.
11. Фонд музея истории НТГМК: экспозиция Демидовского зала.
12. Фонд письменных источников музея-заповедника «Горнозаводской Урал»: ТМ-21630/180.
13. ГАСО. Ф. 642. Оп. 1. Д. 2962.
14. Фонд письменных источников музея-заповедника «Горнозаводской Урал»: ТМ-3260.
15. ГАСО. Ф. 643. Оп. 1. Д. 1294. Л. 13-19, 34.

16. Фонд письменных источников музея-заповедника «Горнозаводской Урал»: ТМ-2755/2; ТМ-20585/4; ТМ-2836.
17. Фонд музея истории НТГМК: Дмитриев М.А. Описание экскурсий 1908-1912 гг. ИК-1260. С. 16, 87.
18. Фонд письменных источников музея-заповедника «Горнозаводской Урал»: ТМ-2825; ТМ-3773.
19. Фонд музея истории НТГМК: ИК-395.
20. Нижнетагильский государственный исторический архив. Ф. 26. Оп. 1. Д. 293. Л. 10.

УДК 730

Е.В. Ильина,

искусствовед, заведующая отделом
исследования творчества А.С. Голубкиной,
Государственная Третьяковская галерея,
Москва, Лаврушинский пер., 10,
IlinaEV@tretiyakov.ru

КУЛЬТУРНЫЙ КОД СКУЛЬПТОРА НАТАЛЬИ ЧУДНОВОЙ

Творчество скульптора Н.Л. Чудновой, ныне живущей в Великом Новгороде, тесным образом связано с искусством Нижнего Тагила. Метод и стиль работы художника в определенной степени отразили духовное состояние общества конца XX – начала XXI вв. В статье сделан краткий анализ творчества художника, выявлены основные формообразующие мотивы.

Ключевые слова: скульптура, Н.Л. Чуднова, искусство Нижнего Тагила.

E.V. Ilyina,

Art critic, head of the research department
creativity of A.S. Golubkina, State Tretyakov Gallery,
Moscow, Lavrushinsky lane, 10, IlinaEV@tretiyakov.ru

CULTURAL CODE OF SCULPTOR NATALIA CHUDNOVA

Abstract: The work of the sculptor N.L. Chudnova, now living in Veliky Novgorod, is closely connected with the art of Nizhny Tagil. The method and style of the artist's work to a certain extent reflected the spiritual state of society of the late twentieth and early XXI centuries. The article makes a brief analysis of the artist's work, identifies the main form-forming motifs. The article provides a brief analysis of the artist's work from the 1980s to the present, identifies the main formative motives.

Keywords: sculpture, N.L. Chudnova, art of Nizhny Tagil.

В искусстве каждого времени существуют свои локальные истории художников, творчество которых всегда есть и общее, и частное. Обращаясь к вопросам мироздания и решая традиционные проблемы пластики, вдумчивый автор невольно передает в своих произведениях черты своей эпохи, своего рода собственную версию видения окружающего мира. В работе, как в коде, остается запечатленным время. И

если автор наделен талантом взгляда «над ситуацией», «над обыденным», прикосновение к его творчеству всегда будет большим открытием. Часто это бывает сложно. Но всегда – важно.

Скульптор Наталья Леонидовна Чуднова является одним из ярких представителей своего времени. Тагильчанка по рождению, последние годы она проживает в Великом Новгороде, но творчество ее, безусловно, всегда будет значимым и значительным для культуры родного города. Разговор о художнике необходим уже потому, что созданные Натальей Леонидовной произведения являются органичной частью того сложного исторического процесса в искусстве Нижнего Тагила, и более того – Урала, который сегодня требует вдумчивого описания или, хотя бы, регистрации авторского свидетельства: дистанция времени всегда таит в себе опасность забвения, в то время как личное подтверждение всегда ключ к его пониманию.

Наталья Чуднова – художник чистейшей воды, который не может не говорить языком образов, красок, форм, искренний и кристально честный в своих пластических скульптурах-исследованиях. Она никогда не была, что называется, «летописцем» своего времени, считая, что изображать надо глубоко духовное, потаенное – но не личное, а всеобщее. Но при этом опосредованно отразила время в своих пластических опусах. Произведения автора, как сама художница: не сразу считываемые образы ее работ при проникновении в суть открываются вселенским замыслом глубин чувств и смыслов – внешне сдержанный человек Наталья Леонидовна при близком знакомстве, открывается многогранностью внутренних размышлений, отзывчивостью, яркой глубиной чувственных переживаний.

На вопрос о том, как стала скульптором, Чуднова рассказывает о неожиданно детском открытии, в целом типичного для многих творческих личностей: «... Всегда с рождения во мне все было от скульптуры... С формой и цветом жила всегда внутри себя. В 7 лет увидела глину на полянке – рыжий цвет, цвет земли... не похожий на все другие цвет меня поразил. Начала пробовать его руками, он оказался липким, а значит, можно лепить. И я слепила балерину, как образ красоты!... Я не знала тогда, что люблю искусство, но однозначно любила его». Окончив Уральское училище прикладного искусства в 1977 г., она была направлена по распределению на Камчатку «...Я в нее просто влюбилась. Все там нравилось, даже жить там хотела остаться, так понравилось. Камчатка – это океан, простор, вулканы...» [1]. Время, проведенное возле моря в краю вулканов, оказалось во многом определяющим для всего творчества скульптора. И дело даже не в том, что камчатские впечатления в дальнейшем сложным образом так или иначе проявились в различных образах. Важно, что это был период внутреннего рождения художника и личности. В Тагил она вернулась три года спустя, в 1981 г. Тогда, как говорит автор, «...очень хотелось менять саму себя. Было такое ощущение, что что-то растет внутри...». Наступил период формирования собственного пластического метода, который Чуднова нащупывала интуитивным путем, много рисуя в небольших альбомах, начатых еще в камчатский период. Сегодня эти альбомы совершенно бесценны с точки зрения информации: именно они подтверждают, что практически все мотивы, образы, конструкции и конфигурации были найдены сразу и тогда.

Впервые Чуднова представила свои работы на городских и областных выставках

во второй половине 1980-х гг. Уже первые произведения автора, крайне сдержанные в эмоциональном плане, статичные, неожиданные для восьмидесятых годов в пластическом решении, обратили на себя внимание тем, что были далеки от повествовательности и непривычны для скульптуры тех лет. И в то же время входили в русло той новой волны тагильского искусства, которое с такой своевременностью запросам эпохи представили пришедшие в искусство В. Наседкин, Е. Бортников, О. Подольский, П. Болух, В. Зуев, Т. Баданина, О. Гайдук, В. Антоний, С. Брюханов и др. У этих художников не было идейного единства, не было, да и не могло быть тогда, сплачивающей их творческой организации или художественной группы [2]. Но это было подлинно творческое объединение личностей с разной индивидуальностью в пластике и образах, разными художественными устремлениями, что обеспечивало рост каждого: успех и находки одного становились определенной детерминантой для развития другого. Соединенное общим фокусом видения, это было очень концептуально. Жесткие в социальном плане последние два десятилетия XX в. вместе со сменой общественной формации принесли с собой определенное чувство духовной свободы: стало возможно создавать работы, независимые тематически и стилистически, выставкомы Союза художников допускали к экспонированию работы, что называется «неформального характера». Художники стали свободнее в том числе и в возможностях: для скульпторов появились тагильские литейные мастерские. О свободе Наталья Чуднова говорит просто, по-человечески: «...люблю все, где есть свобода: поле с ветром, много снега, море, воздух, красоты...», но вкладывает в простые слова глубинный смысл. Хотя отмечает сразу, что их поколение никогда не имело много свободы, имея в виду, прежде всего, материальное положение: «... Скульптура – это что? Это бронза, камень, шмот. Глина и гипс – это несвобода. В жизни был хороший период – когда были какие-то средства, и мы все переводили в бронзу...»

Первоначальным источником для работ Натальи Чудновой были непосредственные жизненные впечатления – импульс, важный для развития творчества многих тагильских художников тех лет. Но между эмоциями, переживаемыми ею как человеком, и непосредственным их воплощением в образ всегда стояли не близкие к импрессионистическим «выбросы», как у С. Брюханова и И. Грищенко, не умоглядность, как у Е. Бортникова, а своего рода фильтр интеллектуального размышления, что сближает работы Чудновой с методом В. Наседкина, П. Болуха, В. Зуева, Т. Баданиной. В своих работах художник открывалась как мыслитель, воплощающий в объекте скульптуры собственное представление о мире. Главное в ее работах – это целостность общего, большого взгляда на любое явление, о котором автор размышляет. Не последнюю роль, по мнению самого художника, оказали семейные традиции культуры старообрядчества, воспринятые исподволь из самого образа бытия, в котором главным выступает духовное противостояние страстям и вдумчивое отношение к жизни и природе.

В работах Чудновой, сколь бы не казались они закрытыми от зрителя, никогда не было двойственности истолкования, игры. Идея всегда выражена предельно просто и лаконично, но многогранно. Соответственно мысли находилось сжатое до пружины конструктивное решение и пластическое выражение. Скульптор всегда искала способы максимальной ясности формы, потому что для нее: «искусство – это состояния открытости, чистоты, незавершенности состояния, незамутненности сознания, искренности, стойкости, духовности...». Последнее важно – за простотой конструк-

ции скульптур Натальи Чудновой всегда стоит духовная наполненность образа.

Одними из первых значимых работ автора на тагильских и тогда еще свердловских, а после – екатеринбургских выставках, выделивших художника из общего ряда, стали произведения «Ностальгия» (1986) и «Нерпа» (1989) [3], (илл.1). Последняя работа своего рода оммаж женских фигур архаического и народного искусства, в какой-то степени выросшая из камчатских впечатлений, в ней автор впервые определила осевое деление объема и обобщенность как метод и суть творчества, что и было закреплено во второй работе. В «Ностальгии» как аксиома была закреплена работа с понятиями глобального уровня. В Нижнем Тагиле наиболее близким по образу мышления к Чудновой в то время было творчество Татьяны Баданиной: для обеих важно отношение к времени, душевному состоянию, духовному содержанию. Ко всему подлинному, незамутненному, что определяет актуальность произведений Чудновой и сегодня.

В переводе с греческого «ностальгия» – «обращение назад», «тоска по родине», «боль» [4], что обусловило восприятие обществом подобного состояния как болезнь, на что указывает словарь В.И. Даля [5]. К проблеме памяти с философской, психологической и социальной точки зрения обратились лишь в 20-е годы XX века, когда французский философ, социальный психолог, основоположник научных исследований исторической коллективной памяти Морис Хальбвакс [6] «поставил проблему социальной обусловленности памяти и выдвинул тезис о том, что воспоминания являются не репродукцией, а реконструкцией прежнего опыта человека» [7]. Ностальгия стала рассматриваться не просто как «тоска», а как сложное состояние человека, связанное с мыслительной переработкой и положительных, и отрицательных событий прошлого. Исследования уже начала XXI века определили, что ностальгия – это «моральная рефлексия», и именно она в значительной степени отвечает за формирование своеобразного мостика между прошлым и будущим: сохраняя моральные ценности прошлого, она «примиряет» его с настоящим и формирует преемственность традиций [8].

Еще до того, как были выдвинуты и оформлены выводы ученых начала XXI века, Наталья Чуднова, не погружаясь в сложные психофизиологические исследования, пластическими методами вывела собственную трактовку понятия «ностальгия». В начале 1990-х годов, когда рухнуло Советское государство, в своих работах чуткой душой художника Чуднова, по сути, передала сам смысл своего времени – неустойчивость жизни, **тяготы эпохи перемен** и необходимость сохранения людьми нравственных корней, устоев. Для автора ностальгия – «это состояние настоящего, прошлого и будущего», это всегда «пейзаж души». А человек для Чудновой – всегда **история о невысказанности душевной**, которая преследует каждого всю жизнь, его личные переживания ушедшего времени и будущих событий. «...Как бы ни был счастлив человек, щемящее чувство одиночества преследует его всю жизнь», – считает автор, – «...и понимаешь это рано, ностальгия растворяется в делах и заботах насущных, но живет, и как звездочки сидит внутри тебя, и время от времени возвращается, царапая. Меланхолия, тоска – составляющие ностальгии». Но ностальгия для художника, это и «...воспоминания о чем-то светлом, о желаемом, о будущем, память о море, об океане, о горах и даях, горах, просторе, море... и «память» о прошлом – например, как бабушки приходили пить чай в гости, как говорили они в тишине – будто песенки пели, так уютно, тепло...» Слова автора помогают выявить сами основы ее твор-

чества. Скульптура «Ностальгия» для художника, это «...работа о прошлом, обо всем материальном, что связано с духовным...», и в то же время, о неясности ожидаемого, о вечной раздвоенности человеческого создания, трудности принятия решений: «...ностальгия – это состояние настоящего, будущего и прошлого одновременно. И человек все время находится между всеми этими понятиями и состояниями в одно время...». С точки зрения социального состояния работа выступает как бы отражением размышлений о личности и обществе. Лишь в определенной степени это сопрягается с исследованием ностальгии в одноименном произведении Андрея Тарковского, рассматривающего ее как кризисное состояние современного человека. Появление темы в творчестве Чудновой лишь опосредованно связано с культовым советско-итальянским фильмом А. Тарковского, вышедшим в 1983 году, за десять лет до создания скульптурной работы. Фильм, снятый настоящим мастером о настоящей жизни, не был в прокате, не демонстрировался на экранах телевизоров. Давали эту возможность кино клубы интеллектуального кино, развернутые по всей стране и сыгравшие колоссальную роль в формировании сознания целого поколения. Чутко уловленная нота одиночества, внутренней эмиграции человека, трудного путешествия к самому себе в фильме Тарковского оказалась точно соотношенной с мироощущением целого поколения восьмидесятников, многие из которых исследовали эти ипостаси в своих произведениях с точки зрения бесприютности и душевного разлома еще в семидесятых годах.

Произведения «Ностальгия» и «Нерпа» стали своего рода «манифестом» художника, сформулированным методом работы, определившим круг формальных задач, творческих исканий. В произведениях художник, убежденный, что «ностальгия по будущему рождает профессиональные задачи», нашла свои культурные коды и заложила их, как показало время, в основу всех своих работ: лаконичность высказывания, цельность и самоценность формы, архитекtonика пластического решения. В них она впервые обращается к приему осевого деления объема, отходит от развития скульптуры по круговому принципу, предпочитая смотреть на работу каждый раз с разных точек, в результате чего скульптуры приобретают качество одновременно и объема, и рельефа. Подобное решение обнаруживает явное тяготение к искусству архаики, потрясшие Наталью Леонидовну своей неизбывностью величия при простоте высказывания. Она пристально изучает искусство архаического периода человечества, словно отбирая черты языка, лишнего телесности, но позволяющего с поразительной силой выразить архитектурность реального мира, его духовное начало. Другим источником вдохновения для художника стали произведения основателя абстрактной скульптуры Константина Брынкуши с его повышенным вниманием к форме и качеству поверхности. Уже в новгородский период Чуднова вернется к теме «ностальгия» создав работу с тем же названием в технике папье-маше – сложную, совершенно иную [Ил. 2].

Ведущим критерием оценки значимости любой скульптуры для Чудновой является форма, оттого, что «...все вокруг это форма: деревья, облака, камни... Вот галька – это тоже форма линий и воздуха. Во всей природе, в каждом ее явлении нет раздробленности, но во всем есть цельность... Главное в искусстве скульптуры – это архитекtonика форм. Мы забыли, что такое форма, не видим ее в природе, не можем сравниться с природой, понять все ее величие, не можем ее интерпретировать – то есть «перечитать» внутри себя...» В своих работах художник предпочитает брать форму крупно, емко. Еще в раннем периоде творчества Чуднова определила обобщен-

ность как единственно возможное визуальное воплощение образа. По ее словам, она «...никогда не понимала детальность и мелочную конкретность, но обобщенность – это мое, для меня... это было во мне буквально с юности. Я хочу говорить в скульптуре только формой...». Со всей очевидностью скульптор исключила реалистические детали из всех своих работ, а их форму свела к максимально простым геометрическим сущностям, что опосредованно продиктовало повышенное внимание к силуэту, интерес к ритмическим повторам и чередованиям.

Именно с произведениями «Нерпа» и «Ностальгия» связано появление в творчестве Чудновой одной из ведущих знаковых систем ее работ – «лодка», которая «...и путь, и жизнь, и судьба...». Лодка – ключевое для автора понятие, своего рода формообраз: конструкция, вмещающая глубокого смыслового содержания. Максимально очищенный от телесного начала образ лодки можно рассматривать как ключ. «... Лодка у меня проходит во всех работах, так сильно меня взяла эта идея...», позднее к этому понятию добавятся другие ипостаси, которых не так немного – «дерево», «юбки», «рыба». Все остальные образы так или иначе лежат в поле трактовки формы этих максим. Мотив лодки просматривается в работах «Мать-рыба», «Семья как длинные лодки» [Ил. 3], «Перелет», «Плывущая» (все 1990) и др., в упрощенных формах которых проявилось тяготение к архаической скульптуре с ее художественной цельностью.

Автор ищет и соответствующую образу фактуру поверхности, цвет работ. В ранних бронзах игру темной гладкой поверхности она усиливает фактурными фрагментами, вставками полированной бронзы, добавляет подставки сложной формы из камня или дерева – «Игра» [Ил. 4], «Ушки», «Мать-рыба»; в грубых шамотах, которые ценит автор, нарушает монохромность бело-песочной поверхности вставками глины терракотового и серого цвета, делает деликатные росписи ангобами, режет поверхность линиями – «Цветы и птицы», «Рыба», «Деревья», «Стрелы» [Ил. 5].

Работы Чудновой восьмидесятых годов – плавные по форме, словно «текущие», в них заложена статичность, внутренняя тишина, правда идущая не от покоя. Художник их называет «приземленными». В вылепленных единым объемом скульптурах большое внимание уделяется силуэту: «Игрушка» (1988), «Нерпа» (1989), «Плывущая» (1990), «Мать-рыба» (1990), «Семья, как длинные лодки» (1991) и др. Но в это же время были вылеплены такие работы, как «Ушки. Портрет Маши» (1987), «Кузнечик» (1989) «Лодки» (1990) – программные для Чудновой: в них она поставила перед собой вопрос о решении формы не единым блоком, а сложной конструкцией, что повлекло за собой определенную геометризацию объемов. Впрочем, это не означает, что художник отказывается от литых, единых форм в скульптуре, они появляются тогда, когда это необходимо автору для выражения идеи, как, например, «Белый день» и «Рыба» (обе 2000).

Связь с внешней средой – отличительная черта большинства произведений Натальи Чудновой, постепенно все более занимает художника. При этом работы никогда не были созданы с ориентацией на пленэр. Здесь другое. Вопрос в открытиях значимости работы пространства в произведении. Словно обволакивающий скульптуру воздух становится обязательной художественной компонентой работ. Станковые композиции выступают своего рода исследованиями по взаимоотношению формы и воздуха, которому уделяется чрезвычайное внимание и участвует в создании произведения также,

как и сама материальная форма. Со временем скульптор усиливает упругость их взаимодействия: воздух проникает в многочисленные «окна», паузы формы, ее просветы и интервалы. Так световоздушная среда становится органичным состоянием произведения – «Покров» (1992), цикл «Юбки» (2005), «Кузнечик» (1989), «Ушки» (1987), «Игра» (1989) разные деревья. Не исключено, что подобное отношение к проблеме конструктивности формы и ее взаимодействия с воздухом возникло из любви к природе, ее вдумчиво-аналитического созерцания: «...Вот дерево – я дивлюсь сочетанием линий, которые образуют ветви и ствол, но конструкция всегда разная у всех деревьев. И всегда это видела, с детства...». Представление о дереве как о частице живой природы, как о рождающейся, разветвляющейся и растущей скульптурной форме, в значительной степени определило стремление к геометрическому обобщению. В творчество Чудновой вошел «пейзаж в скульптуре»: это и многочисленные деревья, композиция «Рыба. Зима-Осень» (2015, папье-маше, акрилы, два объекта). Последние по времени создания произведения – цикл «Три дерева» (2020 – 2021) – емкие кубофутуристические, подчеркнута геометризированные сложные формы, словно раскладывающие вселенную для выявления ее трехмерности. По сути, художник создает архитектурную форму, которую можно понимать и как дерево, и как модель мира. И это, пожалуй, сродни учению Платона и П. Корнеля о том, что искусство является искусством, разрешением от духовного бремени. Излишний эстетизм своей конструкции Чуднова снимает материалом, избирая грубый шамот, но при этом сохраняет его в тонком понимании цвета – бежево-песочная основа с легкими терракотовыми и зелеными вставками, нарушающими монохромность. Автору всегда было чуждо многословие.

Талант скульптора и графика Натальи Чудновой явно недооценен уральским обществом. Необходимо понять вклад художника в изменение искусства и культуры Нижнего Тагила и Урала, на то, как оно отразило свое время. А ведь Наталья Леонидовна и прекрасный график, художник декоративно-прикладного искусства – этот материал вообще не открыт пока для исследования. Но уже точно можно сказать, что это явление, достойное вдумчивого исследования.

Список источников и литературы:

1. Здесь и далее – Интервью с Н.Л. Чудновой. Записано Е.В. Ильиной в 2017, 2019, 2021 гг. Хранится у автора статьи.
2. Все художники в 1980-1990-е гг. вошли в состав Нижнетагильского отделения Союза художников России.
3. Список основных, упоминаемых в статье работ Н.Л. Чудновой и их местобитование:
Бронза: 1986 – «Ностальгия» (1-й отлив собственность автора, 2-й отлив НТМИИ, С-362, указана дата отлива 1994 как год создания); 1987 – «Ушки» (1-й отлив собственность автора, 2-й отлив НТМИИ, С-360); 1988 – «Игрушка» (1-й отлив собственность автора, 2-й отлив НТМИИ, С-160); 1989 – «Нерпа» (1-й отлив собственность автора, 2-й отлив НТМИИ, С-362); «Кузнечик» (1-й отлив собственность автора, 2-й отлив НТМИИ, С-366); «Игра» (1-й отлив собственность автора, 2-й отлив НТМИИ, С-165); 1990 – «Мать-рыба» (1-й отлив собственность автора, 2-й отлив НТМИИ, С-361 с названием «Рыба»), «Плывущая» (1-й отлив собственность автора, 2-й отлив НТМИИ, С-364), «Лодки», «Перелет», «Мать-рыба», «Семья, как длинные лодки» (1-й отлив собственность автора, 2-й отлив НТМИИ, С-363 с названием «Корабль»); 1992 – «Покров» (1-й отлив собственность автора, 2-й отлив НТМИИ, С-174); 1996 – «Путь» (собственность автора), «Кузнечик-2» (собственность автора); 1999 – «Белый день» (2000, бронза, частное собрание, Санкт-Петербург).
Шамот, ангобы, акрил: 1995 – «Декоративная форма. Лодка 1. Лодка 2» (ЕМИИ, С-235, С-236);

1996 – «Дамы» (НТМИИ, П-1503); 1999 – «Цветы и птицы» (собственность автора), «Дерево» (НТМИИ, П-1400); 2000 – «Рыба» (частное собрание, Москва); 2004 – цикл «Юбки» (три объекта, собственность автора), «Дерево» (собственность автора); 2005 – «Дерево с кроной» (частное собрание, Москва); 2020-2021 – цикл «Три дерева» (три объекта, собственность автора).

Шамот: 2018-2019 цикл «Стрель» (три объекта, собственность автора).

Папье-маше, акрил: 2015 – цикл «Рыба. Зима-Осень» (два объекта, собственность автора), «Ладья» (собственность автора); 2016 – «Ностальгия-2» (собственность автора).

Камень, бронза: 2009 – «Тело» (собственность автора).

4. Academic.ru Ностальгия. Удаленный доступ <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/167541>. Дата обращения: 24.07.2021.

5. «Ностальгия – греч. тоска по родине, как душевная болезнь». Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. Удаленный доступ: <https://www.slovardalja.net/word.php?wordid=20205>. Дата обращения: 02.08.2021.

6. Хальбвакс (Альбвакс), Морис, 1877, Реймс-1945, Бухенвальд. Французский философ, социолог, социальный психолог, основоположник исследований по вопросу коллективной человеческой памяти. Гофман А.Б. Хальбвакс, Альбвакс, Морис // Большая Российская Энциклопедия. В 35 томах. Том 33. Москва: Большая Российская Энциклопедия, 2017. С. 734.

7. Academic.ru Ностальгия. Удаленный доступ <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/167541>. Дата обращения: 24.07.2021.

8. Например, эта мысль исследуется в трудах к.ф.н. Новикова Е.В. Нравственный смысл ностальгии. Автореферат на соискание ученой степени кандидата философских наук. М., 2009.

9. Academic.ru Ностальгия. Удаленный доступ <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/167541>. Дата обращения: 15.07.2021.

10. Белый день мое меланхолии... Наталья Чуднова. // Буклет. Печатный двор «Всемир». Нижний Тагил. 2006.

11. Википедия. Ностальгия (фильм). Удаленный доступ: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%B3%D0%B8%D1%8F_\(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%B3%D0%B8%D1%8F_(%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC)). Дата обращения: 24.07.2021.

12. Наталья Чуднова. Петр Болюх. Точка касания. // Буклет. Государственный музей художественной культуры Новгородской земли. – Великий Новгород. 2015.

13. Новиков Е.В. Нравственный смысл ностальгии. Автореферат на соискание ученой степени кандидата философских наук. М., 2009.

УДК 9.908

Е.А. Казакова,

специалист по учёту музейных предметов,

МКУК «Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»

622000, г. Нижний Тагил, пр. Ленина, 1.

alenant@yandex.ru

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ЮНОШЕСКИЙ ДЕНЬ (МЮД) И ФЕНОМЕН КАРНАВАЛА «ПО-СОВЕТСКИ»: РАДОСТЬ ПО РЕГЛАМЕНТУ ИЛИ НОВАЯ КУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ ЭПОХИ (НА ПРИМЕРЕ ПРАЗДНОВАНИЯ МЮДА В НИЖНЕМ ТАГИЛЕ В 1920-1930-Е ГГ.)

Статья посвящена изучению одного из советских праздников – Международному юношескому дню – и специфике его празднования в Нижнем Тагиле в 1920-1930-е гг. На материалах письменных источников документального, статистического и периодического характера, относящихся как к центральным, так и к местным органам власти, в статье предпринимается попытка продемонстрировать строгую регламентацию данного праздника. Особое внимание уделено анализу данного явления праздничной культуры, используя материалы фото и письменных источников, имеющихся в распоряжении МКУК «Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал». Критической рефлексии подвергнут феномен советского карнавала.

Ключевые слова: Международный юношеский день, праздник, субботник, Международная организация помощи борцам революции, демонстрация, митинг, карнавал.

Е.А. Kazakova,

specialist in the field of museum object's documentation

Nizhny Tagil Museum-Reserve «Mining and Work Ural»,

622000, Nizhny Tagil, Lenin St., 1.

alenant@yandex.ru

INTERNATIONAL YOUTH DAY (MYUD) AND THE PHENOMENON OF THE CARNIVAL «IN THE SOVIET WAY»: JOY ACCORDING TO THE RULES OR A NEW CULTURAL REALITY OF THE EPOCH (FOR EXAMPLE THE MUD'S CELEBRATION IN NIZHNY TAGIL IN THE 1920-1930s.)

The article is devoted to research one of the Soviet's holidays – the International Youth Day – and the specifics of its celebration in Nizhny Tagil in the 1920-1930s. Based on the materials of written sources of documentary, statistical and periodic nature, related to central and local authorities, the article attempts to demonstrate the strict regulation of this holiday. Special attention is given to analysis this phenomenon of celebration culture, using the materials of photos and written sources, available to the MKUK Nizhny Tagil Museum-Reserve «Mining and Work Ural». The phenomenon of the Soviet carnival is subjected to critical reflection.

Keywords: International Youth Day, holiday, subbotnik, International Organization of Assistance to the Revolution's Fighters, demonstration, action, carnival.

*Дов двадцатилетний люд, выше знамёна вздёнъ:
Сегодня праздник МЮД, мира юношей день.*

В.В. Маяковский

Месяцы, проведённые в режиме самоизоляции, вызванной пандемией, лишившей нас возможности проведения массовых мероприятий как в России, так и по всему миру, последовавшие за ними массовые шествия первой половины текущего года, развернувшиеся в социально-политическом дискурсе российских реалий, ещё раз продемонстрировали актуальность коллективных форм организации народных масс. Доставшиеся нам в наследство от советского прошлого, эти формы и сегодня зачастую репрезентируют сферу как политической, так и праздничной культуры. Демонстрации, шествия, митинги по-прежнему составляют пусть не такой обширный, как было ранее, но наиболее семантически нагруженный сегмент социокультурной реальности. Советская же эпоха была насыщена революционными маршами, пикетированиями, митингами, демонстрациями и другими панегирическими ритуалами, восхваляющими официальную власть и клеймившими так называемые буржуазные пережитки. Форма этих массовых мероприятий, в большинстве случаев, была созвучна содержанию, однако с 1920-х гг. в социокультурное пространство советской действительности проникает абсолютно буржуазный – на первый взгляд – элемент организации массовых шествий – карнавал. В фотособрании Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» представлены снимки нескольких таких мероприятий: НВ-772, НВ-773 – «Карнавал в Нижнем Тагиле на заводской площади в честь Международного дня кооперации 1926 г.», фото из альбома «Комсомол Тагильского округа в цифрах и фотографиях» ФТМ-6800/11 «Карнавал, проведённый силами городского комсомола 1 мая 1924 г.». С одной стороны, обращение к феномену карнавала именно в 1920-е гг. очевидно и не случайно: период НЭПа, как никакой другой, располагал к некоторым идеологическим послаблениям и послаблениям. С другой же стороны, заимствование такой формы организации массовых мероприятий – буржуазной по своей сути – не могло не сказаться на её презентации в рамках советских реалий. Номинально принятая форма буржуазного празднества явно диссонировала с новым, идеологически выверенным, советским содержанием. Вербально непроговариваемая, но имманентно присущая мотивация по выбору именно этой формы организации массовых шествий понятна и предсказуема: основанный на народной крестьянской культуре карнавал, безусловно, создавал иллюзию и видимость особой близости народу, заботы молодой советской власти о культурном, и, что самое главное, ментально близком и понятном времяпрепровождении народных масс. Иные, специфизирующие классический карнавал черты – свобода, всеобщность, инверсивность, игровой характер, провокативность по отношению к официальной власти – в той или иной степени были деформированы или же попросту нивелировались.

В собрании коллекции «Фотоматериалы» музея-заповедника представлены снимки, датируемые 7.09.1924 г. – «Карнавал в X Международный Юношеский день в Нижнем Тагиле» (НВ-1994) [1], «Митинг на площади Рабочей Молодёжи в Н. Таги-

ле в Международный Юношеский день 1924 г.» (ФТМ-6800/20) [2] и 1938 г. – «Демонстрация в день празднования Международного Юношеского дня в Нижнем Тагиле» (ФТМ-6830) [3]. Эти снимки интересны по нескольким причинам: во-первых, они дают возможность посмотреть на самые знаковые праздничные события Международного юношеского дня – демонстрацию, митинг и карнавал. Во-вторых, фото НВ-1994 обращает нас к феномену советского карнавала эпохи своего зарождения, репрезентируя данное явление в условиях тагильских реалий того времени. Верификация визуальных образов с источниками письменного происхождения способна дать претендующее на объективность представление о рассматриваемом празднике.

Международный Юношеский день (МЮД) – это «праздник всей трудящейся молодёжи, и, прежде всего, пролетарской молодёжи» [4, с. 3]. Зародившись в разгар I Мировой войны – в 1915 г. в Берне (Швейцария) как мероприятие пацифистской направленности – праздник выступил против милитаризации сознания молодёжи, за самостоятельность и независимость молодёжного пролетарского движения от политической конъюнктуры в борьбе с милитаризмом. Придя в российские реалии, праздник претерпел изменения. Впервые он отмечался 15 октября 1917 г. в Москве [5, с. 94], но уже тогда проходил под лозунгами в духе классовой теории борьбы марксизма-ленинизма: «Мир во что бы то ни стало сменяется лозунгом «Мир через вооружённое восстание» [4, с. 28] необходимость превращения войны империалистической в войну гражданскую.

С 1920 г. МЮД ежегодно начинает отмечаться в России, о чём свидетельствует обращение Петроградского Губкома РКСМ ко всей трудящейся молодёжи о праздновании МЮДа, опубликованное в «Петроградской Правде» № 196 от 04.09.1920 г. [6]. Пестуемая советской властью идея мировой революции и неминувости наступления «светлого будущего» гордо постулируется в этом документе.

Проведение столь массового мероприятия, очевидно, требовало досконального формального и содержательного планирования, исключающего возможности проявления народной вольности. С этой целью в центральных городах разрабатывалась подробная инструкция по проведению праздника. «Инструкция Центрального Комитета Российского Коммунистического Союза Молодёжи» [7] содержит необходимые требования к подготовке и празднованию МЮДа, тезисы для агитречей и лозунги. Все местные губкомы обязаны организовать подготовку к празднованию на местах, согласно данной инструкции. В фонде «Письменные источники» музея-заповедника хранятся плакаты, афиши и обращения к пролетарской молодёжи города, посвящённые празднованию XIII, XIV, XV, XVI и XVII МЮДа в Нижнем Тагиле, представляющие огромную культурную и эвристическую ценность как источники, дающие возможность посмотреть на планирование данного мероприятия в нашем городе. Эти документы не противоречат принятой Инструкции Центрального Комитета Российского Коммунистического Союза Молодёжи, отражая основные и необходимые мероприятия в день празднования МЮДа. «Местный колорит» выражается в составе участников заявленных мероприятий – молодёжь Высокогорского завода, Рудника им. III Интернационала, Лебяжинского рудника, Тагильского завода, ВЖР, Спиртоводочного завода, Типографии и др., а также назначении ответственных за проведение праздника (рук. Крылов, Шептаев, Бородин, Кузнецов, Жидков и др.). В афишах и плакатах по празднованию МЮДа в Нижнем Тагиле достаточно чётко прописаны марш-

руты следования колонн демонстрантов, описан сценарий празднования (по часам).

Подготовительная работа к празднованию МЮДа была столь же планомерной и регламентированной. В «Инструкции Центрального Комитета Российского Коммунистического Союза Молодёжи» обозначен период подготовки к празднику – с 29.08.1920 по 04.09.1920 г., т.е. целая неделя. Содержательно подготовка включала в себя организацию «всесторонней, планомерной и организованной агитации и пропаганды идей коммунизма и интернационализма среди молодёжи» [7, с. 1], приобщение самых широких масс молодёжи к участию в МЮДе, митингах и агитации, выпуск агитлитературы. План подготовки к празднованию XV МЮДа в Нижнем Тагиле так же расписан более чем на неделю [8]: с 19.08 по 26.08 – ячейковые собрания по вопросам МЮДа (с участием беспартийной молодёжи), 25.08 – однодневные курсы о проведении МЮДа, с 26.08. по 30.08 – выпуск стенгазет, украшение помещений, подготовка к карнавалу, 31.08 – летучие митинги на предприятиях города. Регламент подготовки был обязательным к исполнению, несоблюдение какого-либо из заявленных мероприятий наказывалось, о чём свидетельствует заметка в газете «Тагильский рабочий» № 203 (258) от 1 сентября 1934 г. «Обязательное постановление президиума Н.-Тагильского городского совета от 29 августа 1934 года», в которой говорится о необходимости декорирования фасадов помещений к МЮДу (флагами, портретами вождей, лозунгами). Несоблюдение данного предписания влекло за собой штраф до 100 рублей [9].

Поскольку МЮД праздновался два дня (суббота и воскресенье), каждый день был строго регламентирован определённым набором обязательных мероприятий:

04.09.1920 г. (суббота) – Всероссийский субботник молодёжи, который регламентировался «Положением о субботниках», принятым 06.06.1920 г. ЦК РКП (б) [10]. Положение закрепляло порядок проведения субботников, их цель и задачи, обязанности участников и прописывало категории граждан, освобождающихся от участия. В собрании фотоколлекции музея-заповедника хранится снимок, датированный 1920 г. с изображением субботника третьей бригады I Красноуральской дивизии на станции Тагил (НВ-1130/2). Вероятно, это снимок первомайского субботника, однако его организация и проведение мало чем отличались от последующих подобных мероприятий. Постановление Президиума ВЦИК «О проведении Всероссийского субботника в день первого мая» от 14.04.1920 г., письмо председателя Главного Комитета труда Ф.Э. Дзержинского регламентировали проведение данного мероприятия с оговоркой о том, что «начатое 1 мая можно продолжить в другие субботники» [11, с. 18]. В приказе первомайской комиссии от 25 апреля 1920 г. указаны основные положения о порядке проведения субботника в г. Нижний Тагил. В нём принимали участие «работники заводов, рудников, железных дорог, кустарных мастерских, работник светских учреждений. Для учёта и сбора сотрудников каждое учреждение назначает руководителя, который составляет списки участвующих в субботнике. Для контроля работ на субботнике назначаются инспектора» [12, с. 258].

Вообще, появление субботника, позиционировавшегося как новый тип организации массовых празднеств, было не случайным. Можно сказать, что он был необходим как некая переходная ступень от митингов и демонстраций к карнавалу. Кризис официальных форм массовых шествий был очевиден, интерес к митингам и карнавалам, коими изобиловало революционное время, угасал. «Это стало одной из причин решения отказаться от проведения общегородских шествий в дни празднеств и устроить

1 мая 1920 г. массовые субботники» [13]. Номинально субботник действительно был менее официозен, претенциозен и серьёзен, хотя фактически – судя по официальным положениям, регламентирующим его проведение – он несколько не уступал важнейшим официальным формам массовых празднеств. Однако внутренняя убеждённость в верности выбранного пути развития советского государства была определяющей и не могла поколебать веру в правильность выбора массовых форм организации трудящихся. В воспоминаниях тагильского комсомольца 1920-х гг. Шилова И.Г. встречаются сведения об отношении первых комсомольцев Нижнего Тагила к субботникам: «Молодёжь и комсомольцы были первыми застрельщиками нового отношения к труду. Они охотно шли на субботники по ремонту школ, больниц, детских учреждений. Трудились бесплатно» [14, с. 3]. Безусловно, воспоминания как исторический источник отражают субъективные опыт переживания того или иного события, который зачастую бывает пристрастен, однако, учитывая наличие формирующейся советской идеологии, субъективная пристрастность преломляется в плоскость своей социально-культурной объективации. Таким образом, субботник, войдя в состав мероприятий по празднованию МЮДа, предвещал митинги и демонстрации.

В этот же день собирались средства в пользу МОПРа – Международной организации помощи борцам революции. На фото, изображающем участников МЮДовского карнавала в Тагиле в 1924 г., можно увидеть людей, держащих плакат с упоминанием МОПРа [Ил. 1]. В Инструкции Центрального Комитета Российского Коммунистического Союза Молодёжи от сентября 1920 г. сказано, что «все члены РКСМ в этот день обязаны отчислить половину своего дневного заработка в пользу МОПРа; весь доход с субботников также отчислялся в фонд» [7, с. 1]. В работе «Что такое МОПР» Р. Арский (литературный псевдоним Радзишевского Андрея Теофиловича – политического деятеля и писателя) отмечает, что «взносы эти очень небольшие» [15, с. 27], однако чтобы их заплатить, членам МОПРа зачастую приходилось отказываться от «ненужных излишеств» в виде покупки товаров, не входящих в перечень товаров первой необходимости: «Вместо того, чтобы купить семечек или яблок, лучше отказаться от этого. От семечек пользы мало, а эта копейка попадет к рабочему в тюрьму» [15, с. 27]. Удовлетворение гедонистических потребностей человека, безусловно, не рассматривалось как первоочередное.

Об активной включённости Тагильского округа в деятельность по организации помощи заключённым революционерам по всему миру говорится в отчёте окружного исполнительного комитета рабочих, крестьян и красноармейских депутатов за период с 1 декабря 1923 г. по 1 октября 1924 г. Согласно этому отчёту, в Тагиле было организовано окружное отделение МОПРа с шефством над Краковской тюрьмой [16, с. 18]. В общество вовлечено 22000 человек из 40000 рабочих, ведётся работа по изысканию средств для организации помощи заключённым. В фонде «Письменные источники» хранится членский билет № 17541 члена МОПР Бодрова А.П. – приказчика, датированный 22.02.1925 г. [17], который даёт представление о величине ежемесячных членских взносов (10 коп.) в МОПР в 1925 г.

В то же время можно с уверенностью утверждать, что источники этих финансовых вливаний могли быть различны. Другой источник письменного происхождения – квитанция № 47 о принятии казначеем МОПР пожертвований от Поваренных Н.Д., датированная 17.09.1925 г. [18] – содержит сведения о поступивших в фонд МОПРа 1 се-

ребриной цепочке, 1 золотого кольца и 3 серебряных монет старого образца. Все эти предметы, вероятно, должны были быть переданы на нужды арестованных революционеров за рубежом. Природа этих вещей, очевидно, не пролетарская, что даёт основные предположить, что «закрома МОПРа пополнялись также имуществом, реквизированным у «классовых врагов» [19].

Второй день празднования, который выпадал на воскресенье – 05.09.1920 г. – предполагал ряд обязательных мероприятий: утром планировалась демонстрация, после неё – митинги, вечером – празднества. В собрании фотоколлекции музея-заповедника представлен снимок, датируемый 1938 г. и посвящённый МЮДовской демонстрации (ФТМ-6830). Центральная идея демонстрации – это мобилизация и смотр сил. Именно поэтому при описании этих шествий в газетах зачастую делается акцент «на сплочённости участников и их количестве» [13]. Семантически демонстрация всегда чётко определена: обязательно использование плакатов, стягов, знамён. Начиная с 1924 года – именно этой дата указана на снимке МЮДовского карнавала, проходившего в Нижнем Тагиле – демонстрации придаётся поистине сакральное значение, связанное со смертью В.И. Ленина в январе 1924 г. «7 сентября в советской стране демонстрация в Красной Москве будет проходить около Мавзолея, в котором лежит Ильич. Но и в самом глухом и заброшенном уголке нашей страны рабочие-крестьянской молодёжи будут чувствовать, что они проходят около Мавзолея» [20, с. 1]. С этого времени проведение демонстрации МЮД перед Мавзолеем становится традицией, а пролетарская молодёжь в других городах с особой гордостью и чувством сопричастности из года в год участвует в МЮДовской демонстрации на местах. Особая значимость данного мероприятия, его обязательность подчеркнуты тем, что проводилось оно «при любой погоде» [21].

Фотография 1938 г. «Демонстрация в день празднования Международного Юношеского дня в Нижнем Тагиле» (ФТМ-6830), даёт нам визуально зафиксированный образ данного мероприятия [Ил. 2]. Судя по имеющимся в распоряжении письменным источникам, представленными воззваниями, листовками и планами празднования МЮДа в Н. Тагиле в 1920–1930-е гг., маршрут этой демонстрации был определён достаточно чётко и практически не менялся: места сбора каждой колонны определялись заранее и соотносились с каким-либо строением (у Управления заводом, Клуба Первомайский, Выйской школы семилетки, Пионерского клуба, школы и др). Далее «организованным порядком с духовым оркестром, песнями, знамёнами следуют на площадь «Рабочей Молодёжи» [21]. На фото запечатлён момент движения колонны демонстрантов по ул. К. Маркса. По прибытию на площадь, там проходил общий митинг, после чего участники «колоннами идут по улице Ленина к зданию ОК ВКП(б), откуда после короткого митинга, распускаются по домам» [8]. О строгой регламентации в организации движения демонстрантов говорится и в методическом пособии О. Цехновицера «Демонстрация и карнавал», изданном в 1927 г. к 10-летию празднования Октябрьской революции: «Районная комиссия должна точно распределить место и время сбора отдельных предприятий и учреждений... Постепенное стягивание колонн к центру празднества даёт возможность охватить празднеством большую часть города» [22, с. 23 – 24].

Митинги, сопровождавшие демонстрации, посвящались агитпропаганде, разъяснению цели МЮДа. Фотоснимок ФТМ-6800/20 – «Митинг на площади Рабочей Моло-

дёжи в Н. Тагиле в Международный Юношеский день 1924 г.» [2] представляет визуальный образ данного мероприятия. Половозрастной состав собравшихся на площади Рабочей Молодёжи разнообразен: в толпе отчётливо видны как мужчины, так и женщины. Много детей разных возрастов. Примечательно, что участие детей в демонстрациях и иных массовых шествиях в первые годы советской власти (до 1 мая 1927 г.) возрастно не регламентировалось. С 1923 г. участвующих в демонстрациях детей стали лишь делить на возрастные группы, которые в обязательном порядке сопровождались педагогами. «Все школы первой ступени давали на демонстрацию полный состав своих учеников и педагогов из расчета по одному взрослому на 25 детей. Детские дома – в той же самой пропорции» [22, с. 28]. Инструкция о праздновании 1 мая 1927 г. ЛК ВКП(б) внесла ясность в возраст вовлечения детей в подобного рода мероприятия: от 12 лет [22, с. 28]. О социальном статусе присутствующих на митинге можно судить по одежде: в основном это рабочие, которые колоннами демонстрантов из разных точек города, с разных предприятий пришли на Площадь.

В газете «Тагильский рабочий» №209 (1989) за 8 сентября 1932 г. содержится заметка об общегородском митинге в Н. Тагиле 3.09.1932 г., посвящённом празднованию XVIII МЮДа. Член бюро райкома комсомола Якубовский подчёркивал «огромнейшее значение, которое сыграл МЮД в развитии мирового революционного движения молодёжи» [23], член РК ВКП(б) Тарасов говорил о важности дальнейшего интернационального воспитания молодёжи, «вовлечении в ряды комсомола новых слоёв рабочей молодёжи» [23], об окончательном утверждении социалистического пути развития советского государства и неминемости построения бесклассового общества. Комсомолец Потоскуев акцентировал внимание собравшихся на площади Рабочей Молодёжи на дальнейшей необходимости и обязательности борьбы с капитализмом и империализмом. Пропагандистская нагрузка подобных собраний составляла основу содержания митингов и, без сомнения, была одной из важнейших основ построения советского государства в целом. Чётко разделив мир на «своё» и «чужое», врагов и героев, пропаганда давала абсолютно понятную советскому человеку систему координат, в которой ему следовало существовать, закладывала идеалы и ценности, к которым необходимо стремиться и которыми следует наполнять свою жизнь.

Завершался второй день празднования так называемыми празднествами, которые имели художественную направленность. «Празднества должны быть организованы по возможности за городом, на открытом воздухе, с музыкой, пением, спортивными играми и состязаниями» [7, с. 2]. Это могли быть художественные постановки самодеятельных кружков, просмотр кино, гуляние, танцы, катание на парохде и лодках, запуск фейерверков и факельные шествия, стрелковые состязания и др. МЮДовский карнавал, завершавший празднование, представлял собой противоречивый феномен сплавления буржуазной формы организации народного шествия с идеологически выверенным советским содержанием. Заграница в лице европейских делегаций, посещавших Урал в 1920-е гг., стала заметно ближе, а присутствие иностранных гостей придавало молодой советской власти ещё больше легитимности в лице мирового общества. Противоречивость зарождавшейся советской традиции карнавала, в некотором смысле, была созвучна амбивалентности, присущей карнавалу как таковому.

Природа карнавала, по мнению советского литературоведа и культуролога М.М. Бахтина, разработавшего теорию карнавала как обрядово-зрелищной формы народ-

ной культуры Средневековья и Возрождения, продиктована амбивалентностью мира культуры как такового: «в фольклоре первобытных народов рядом с серьёзными культурами существовали и смеховые культы, высмеивавшие и срамословившие божество, рядом с серьёзными мифами – мифы смеховые и бранные» [24, с. 10]. Предтечей средневековых европейских карнавалов считаются римские Сатурналии – празднества в честь бога Сатурна. Римские сатурналии представляют собой мир инверсии: реальный мир вольно интерпретировался на основе смехового начала. Очевидно, что средневековая религиозная культура особенно нуждалась в подобной отдушине, дававшей человеку, пусть и утопическое, временное и иллюзорное, но ощущение свободы.

М.М. Бахтин, анализирующий феномен средневекового карнавала, выделяет в нём ряд признаков. Подобная классификация хороша возможностью верифицировать советский карнавал на предмет наличия в нём всех, или, по крайней мере, некоторых, специфицирующих классический карнавал характеристик.

1) Смеховое начало – важнейший столп карнавала. «Карнавал – это вторая жизнь народа, организованная на начале смеха» [24, с. 13]. Средневековый карнавал позволял себе не просто выход за рамки религиозных доминант и ортодоксальных доктрин христианского вероучения, но их осмеяние, пародию на них. Чего стоит народный ритуал сожжения Христа с креста с целью отправки своих обидчиков пинком в ад. Имели место сатирические песни, высмеивающие духовенство.

2) Игровое начало, которое априорно всегда свободно (Й. Хейзинга). Игровая свобода подразумевает не освобождение от правил (они в игре всегда присутствуют), а излишность самой игры. Игры может и не случиться, это свободная деятельность человека, направленная на украшение жизни, создание праздника. Неутилитарность и отсутствие материальной выгоды движут игрой.

3) Создание мира «как будто» во время карнавала. Игра всегда связана с выходом за рамки действительности. Мир игры – иллюзорен, эфемерен, но не фиктивен (с точки зрения самой игры). Он – новая, здесь и сейчас созданная реальность, в которой временно проживает человек и в которой можно то, что в обычной реальности под запретом. Это мир инверсии социальных отношений. Как отмечает М.М. Бахтин: «Официальный праздник освящал неравенство. В карнавале все считались равными. Официальные праздники никуда не уводили из существующего миропорядка и не создавали никакой второй жизни. Напротив, они освящали, санкционировали существующий строй и закрепляли его... Карнавал же был временным освобождением от господствующей правды и существующего строя, временной отменой всех иерархий, привилегий, норм и запретов» [24, с. 14].

4) Всенародность. Карнавал всеобъемлющ как по содержанию – смеются все и над всеми – так и по форме – топологически разворачивается в обширном и длительном хронотопе.

5) Эстетика карнавала. Как и любое игровое действие, карнавал организуется по законам эстетического и художественного, давая человеку возможность посмотреть, прожить и прочувствовать противоречивость его жизни: возвышенное и низменное, прекрасное и безобразное, трагическое и комическое.

На фотографии из собрания музея-заповедника изображены участники МЮДовского карнавала в Н. Тагиле в сентябре 1924 г. Костюмы, в которых предстают люди на фото, репрезентируют, во-первых, социальную структуру советского общества в

целом и тагильского – в частности, и, во-вторых, национальную специфику молодого советского государства. На фото мы видим представителей духовенства, рабочих, красноармейцев, прослойки буржуа, крестьянства, иных национальностей, вошедших в состав СССР. Семантика костюмов претендовала на универсальность, т.к. должна была быть легко прочитываемой и узнаваемой как в Тагиле, так и в других городах, также принимавших МЮДовский карнавал. Основываясь на методическом пособии О. Цехновицера, обобщающем опыт организации демонстраций и карнавалов в 1910–1920-е гг. и дающем практические рекомендации к планированию и проведению подобного рода мероприятий, можно сказать, что каждый костюм, надевавшийся на карнавал, нес вполне конкретную символическую нагрузку, которая должна была прочитываться зрителями по ряду внешних признаков. Так, буржуа часто изображались «в котелках и цилиндрах» [22, с. 56], дамы, представительницы класса буржуазии, в женственных, не пролетарских одеждах, рабочие, облик которых «обычно отличался лишь кепкой» [22, с. 131], с «бутафорским молотом» [22, с. 56] в руках, духовенство в соответствующих конфессии одеяниях, которым во время движения карнавала «молот ударял по головам, как и буржуйам» [22, с. 56], белое офицерство, одетое «в мундир, погоны и саблю» [22, с. 131]. Профессиональные театральные костюмы были редкостью на уличных карнавалах и в основном использовались «работниками профессиональных театров, участвовавших в шествиях» [22, с. 131], которые «часто и органично вступали в контакт с массами демонстрантов, перебрасываясь с ними шутками, вступая в импровизированные диалоги, провоцируя ответные действия» [13].

Достаточно распространённым являлся художественный приём, подразумевавший провоз людей в клетках. Семантически он мог быть выражен двояко: в клетку помещались либо представители класса буржуазии, уничижительно именовавшиеся «буржуйами», либо пленённые рабочие, которых везёт буржуй. Очевидно, что в обоих случаях идейная нагрузка принципиально не различалась: заключение буржуев в клетку (как раз то, что мы видим на имеющемся фото) призвано было подчеркнуть правильность выбранного советским государством пути, ещё раз акцентировать внимание на недопустимости эксплуатации человека человеком в советском обществе. Второй случай так же демонстрировал «звериный оскал капитализма», при котором бесправные рабочие, вынужденные трудиться за небольшие деньги, находились в состоянии несвободы и невозможности вырваться из этой вопиющей несправедливости.

Классовость, подчёркиваемая подобными акциями, безусловно, идёт в разрез с идеей всеобщности, присущей классическому карнавалу. Топологически советский карнавал так же уступает буржуазным его формам: он происходит далеко за пределами города, на задворках, в парках и аллеях, а в дальнейшем и вовсе будет выдворен за стены дворцов культуры. Карнавал по-советски лишён свободы своего выражения. В нём нет провокативности, освобождения от господствующей идеологии и правил. Как раз наоборот – он визуальное, художественно оформлено санкционирует и подчёркивает существующее положение вещей. Более того, с 1930-х гг. карнавал постепенно лишается важнейшего своего качества – народности, массовости, превращаясь в собрание элиты, участие в котором – это её привилегия.

Поскольку празднование МЮДа строго регламентировалось как из центра, так и на местах, любой отход от сценария не представлялся возможным. Карнавал – обязательная составляющая праздника, его не могло не быть. Идеологическая нагрузка

ка, присутствующая в карнавальном шествии, также лишала его возможности быть иным, непохожим на традиционные демонстрации. Как точно подметил А.В. Захаров: «пульсирующее природно-космическое время экзистенциального бытия традиционного праздника становилось всё более линейным» [25], предсказуемым и детерминированным политической составляющей.

Особая эстетика, присущая традиционному народному карнавалу, изначально всё же присутствовала и в советских карнавалах 1920-х гг. Были ряженые, было желание художественного оформления шествия, стремление, хоть и ограниченно, но продемонстрировать бинарность эстетического переживания мира. Пространство для игры, несомненно, наличествовало, даже несмотря на то, что «персонажи политкарнавала определялись политическими задачами момента, а мобилизационное и дидактическое измерение, воплощенные, в частности, в теме труда и хозяйственных успехов, по-видимому, преобладали над сатирическим» [13]. Однако с развитием тенденции к установлению тоталитаризма всё живое, естественное и неотформатированное, что ещё оставалось в народном карнавале, постепенно нивелируется. «Шествие ряженых обрачивалось парадом; товарищеское застолье, пирушка – банкетом; символы – значками. Из повествования о собственной жизни (пусть и в несколько усечённом формате), где ты одновременно и зритель, и рассказчик, праздник превращался в репрезентацию «для других» (членов правительств, мирового пролетариата, внешних и внутренних «врагов») неких абстрактных умозрительных идей» [25]. Тоталитарной мысли было чуждо принятие народной вольности и естества, поэтому сомнения в правильности и нужности подобного жанра советских торжеств постепенно нарастали.

Вера в светлое будущее, нацеленность советского человека в область футуристического подразумевали наличие «концепта «счастья» [26, с. 124], которое, однако, достижимо только в будущем. Именно поэтому советские карнавалы в меньшей степени, чем классические буржуазные, претендовали на демонстрацию сиюминутного счастья, счастья «здесь и сейчас», которое возможно на время существования карнавала, смещавшего границы установленных норм и правил. «Советские карнавалы позволяли взглянуть на светлое будущее» [26, с. 124]. Настоящее же – это лишь плацдарм для его построения. Мифопоэтика данной идеи, безусловно, созвучна христианскому пониманию спасения, сюжет которого традиционно разыгрывался в европейских карнавалах. Однако вряд ли советские празднества могли себе позволить демонстрацию наступления этого светлого будущего (пусть и на время существования карнавала) со всей непосредственностью и неотчуждённостью от субъективного мира человека.

Список источников и литературы:

1. Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал», коллекция «Фотоматериалы», научно-вспомогательный фонд, НВ-1994 («Карнавал в X Международный Юношеский день в Нижнем Тагиле» 7.09.1924 г.)
2. Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал», коллекция «Фотоматериалы», основной фонд, ФТМ-6800/20 («Митинг на площади Рабочей Молодёжи в Н. Тагиле в Международный Юношеский день 1924 г.»)
3. Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал», коллекция «Фотоматериалы», основной фонд, ФТМ-6830 («Демонстрация в день празднования Международного Юношеского дня в Нижнем Тагиле» 1938 г.)
4. Любич А. Международный Юношеский день. М.: Молодая гвардия. 1927. 63 с.

5. Можаяева Л.А. Антимилитаристская борьба и международная солидарность молодёжи в политическом фокусе Международного Юношеского дня // Вестник РГГУ. Серия: Политология. История. Международные отношения. Зарубежное регионоведение. Востоковедение. – 2014. – № 7 (129). – С. 93-102.

6. Обращение Петроградского Губкома РКСМ ко всей трудящейся молодёжи о праздновании Международного Юношеского дня и о проведении Всероссийского субботника молодёжи 4 сентября 1920 г. [Электронный ресурс] // Петроградская Правда. – 4.09.1920. – № 196. – Режим доступа: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/139086> (13.03.2021)

7. Международный юношеский день. К Международному юношескому дню 5-го сентября 1920 г. [листовка]. [Электронный ресурс]. – М.: ЦК РКСМ, 1920. – 4 с. – Режим доступа: К Международному юношескому дню 5-го сентября 1920 г. : листовка – Российская Национальная Библиотека – Vivaldi (nlr.ru) (дата обращения: 12.01.2021)

8. Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал», коллекция «Письменные источники», основной фонд, ТМ-5419/3 (План подготовки и проведения XV МЮДа в Н. Тагиле)

9. Обязательное постановление Президиума Нижне-Тагильского городского совета от 29.08.1934 г. // Тагильский рабочий. – 1.09.1934. – №203 (258).

10. Положение о субботниках, принятое ЦК РКП (б) 06 июля 1920 г., опубликованное в газете «Правда» – 6.07.1920. – № 146. [Электронный ресурс] // Партархив Архангельского обкома ВКП(б), Ф. 1, Д. 314, Л. 11. Копия машинописная. – Режим доступа: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/155856-polozhenie-o-subbotnikah-prinyatoe-tsk-rkp-b-i-opublikovannoe-v-gazete-pravda-6-iyulya-1920-g-146-6-iyulya-1920-g> (дата обращения: 10.03.2021)

11. Циркулярное письмо председателя Главкомтруда тов. Дзержинского по организации Всероссийского субботника 1 мая. 15 апреля 1920 г. [Электронный ресурс] // «Правда». – 15.04.1920. – № 80. – Режим доступа: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/138968-tsirkulyarnoe-pismo-predsedatelya-glavkomtruda-tov-dzerzhinskogo-po-organizatsii-vserossiyskogo-subbotnika-1-maya-15-aprelya-1920-g> (дата обращения: 04.02.2021)

12. Кириченко С. В. Первые коммунистические субботники в Нижнем Тагиле / С. В. Кириченко, А. В. Соболева // Документ в современном обществе: цифровая трансформация: материалы XIII Всероссийской студенческой научно-практической конференции, Екатеринбург, 3–4 апреля 2020 г. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2020. – С. 257-260.

13. Кустова Э. Советский праздник 1920-х годов в поисках масс и зрелищ [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас. – 2015. – № 101 (3). – Режим доступа: Советский праздник 1920-х годов в поисках масс и зрелищ (nbooks.ru) (дата обращения: 16.06.2021)

14. Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал», коллекция «Фотоматериалы», научно-вспомогательный фонд, НВ-19475 (Альбом воспоминаний комсомольца 1920-х гг. Шилова И.Г.)

15. Арский Р. Что такое МОПР. Москва. Ленинград. Молодая гвардия. 1926. 36 с. (17)

16. Отчёт Окружного исполнительного комитета рабочих, крестьян и красноармейских депутатов первого созыва за период с 1 декабря 1923 г. по 1 октября 1924 г. Тагил [Электронный ресурс]: Государственная типография. 1924 – 144 с. – Режим доступа: <http://elibr.uraic.ru/handle/123456789/19082> (дата обращения: 25.01.2021)

17. Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал», коллекция «Письменные источники», основной фонд, ТМ-7775/16; ПИ-1676 (Членский билет № 17541 члена МОПР Бодрова А.П. – приказчика, 22.02.1925 г.)

18. Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал», коллекция «Письменные источники», основной фонд, ТМ-4745/21 (Квитанция № 47 о принятии казначеем МОПР пожертвований от Поваренных Н.Д., 17.09.1925 г.)

19. От борца до жертвы [Электронный ресурс] // Маленькие истории. Частное собрание фактов и артефактов. – Режим доступа: От борца до жертвы... — Маленькие истории (little-histories.org) (дата обращения: 10.03.2021)

20. 7 сентября [Электронный ресурс] // Смена. Журнал рабочей молодежи – 1924. – № 13. – 33 с. – Режим доступа: <https://smena-online.ru/archive/1924/13> (дата обращения: 02.02.2021)

21. Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал», коллекция «Письменные источники», основной фонд, ТМ-4472/15 (План празднования МЮДа 1 и 2 сентября 1928 г. в Н. Тагиле)

22. Цехновицер О. Демонстрация и карнавал. М.: Центральная типография Наркомвоенмора. 1927. 139 с.

23. Восемнадцатый МЮД в Тагиле // Тагильский рабочий. – 8.09.1932. – №209 (1989).

24. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М. Худож.лит., 1990. 543 с.

25. Захаров А.В. Карнавал в две шеренги [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Карнавал в две шеренги (inpsycho.ru) (дата обращения: 15.03.2021)

26. Зеверт Д. Советский карнавал: от политического шествия до «праздника для народа» // Вестник РГГУ. Серия: Политология. История. Международные отношения. Зарубежное регионоведение. Востоковедение. – 2016. – № 4 (6). – С. 118-125.

УДК 069.4+ 27-526.62
К 14

М.Ю. Казакова,
научный сотрудник отдела фондов
МКУК «Нижнетагильский музей-заповедник
«Горнозаводской Урал», 622000, г. Нижний
Тагил, пр. Ленина, 1

МИР НЕБЕСНЫХ СИЛ В РАЗЛИЧНЫХ ТИПАХ ИКОН В СОБРАНИИ МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ГОРНОЗАВОДСКИЙ УРАЛ»

В данной статье рассмотрено изображение ангелов в различных типах икон на основе фонда музея-заповедника «Горнозаводской Урал». Иконный ряд представлен в основном памятниками темперной и масляной живописи XVIII и XIX вв. с учетом местного старообрядческого письма региона. В общих чертах описано, каким образом и в каких сюжетах изображали небесные силы иконописные мастера, опираясь на богословские тексты, и какие изображения ангелов в своем религиозном сознании считали охраняющими и сопровождающимися духами.

Ключевые слова: небесные ангельские силы, иконография ангелов, атрибуты ангельского чина, небесный воин архистратиг, ангел-хранитель.

М.Yu. Kazakova,
research associate of the Collections Department
The Nizhny Tagil Museum-Reserve «Mining and Works Ural»
622000, Nizhny Tagil, Lenin St.,1.

THE WORLD OF ANGELS IN VARIOUS TYPES OF ICONS IN THE COLLECTION OF THE NIZHNY TAGIL MUSEUM-RESERVE «MINING AND WORKS URAL»

The article discusses the depiction of angels in various types of icons from the collection of the Museum-Reserve «Mining and Works Ural». The collection of icons is represented mainly by monuments of tempera and oil painting of the 18th and 19th centuries with account taken of the local Old Believer icon painting of the region. The article gives a general outline of how and in what subjects the icon-painters relying on theological texts portrayed angels, and what images of angels were considered guarding and accompanying spirits in their religious consciousness.

Keywords: angels, angel iconography, characteristics of the angelic rank, heavenly warrior archangel, guardian angel.

В данной статье мы рассмотрим изображение небесных сил в различных типах икон собрания музея-заповедника. В сюжетах Христологического и Богородичного ряда ангелов, изображенных со священными персонажами и святого с ангельскими крыльями, а также собственно изображения ангелов и архангелов на примере памятников музейного фонда. Наш иконный ряд представлен в основном второй половиной XVIII и XIX вв., более ранних изводов насчитываются единицы. В основном иконы собрания изготовлены в мастерских Невьянска и Нижнего Тагила с учетом роли местных старообрядческих мастеров. Большая часть икон без оклада. В собрании также имеются иконы из других регионов, представлена темперная, масляная живопись на различных основах (дерево, металл, холст), каноническое и академическое письмо. Датировка икон опирается на атрибуцию Е.В. Ройзмана, работавшего с фондом в 2016 г.

Ангельские силы нередко упоминаются в Священном Писании, как в Ветхом, так и в Новом Завете. О количестве ангелов в Священном писании сказано, что их «тысячи тысяч» (Дан.7:10). Ангелы в переводе с греческого означают вестники, согласно Библии – личные, духовные существа, сотворенные Богом прежде создания видимого мира» [1, с. 36]. Согласно толкованию Дионисия Ареопагита в трактате «О небесной иерархии» (V в.) названы девять ангельских чинов в трех триадах. По общему определению все они – Ангелы. Первая триада – Серафимы, Херувимы, Престолы. Вторая триада – Господства, Силы, Власти. Третья триада – Начала, Архангелы, Ангелы.

Непременным атрибутом иконографии всех Ангельских чинов являются крылья и нимб, символизирующий излившуюся на них Божию благодать. Свиток в руке намекает на выполнение божественного задания. Часто ангелы держат мерло-посох с красным навершием, лабарум [2, с. 502], рапиду, жезл или державу, украшенную крестом или монограммой Христа, тем самым напоминая, что сила и могущество Ангелов даны Господом, также в руках ангелов иногда изображают свитки, венцы, факелы. Сопровождая различные сцены, ангелы могут держать в руках используемые в церковных обрядах предметы, такие, как книга, кадило, свеча, потир и др. Иногда руки ангелов скрыты литургическим покровом. Ангелы с трубами относятся, прежде всего, к сцене Страшного суда, кроме того, ангелы могут нести орудия

страстей Христовых. Вокруг головы ангелов повязана лента, поддерживающая волосы над лбом и двумя концами спускающаяся за уши – это тороки или слухи (др. рус. торокъ – ремешок, завязка) [3, с. 2011]. Одежда ангелов – туника, далматика (одевается поверх туники, украшена плечем, передником и подольником), гиматий или хламида. Примечательной деталью является лор, широкая и длинная полоса ткани, украшенная орнаментом, исшитая жемчугом и драгоценными камнями, перекрещивающаяся на уровне груди [4, с. 502].

Небесные ангельские силы, представляющие первый чин небесной иерархии, находятся ближе всего к Творцу. Это шестикрылые красные серафимы, символизирующие любовь и мудрость Бога. В своем труде «О небесных иерархиях» Дионисий Ареопagit описывал серафима из первой ангельской триады («его лик обрамляют крылья»). Существо с тремя парами крыльев, у каждой пары свои функции. Первой парой он летает, второй прикрывает лицо (от непереносимого даже ангелами Божественного Света), третьей – ноги. Крылья нередко покрыты очами. Слово «Серафим» в переводе с еврейского означает «пламенеющий, огненный». Они воспринимают, ощущают Бога как бесконечную, все превосходящую любовь и воспаляют, зажигают Божественную любовь в сердцах людей. Серафимы – бесплотные, огненные существа, окружающие трон Пантократора (Вседержителя). На иконах и фресках их условно изображают в виде ликов, окруженных шестью крыльями красного цвета. Такими они изображены и на иконах из нашего собрания, в иконографическом изводах «Знамение», «Спас в силах», «Воскресение Христово. Сошествие во ад.», «Покров» и в большом количестве на храмовой иконе «Отечество» [Илл. 1, 2, 3].

Херувимы (др. евр. – телец, животное), Силы Небесные, занимающие второе место в первой триаде ангельских чинов после Серафимов. Окружают трон Вседержителя – Пантократора и символизируют мудрость. Херувимы, согласно значению этого еврейского слова, имеют способность познавать Божественный Разум; они передают низшим ангельским чинам и людям знания о Боге. Как и Серафимов, их изображают в виде человеческого лица, окруженного шестью крыльями, но не алого, как обычно, а голубого или зеленого цвета [Илл. 4, 5, 36]. Престолы из первой триады, которые изображаются в виде объятых пламенем колеса, усеянного очами, на памятниках нашего собрания не встречаются.

В Новом Завете – Откровении апостола Иоанна Богослова (Апокалипсисе) описаны явившиеся Иоанну небесные существа, представляющие собой соединенный образ Херувимов и Серафимов. Четыре шестикрылые небесные существа – апокалиптические животные, которых видел только один «тайновидец» Иоанн Богослов, были истолкованы как символы четырех Евангелий, написанных евангелистами Матфеем, Марком, Лукой и Иоанном Богословом. Подобно библейским Херувимам и Серафимам, они изображаются у Престола Вседержителя, окружая его с четырех сторон, что символизирует распространение Слова Божия, содержащегося в Евангелии, на четыре стороны света. В руках апокалиптических животных, представленных в образах крылатых льва, тельца, ангела и орла, – Евангелия [5, с. 13]. В нашем собрании эти изображения мы видим в иконографических изводах «Спас в силах», «Неопалимая Купина», изводов с образами евангелистов Марка, Матфея, Иоанна и Луки [Илл. 7, 8, 9, 10, 11, 12].

Изображения второй триады по труду Дионисия «О небесных иерархиях» в иконах

нашего собрания не распознаны не по изображению, не по надписям. В сборнике, составленном по материалам Международной научной конференции 1995 г. «Поздняя икона: феномен на рубеже Средневековья и Нового времени» [6, с. 102] в статье Юлли Маргена изображения Господства, Силы, Власти и Начала персонифицируются фигурой обыкновенного двукрылого ангела. Автор статьи считает, что отличительных признаков у них нет, обычное их облачение – дьяконское со скипетром и державой в руке.

Архангелы составляют восьмой, предпоследний ангельский чин. Первым в Священном Писании появляется Иеремиил, но главное место среди них отводится Архистратигу Михаилу, именуемому «вождем воинства Господня» и Архангелу Гавриилу. В канонических книгах Священного писания упоминается еще четыре имени: Уриил – свет или Огонь Божий; считается, что он властвует над небесными светилами; Рафаил – Исцеление Божие, Иегудиил – Хвала Божия и Варахиил – Благословение Божие [7]. В нашем собрании архангелы Михаил и Гавриил представлены в основном большими храмовыми образами [Илл. 13, 14], опишем их более подробно.

Архангел Михаил «Кто, как Бог» – предводитель воинства небесного, помощник и покровитель воинов на земле, обычно одет в воинский доспех с красным плащом, может быть представлен на коне. Люди верили, что архангел Михаил сопровождает души умерших, отгоняя от них грозную им бесовскую силу. Победителем всякого зла и покровителем русских князей Архангелу Михаилу в Московском Кремле в начале XVI в. был поставлен величественный Архангельский собор. Парно архангелы Михаил и Гавриил в XIX в. изображались в качестве щитодержателей на Большом Государственном Гербе Российской империи.

Архангел Гавриил «Господь – моя сила» или «Сила Божия» – один из сильнейших защитников человечества, в противоположность воинствующему Михаилу – светлый, послушный Богу вестник, является предвестником добрых новостей. Гавриил приносит весть первосвященнику Захарии о рождении Иоанна Предтечи, а Деве Марии – о рождении Иисуса Христа и Успении.

Архангелов изображают с крыльями, напоминающими о быстроте исполнения воли Божией и с нимбами, символизирующими Господню благодать, одетыми в далматику и хламиду. У Гавриила в зависимости от сюжета в руках – сфера, жезл, ветвь, свиток, фонарь, зеркало. В руках Михаила чаще всего изображают меч или копье, а также финиковую ветвь (символ победителя). Еще один атрибут изображений Архангела Михаила, начиная с XII в. (у католиков) – весы, одну чашу которых пытается перевесить дьявол. С XVIII в. такое изображение получило также распространение и в Православной Церкви, но в наших изводах такая иконография не встречается.

На представленном наверху врат Архангел Гавриил [Илл. 14] изображен на правой створке в рост, в трехчетвертном повороте влево, голова слегка наклонена, над головой сияющий нимб с надписью: С[ВЯ]ТЫИ АРХАНГ[Е]ЛЪ ГАВРИИЛ. В его левой руке – зеркало. В правой руке, слегка выдвинутой вперед, – фонарь. Описи и притенения крыльев выполнены черневой разделкой по золоту. Темные волосы обрамляют лик круглыми завитками кудрей, спадающих вдоль шеи на правое и левое плечо. Кудри проработаны темно-коричневыми линиями. Между кудрями – красная лента-повязка (тороки), приподнятые концы которой символизируют готовность ангелов внимать воле Божией. Лик с тонким прямым носом и легкой горбинкой, губы маленькие, глаза расположены ассиметрично, уголки опущены. Личное письмо выполнено по ко-

ричному санкирию (основной тон личного письма) плотными слоями охры; притенения коричневые. Осветленные части лика – над и под бровями, вокруг глаз, на подбородке, над губами, кончике и крыле носа, кончике уха, также выделены лобные доли. Опись носа коричневая. Радужки и описи глаз коричневые, зрачки черные. Архангел изображен в одеждах византийских придворных, богато украшенных драгоценными камнями и жемчугом. Хламида красного цвета с золотыми пробелами, спадающая крупными складками, скрепленная на груди круглой, с фигурным краем фибулой. Под хламидой далматика, богато украшенная орнаментированным оплечьем, передником и подольником. Далматика синего цвета, также с золотыми пробелами. Подобным образом изображен и архангел Михаил, с надписью в нимбе: С[ВЯ]ТЫИ АРХАНГ[Е]ЛЪ МИХАИЛЪ. Композиция построена так, что фигуры Архангелов занимают все пространство досок, взметнувшиеся крылья повторяют форму самих завершений врат, взвихренный край одежд трепещет за спиной, символизируя движение, быстроту исполнения воли Божией. Фонарь в руках Гавриила, наполненный изнутри светом символизирует разум или сокрытое таинство (Гавриила считали вестником сокровенных тайн мира). У Михаила в его правой руке лабарум (священная хоругвь) с крестом, символизирующим победу Животворящего Креста над дьяволом, в левой руке – зеленая финиковая ветвь.

В церковном пространстве образы архангелов Михаила и Гавриила обычно расположены в первом ряду иконостаса, на его северных и южных вратах. Если архангелы изображаются в иконостасе в ряду святых, то их располагают симметрично по сторонам от центральной иконы.

Следующие иконы архангелов Михаила и Гавриила происходят предположительно из Выйско-Никольской церкви, где находились в одном из иконостасов [Илл.15,16]. Образы выполнены первоклассными невянскими мастерами в первой половине XIX в. Они представлены на узнаваемой форме облачков с посохами и зеркалами. Михаил в красном плаще, Гавриил в синем.

Парное изображение архангелов Михаила и Гавриила мы видим и в иконографическом изводе «Седмица», предстоящими за полукруглой спинкой престола ближе всех к Вседержителю [Ил.17], а также в иконографическом изводе Спаса Нерукотворного, реликвию которого демонстрируют стоящие на облачках архангелы Михаил и Гавриил. Личное написано по коричневому санкирию холодноватого оттенка. В одеждах присутствует характерный для невянских мастеров колорит с опорой на небесно-голубые, розово-малиновые тона. Именно это изображение, сделанное «без рук человеческих», послужило участникам XVII Вселенского собора доказательством богоугодности иконопочитания [Ил.18].

Следующий образ Архангела Гавриила представляет копийную работу с оригинала В.Л. Боровиковского, выполненную нижегородским художником П.П. Веденецким для царских врат главного иконостаса Выйско-Никольской церкви, усыпальницы Демидовых [Ил.19]. Архангел облачен в белый хитон с золотым оплечьем, декорированный драгоценными камнями, розово-перламутровый гиматий и небесно-голубого цвета лор, крестообразно оплетающий грудь и спину. Гавриил протягивает Марии благословляющую руку, в другой руке он держит лилию – символ непорочности девы Марии, чистоты Ее духовных помыслов.

Старообразцы архангела Гавриила часто изображали по старому канону дважды в

два различных момента – сошествия с неба и произнесения вестии Марии. Такой вариант представлен в нашем собрании на иконе «Благовещение» [Ил.21, 22], и в одном из клейм «Воскресение Христово. Сошествие во ад с двенадцатыми праздниками» [Ил.23]. На изводах Архангел изображен в преддверии палаты Девы Марии в статичной позе раздумья и в порывистом движении к престолу Богоматери.

Изображение Архангела Михаила верхом на крылатом коне сохранилось на небольших пядничных [8, с. 102] иконах нашего собрания. В центре иконографического извода «Архистратиг Михаил грозных сил воевода» конца XIX в. он изображен как архистратиг Сил Небесных скачущим на красном огненном коне в воинском облачении и короне. В его правой руке кадильница. От уст Архангела исходит труба, возвещающая о Страшном суде. Над его распростертыми крыльями изображена радуга (в виде двух белых дуг), соединяющая руки Михаила. В верхней части в облачном сегменте представлен Иисус Христос. В нижней части иконы, под ногами коня «погибельные» земные царства. В нашем собрании «Архистратиг Михаил – Грозных Сил Воевода» второй половины XIX в. встречается 4 раза, что говорит об особой популярности данного извода [Ил. 24].

В собрании представлен холст «Архангел Михаил, попирающий Сатану», копия с оригинала Гвидо Рени, выполненная Степаном Худояровым в первой половине XIX в., до 1930 г. украшала интерьер Входа-Иерусалимского собора [Ил. 25]. Архангел изображен крылатым воином с огненным мечом, закованным в доспехи холодного небесно-голубого цвета с развевающейся розовой хламидой за спиной и попирающий своей ногой Дявола.

Следующие изображения представляют Архангела Михаила, как воина в сценах со святыми. Таким мы видим архангела на иконе первой половины XIX в. «Архангел Михаил, преподобный священномученик Василий, святая Мария Египетская и святая мученица Агрипина», написанной в академической манере масляной живописью. В композиции архангел Михаил изображен как воин, в воинских доспехах с красным плащом, в руках с мечом и щитом [Ил. 26].

На четырехчастной иконе невянского письма второй половины XIX в., в одном из клейм [Ил.28], также дано изображение архангела с избранными святыми. Композиция клейм иконы характерна для старообрядческих моленных углов, предназначенных для молитвенного предстояния [Ил.27]. Динамику создает центральная фигура архангела Михаила. Активность изображению придают поднятый меч, взвихренные складки одежд, и контраст алого с синим, что отвечает смыслу образа небесного воина-заступника. В руках архангела меч и сфера с начертанными в три строки словами С[ВЯ]ТЪ С[ВЯ]ТЪ С[ВЯ]ТЪ Г[ОСПО]ДЪ САВАОФЪ. Клубящиеся облачка у ног архангела дополнительно выделяют его в композиции и объединяют с миром небесных сил в первом клейме «Успение Пресвятой Богородицы», где за такими же облачками мы видим изображение четырех ангелов со склоненными лицами [Ил. 29].

Архангела Михаила изображают с убрисом на иконах «Чудо о Флоре и Лавре». Такой извод в нашей коллекции в фольклорно-народном исполнении повторяется несколько раз [Ил.63], что говорит об особом почитании извода в нашем регионе. В центре композиции изображен архангел Михаил, держащий плат (убрус) с ликом Христа Спаса Нерукотворного, по сторонам – святители с Евангелиями, по краям – Мученики Флор и Лавр (покровители коневодства).

Образ Ангел-хранителя представлен на иконах нашего собрания в виде крылатого юноши в белом хитоне с крестом (так как ангел-хранитель дается человеку при крещении) и с мечом – символом духовного оружия и защиты [Ил. 30]. Его изображения старообрядцы любили размещать в отдележных клеймах с предстоящими святыми [Илл. 31, 32]. Но наиболее часто образ Ангела-хранителя присутствует на полях многочисленных икон среди предстоящих святых.

Следующий вариант изображения небесных сил – «София Премудрость Божия» – в ветхозаветных и новозаветных представлениях олицетворенная мудрость Божия. С раннехристианских времен Софию отождествляют со вторым Лицом Троицы – Логосом, сыном Божиим, Иисусом Христом. На первом и втором Вселенских соборах было подтверждено, что Премудрость присуща каждой из ипостасей Святой Троицы: Богу-Отцу, Святому Духу, но прямое наречение Софией Премудростью Божией было отнесено ко Христу [9, с. 12].

Так, апостол Павел называет Христа «Божия сила и Божия Премудрость» (1 Кор.1:24). Христос-Логос до воплощения именуется в пророчестве Исаии «Ангелом Великого Света» (Ис.9:6) и Он же предстает пламенным ангелом в Апокалипсисе (Откр.10:1). С этим связан традиционный иконографический образ Софии как пламенного ангела [10, с. 310]. На иконах нашего собрания огненный ангел, София, изображен в царских одеждах и короне, восседающий на троне [Илл. 33, 34]. Красный цвет лика и одеяния символизируют просвещение через Премудрость Божию. Правая рука поднята в благословляющем жесте или держит скипетр, левая держит свиток. По обе стороны от Софии стоят, как в иконографии деисуса, Дева Мария и Иоанн Креститель. Бог Отец изображен в верхней части иконы в сфере, по сторонам от него парят два ангела.

В «Софийном» облике Спаситель изображается и в иконографии «Спас Благое молчание». С таким изводом у нас всего одна темперная икона невянского письма, выполненная по листовому золочению [Ил. 35]. По центру иконы поясное изображение Христа в виде Ангела со скрещенными на груди руками. Голову Спасителя окружает круглое сияние (нимб) с вписанной в него восьмиконечной звездой. «Спас Благое Молчание» принадлежит к сложным символическим изводам, которые широко распространяются в русском искусстве с XVI в. В данной композиции прочитывается символика, связанная с жертвенным подвигом Спасителя; жест как будто связанных рук, как полагают, заимствован из сцены страстного цикла «Введение ко Кресту»: «как овца веден Он был на заклание, и как агнец перед стригущим его безгласен» (Исайя 53:7) [11, с. 153].

И еще в одном типе изводов встречается «Софийный» образ, это ангел за плечом Иоанна Богослова. Иконография «Иоанн Богослов в молчании» широко распространяется в русской иконописи со второй половины XVI в., характерной особенностью является жест Иоанна Богослова, подносящего один или два пальца к губам в знак безмолвия. В XVI – XVIII вв. иконография существовала в двух вариантах: краткой, представляющей собой оплечный образ без детализации, и развернутый в виде поясного изображения с различными атрибутами (с Евангелием, с письменными принадлежностями, иногда с орлом или с олицетворением Премудрости) [12, с. 54]. В нашем собрании данная иконография представлена в двух памятниках XIX в., одна икона была приобретена путем закупки в 80-х гг. прошлого века, и один памятник невянского

письма из старых поступлений. Невьянский памятник великолепен, но много утрат [Ил. 58]. Ангел София за плечом Богослова с красным ликом, нимб с восьмиконечной звездой, крылья «под гравюру» с черновой разделкой. Широкое распространение этой иконографии в XVII – XVIII вв. некоторые исследователи связывают с воздействием старообрядческой культуры. Старообрядцы могли видеть в подобных образах призыв к сокровенному исповедованию веры отцов [13, с. 54].

На иконе «Троица Ветхозаветная» (Гостеприимство Авраамово), второй половины XIX в. мы видим композицию, построенную как в «Св. Троице» Андрея Рублева [Ил. 36]. В среднике изображены три ангела, сидящих за низким столом. Слева направо в порядке Символа Веры: Отец, Сын и Святой Дух [14, с. 304]. Повторяются не только позы ангелов, но и расположение жезлов-посохов. В отличие от Рублевской композиции, чашу благословляет не центральный ангел, а тот, что слева. Для старообрядцев произведение Рублева было не только непререкаемым образцом, копирование которого предписано в XVI в. Стоглавым собором, но и доказательством истинности «старой веры» [15, с. 24]. За спинами ангелов виднеются дом – жилище Авраама, дуб, под которым отдыхали путники, и гора – символ духовной возвышенности происходящего. В композиции присутствуют фигуры Авраама и Сарры, слуги закалявавшего тельца. На столе показаны предметы, имеющие символическое значение (образ потира и чаши, куда, по преданию, св. Иоанн Богослов собрал Кровь Христову).

Храмовая темперная икона «Рождество Христово», предположительно конца XVIII в. [Ил. 37], находилась до 1924 г. в интерьере Выйско-Никольской церкви. В верхней части иконы в небесном сегменте Господь Саваоф с группой ангелов, изображенных как фигурки младенцев с крылышками. Такое изображение ангелов на доске в собрании встречается один раз. Центральный ангел поддерживает развернутый свиток со словами гимна на латинском языке «Cloria in excelsis Deo», что в переводе означает «Слава в вышних Богу» [Ил. 38]. Надпись на свитке говорит нам о католическом происхождении иконы, а значит, в усыпальницу Демидовых икона попала из Западной Европы.

Изображения ангелов всегда присутствуют в иконографическом изводе «Богоявление, или Крещение Господне». В нашем собрании такой извод повторяется много раз в клеймах «праздников», но имеется и высокий уровень письма, выполненный в старообрядческой мастерской на четырехчастной иконе начала XIX в. [Ил. 39]. В композиции изображен Иисус Христос, Иоанн Креститель и ангелы, сопричастующие таинству и держащие одежду Спасителя, а также в небесном сегменте Господь Саваоф. Икона написана по листовому золочению, разделка перьев золотых ангельских крыльев «под гравюру», лики выбелены, как и обнаженное тело Христа. Гиматии и хитоны синего, вишнево-коричневого, розово-красного цветов, невянский тип горок с наслаивающимися друг на друга лещадками, сине-зеленая растительность позема, в колорите использованы пигменты синего, пурпурного и белого по золоту. На нимбе ангела, изображенного ближе всех к Христу, читаемая надпись «Ангел Господень».

Иконография Воскресение Христово, обстоятельства которого описаны во всех четырех Евангелиях, представлены двумя изводами на перламутре и в технике масляной живописи. Христос изображен на фоне стены пещеры встающим из открытой гробницы в сопровождении одного [Ил. 40] и двух ангелов [Ил. 41].

«Воскресение Христово. «Сошествие во ад» – таких изводов в собрание более

двадцати. Сюжет основан на апокрифическом евангелии Никодима. Всегда в этой иконографии изображают ангелов, в различных сценах и практически на всех иконах изображен шестикрылый серафим у врат в рай. Евангелие от Матфея, описывая Воскресение Христова, дает понять, что пришедшие ко гробу мироносицы были свидетелями землетрясения, сошествия ангела, отвалившего камень от двери гроба, и ужаса стражи. (Мф.28:1-4) [16, с. 283]. Изображение такой сцены, также имеют некоторые иконы данного извода. На представленном фрагменте «Жены мироносицы у гроба» [Ил. 42] изображен сошедший с небес ангел в белых одеждах, своим перстом он указывает на пустой гроб. Ангелы изображены и в сцене «в аду». На фрагменте показана редкая иконографическая деталь – палица, которой ангел побивает грешника [Илл. 43, 44].

Ангелов изображают в иконографическом изводе «Вознесение Господне». Отдельно иконы с таким сюжетом в нашем собрании не встречаются, но он широко представлен в четырехчастных иконах [Ил. 61] и в «Праздниках» [Ил. 62]. Композиция «Вознесение» сложилась в христианском искусстве на основе текстов Евангелия (Марк.16,19; Лука, 50-52; Деяния апостольские, 1,4-12). Здесь говорится о вознесении Христа на сороковой день по Воскресении с горы Елеонской перед своими учениками – апостолами. Композиция делится на две неравные части: внизу изображены Богоматерь, ангелы, апостолы, вверху вознесение Христа. В центре за Богоматерью в зеркальной симметрии по отношению к друг другу – два ангела. Вверху в круге Славы несомом двумя или четырьмя ангелами, на радуге или облаке восседает Христос со свитком в левой руке и благословляющей правой.

Иконографический извод «Успение Пресвятой Богородицы». В нашем собрании икона этой иконографии всего одна, написана темперой в начале XIX в., предположительно, имеет происхождение из Входа-Иерусалимского собора (разрушен в 1930 г.). Находилась она в праздничном чине иконостаса, – то есть в ряду икон с изображением двенадцатых праздников, одного из приделов собора. Из этого придела такого же формата в нашем фонде имеется «Покров Пресвятой Богородицы». Иконы этого чина для придела писал один мастер.

В основе композиции сцена прощания апостолов с Богородицей. В центре на смертном одре изображена покоящаяся Матерь Божия со скрещенными на груди руками, с двух сторон к ней скорбно склонились апостолы. В верхней части иконы показаны небесные события. В небесном сегменте в облаках Спаситель с младенцем на руках. Младенец в руках Сына Божия – это символ чистой души Богородицы. Два ангела на облаках слетают к одру Богоматери с покровными руками [Ил. 45].

В иконографии Всех Скорбящих Радость всегда присутствуют небесные силы с группами страждущих и в небесном сегменте. На описываемой иконе [Ил. 46] характерная выделенность личного невянского письма, разделка корон и перьев ангельских крыльев «под гравюру» [Ил. 47]. вспарушенные складки одежд. Лики ангелов индивидуальны не только по пропорциям, но и по выражению [Ил. 48]. Фигуры ангелов в небесном сегменте композиционно размещены, словно в килевидных нишах, образуемых облачками [Ил. 49]. Насыщенный цвет облаков повторяется в одеждах ангелов и Богородицы.

Иконографическая схема извода «Достойно есть» сложилась в XVI – XVII вв. Икона, находящаяся в нашем фонде, имеет происхождение с русского Пантелеймонова

монастыря горы Афон [Ил. 50]. В центре композиции на золотом фоне изображена Божия Матерь, склоняющаяся к сидящему на ее правой руке Младенцу Иисусу. На уровне голов Богородицы и Христа с обеих сторон представлены два ангела в розово-голубых облаках с простертыми руками, поддерживающими нимб Богородицы, а в верхнем сегменте изображен Бог Отец в окружении поющих Небесных Сил Бесплотных, едва различимых сквозь облачную пелену и белым голубем по центру. Небесные силы изображены шестикрылыми, как серафимы, за белой пеленой трудно определить цвет их крыльев.

Всегда небесные силы изображаются на иконах «Покров Пресвятой Богородицы». В нашем собрании такой извод представлен двумя темперными невянскими иконами и двумя иконами масляной живописи с академическим письмом. На невянских изводах Богоматерь изображена стоящей на облаке с воздетыми руками и списком, развернутым вверх, стоящие рядом архангелы Михаил и Гавриил поддерживают красный покров. За спиной Богородицы изображена группа ангелов [Илл. 51, 52]. На иконе, выполненной в технике масляной живописи [Ил. 53] ангелы изображены в небесном сегменте белым контуром в виде крылатых юношей со скрещенными на груди руками.

В собрании имеется два иконографических извода «Иоанн Предтеча – Ангел Пустыни», где святой изображен с двумя большими крыльями [Ил. 54] за спиной. Придавая Иоанну вид ангела, иконописцы буквально следовали словам пророка Малахии (Мал. 3:1), относящимся к Предтече: Се Аз посылаю ангела Моего пред лицом Твоим, иже уготовит путь Твой пред Тобою (Мф.11:10) [17, с. 48]. Традиция подобного изображения Иоанна Крестителя появилась в византийском варианте лишь в конце XIII в. и по этой причине осталась в восточной иконографии [18, с. 194]. На изводе [Ил. 55] представлено поясное изображение Св. Иоанна Предтечи в $\frac{3}{4}$ повороте влево. В его левой руке – развернутый свиток и чаша с обнаженной фигуркой младенца Христа, правая рука в указующем жесте. Лик Иоанна скульптурный, объем создается выветленными выпуклостями овал лица удлинённый, с глубоким взглядом, тонким изломом бровей. Красный рефлекс на губах, «подочья», на лбу складка, иссекающая лоб, вызолоченные «космочки». Интересен цвет власяницы с белыми пробелами, на гиматии графические пробела по золоту, как у священных персонажей (Христа, ангелов) Чаша с растительным орнаментом. На свитке текст «Се агнец Божий», киноварь в начале текста напоминает о книжной старообрядческой культуре оформления букв.

Также крылатый Иоанн Предтеча изображен в иконографическом изводе «О тебе радуется», 1816 г. [Ил. 56]. В центре Богоматерь с Младенцем Христом, восседающая на троне в ореоле божественной славы. За нею собор архангелов и пятиглавый храм-символ Небесного Иерусалима. Центральная ось подчеркивается фронтальной фигурой Иоанна Крестителя в образе крылатого «Ангела Пустыни», изображенного прямо под тронном Богоматери [Ил. 57]. Иоанн изображен в рост с воздетыми золотыми крыльями с благословляющей десницей и чашей и свитком в другой руке.

В иконографическом изводе Илия Пророк и Изведение Апостола Петра из темницы, также изображены двукрылые ангелы, но к какому чину они относятся, неизвестно. Житийная икона «Огненное восхождение Илии Пророка» написана «ремесленным примитивом», именуемым уральской народной иконой [Ил. 58]. В среднике изображен «Илья в гроте» и еще несколько сюжетов: «Ангел приносит пищу и воду» [Ил. 59]. «Переход Иордана посуху» и «Огненное восхождение».

Ангел, изображенный над Илией, отображает момент из жития пророка, когда тот вновь был вынужден спасать свою жизнь в пустыне, где просил Господа о смерти. Уснув под можжевельным кустом, он был разбужен ангелом, который указал ему на кувшин с водой и лепешку. Призвав пророка подкрепиться, ангел поведал ему о предстоящей дороге [19, с. 11].

Следующий извод Изведение апостола Петра из темницы [Ил. 60]. В нашем фонде такая иконография встречается один раз. Это один из самых удивительных ангельских образов нашего собрания, Ройзман Е.В. относит его к строгановской школе конца XVI в. В среднике иконы изображена сцена изведения апостола Петра из темницы ангелом. «И цепи упали с рук его. И сказал ему ангел: опояшьяся и обуйся. Он сделал так». (Деян. 12;1-11). Этот эпизод из жизни апостола Петра описан в Деянии апостолов, одной из книг Нового Завета. Заключенный за проповедь Христа в темницу, Петр был чудесным образом изведен оттуда ангелом. Именно этот момент запечатлел иконописец.

Мы рассмотрели присутствие небесных сил в различных типах икон нашего фонда. В общих чертах описали, каким образом и в каких сюжетах изображали небесные силы иконописные мастера, опираясь на богословские тексты, и какие изображения ангелов считали охраняющими и сопровождающимися духами.

Список источников и литературы:

1. Деисусный чин Русского иконостаса. Н.А. Яковлева Белый город, 2013 г.С. 36.
2. Лабарум (лат Labarum)- штандарт с изображением монограммы Христа в венке, христианскими символами или надписями «Агиос, агиос, агиос» («Свят, свят, свят»), атрибут ангелов и других сил небесных. Иконографический образ восходит к лабаруму, установленному императором Константином Великим в качестве знамени войска после чудесного видения им знаменья креста во время битвы с Максенцием. Атлас православной иконы. Галина Сергеевна Колпакова, Ирина Константиновна Языкова, Москва, ООО «Феория», 2013 г.С. 502.
3. Византийское и древнерусское искусство. Словарь терминов. В.Г.Власов, Москва 2003, С. 2011.
4. Атлас православной иконы. Галина Сергеевна Колпакова, Ирина Константиновна Языкова, Москва, ООО «Феория», 2013 г.С. 502.
5. Азы древнерусской живописи часть VI, Москва «Юный художник», 2004 г. С. 13.
6. Русская Поздняя икона от XVII до начала XX столетия, Государственный научно-исследовательский институт реставрации (ГосНИИР). Редактор-составитель: М.М. Красилин, Москва, 2001-С. 102.
7. Гусакова В.О. Православный словарь церковного искусства. СПб: Лита, 2004.
8. Пядницы (от пядь- ладонь), иконы небольшого размера, «мерою в пядь (ладонь)». Византийское и древнерусское искусство. В.Г.Власов, Москва 2003, С. 167.
9. Брюсова Вера Григорьевна. София Премудрость Божия в древнерусской литературе и искусстве. Издательство «Белый город», 2001 г. С. 12.
10. Атлас православной иконы. Галина Сергеевна Колпакова, Ирина Константиновна Языкова, Москва, ООО «Феория», 2013 г.С. 310.
11. Н.И.Давыдов Духовный мир православной литой иконы. Меднолитая пластика с образом Иисуса Христа. Издательство Радуница, Москва, 2010 г.С. 153.
12. Белик Ж.Г. Апостол Иоанн Богослов.- СПб.: Метропресс: ООО «Метропресс», 2014- С. 54.
13. Там же.
14. Смысл икон. В.Н. Лосский, Л.А. Успенский, ЭКСМО, Москва-2012 г. С. 304.
15. В.В.Аристова. Древнерусское искусство XII-XVIIв., Москва, 2008 г. С. 24.
16. Смысл икон. В.Н.Лосский, Л.А. Успенский, Москва 2012, С. 283.
17. Белик Ж.Г. Иоанн Креститель.- СПб: Метропресс: ООО «Метропресс», 2013. С.48
18. Атлас православной иконы/Г.С.Колпакова, И.К. Языкова- М.: Феория, 2013 г. С.194.
19. Саенкова Е.М. Илья Пророк.- СПб.: Метропресс: ООО «Метропресс», 2014. С.11.

УДК 745/749

В.Б. Ключикова,

доцент, ОЧУВО «Международный
инновационный университет»

354000, г. Сочи, ул. Орджоникидзе, 10 А.
klyuchvb@gmail.com

ОПЫТ И ПЕРСПЕКТИВЫ ПРИМЕНЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННО- ДЕКОРАТИВНЫХ РЕШЕНИЙ НА ИЗДЕЛИЯХ ИЗ МЕТАЛЛА С ПРИМЕНЕНИЕМ ОФОРМИТЕЛЬСКИХ ТЕХНИК (НА ПРИМЕРЕ ПЛАСТИКИ МАЛЫХ ФОРМ)

Данная работа посвящена рассмотрению некоторых художественно-декоративных решений малых форм, выполняемых на изделиях из металла с применением оформительских техник, а также сопутствующих материалов и инструментов. Представлены изделия, демонстрирующие разные техники и технологии, уделяется внимание рисунку по металлу с применением лака, а также перспективы и возможности применения проектных решений с привлечением компьютерных технологий.

Ключевые слова: художественная обработка металла, оформительские техники, пластика малых форм, рисунок по металлу, лак, компьютерные технологии.

V.B. Klyuchikova

docent, PEIHE «International Innovation University»,
354000, Sochi, Ordzhonikidze St, 10 A.
klyuchvb@gmail.com

EXPERIENCE AND PROSPECTS OF USING ARTISTIC AND DECORATIVE SOLUTIONS ON METAL PRODUCTS WITH THE USE OF DESIGN TECHNIQUES (ON THE EXAMPLE OF SMALL-FORM PLASTICS)

This work is devoted to the consideration of some artistic and decorative solutions of small forms made on metal products with the use of design techniques, as well as related materials and tools, products demonstrating different techniques and technologies are presented, attention is paid to drawing on metal with the use of varnish, as well as prospects and possibilities of using design solutions with the involvement of computer technologies.

Keywords: artistic metal processing, design techniques, small-form plastics, metal drawing, lacquer, computer technologies.

История декоративного искусства тесно связана с художественным ремеслом, художественной промышленностью, с деятельностью профессиональных художников и народных мастеров, и, как отмечается в научных публикациях, включает в себя три вида искусств: монументально-декоративное, оформительское и декоративно-прикладное искусство [1].

Производственный процесс требует определенных практических навыков и умений, а в области декоративно-прикладного искусства, к коим относится художе-

ственная обработка металлов – длительной специальной подготовки, обучения под руководством наставника.

Цель данной работы состоит в том, чтобы представить обзор некоторых художественно-декоративных решений на примере малых форм, выполняемых на изделиях из металла с применением лака и оформительских техник.

Технико-технологические и художественно-стилистические особенности изготовления изделий заключаются в сочетании преимущества машинного производства и уникальных навыков ручного ремесла, выполнении рисунка по металлу с применением лака, знании технологии материалов. Следует отметить, что в мелкосерийном производстве в процессе изготовления изделий с момента создания заготовки и до стадии художественных работ применяются ручные приёмы обработки металла, например, ковка, выколотка, чеканка и штамповка, а также декоративные и оформительские техники, такие, как: искусственное старение, чернение, золочение и другое.

В качестве опытных образцов в данной работе к рассмотрению представлены изделия с декоративным покрытием и применением оформительских техник, выполненные автором публикации [Илл. 1,2].

Для состоятельного заказчика любой такой предмет, выполненный с использованием ручных технологий, представляет особый интерес, имеет не только практическую, но и эстетическую ценность.

Современные технологии в художественной обработке металла позволяют применять приемы декорирования на различных сплавах. Применяемая технология позволяет даже на небольшом по размерам объекте выполнить композицию в заданной технике. Изготовление эксклюзивной сувенирной и наградной продукции предполагает работу от формирования концепции проекта по эскизам и чертежам заказчиков до конечного результата, подразумевающего в целом оформление изделия.

Разработка дизайна проектируемого изделия включает сюжетные и орнаментальные мотивы изображений, которые выполняются на основе исторических репликаций и фольклорной тематики.

Следующий этап после выполнения эскизной части происходит с помощью цифровых технологий с применением трафаретной печати (техника, применяемая для создания орнамента).

В целом данный этап выглядит следующим образом: орнамент и другие изображения на художественных объектах выполняются в технике трафаретная печать, битумного лака и «от руки» с применением металлической иглы, необходимого минимума соответствующих материалов и инструментов.

Роспись выполняется в основном на изделиях, изготовленных из металла по предварительно подготовленной поверхности, и представляет собой технику линейного рисунка, где главным средством выразительности в декорировании по металлу является линия. Рисунок выполняется на металле, и, как уже было обозначено, с помощью металлической иглы.

Особенность на данной стадии работ заключается еще и в том, что выполнение рисунка по подготовленной поверхности требует высокой точности и концентрации, координации движений руки и глаз, продуманных действий. Работа ведется предельно внимательно, требует знания особенностей и качеств материала, его

технологических и рабочих свойств, так как исправить в дальнейшем будет практически невозможно [Илл. 3, 4, 5, 6].

Изделия (на основе стали, латуни, мельхиора) украшаются композициями, выполненными с нанесением линейного рисунка в технике «процарапывание» с последующим выгравливанием узора, при необходимости выполняется имитация под золочение и серебрение и т.п.

Заключительным этапом работы является выборка фона, уточнение и доработка рисунка, прочистка, процарапывание согласно разработанному эскизу. На финишной стадии – отделка изделий, сборка и оформление.

Перспективы применения подобного рода изделий в зависимости от целей использования, исходя из знаковости и символики объекта, состоят в возможности их представления в репрезентативных и инвестиционных целях, быть предметом интерьера, служить украшением и т.п.

Список источников и литературы:

1. Большая Советская энциклопедия (БСЭ) [Электронный ресурс]. URL: <http://bse.sci-lib.com/article056686.html> (дата обращения: 08.07.2021).

УДК 627.3

Т.А. Коваль,
заведующая филиалом
«Этнографический комплекс»
Нижнетагильского музея-заповедника
«Горнозаводской Урал»

ЗАВОД «ЭМАЛЬПОСУДА». СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ

В статье сделана попытка проанализировать материалы по подножному производству завода «Эмальпосуда», хранящихся в Нижнетагильском городском историческом архиве и некоторых опубликованных изданиях.

Ключевые слова: завод «Эмальпосуда»; Нижнетагильский завод эмалированной посуды; А.В. Афанасьева; Т.В. Юдина; Г.П. Бабин.

Т. А. Koval,
«Ethnographic complex» head, a branch of
“Nizhny Tagil Museum-Reserve
Mining and WorksUral”

ENAMELED TABLEWARE PLANT. HISTORY PAGES

The article attempts to analyze the materials of the Enameled tableware plant tray production, stored in the Nizhny Tagil Historical Archive and some published editions.

Keywords: Nizhny Tagil Enameled tableware Plant; A.V. Afanasyeva; T. V. Yulina; G. P. Babin.

В 1930 г. в результате объединения артелей «Пролетарий», «Красная заря», «Лопата-ковш», «Искра» и «Смычка» была создана артель «Металлист». Предприятие

находилось в подчинении Уральского областного союза кустарно-промысловой и кредитной кооперации (1925 – 1956 гг.) В 1956 г. на базе артели был образован Нижнетагильский завод эмалированной посуды. В 1958 г. завод вошел в состав Нижнетагильского завода металлоизделий. Завод металлоизделий открылся в 1956 г. на базе Тагилстроевского районного комбината, созданного в 1943 г.

В 1963 г. завод металлоизделий переименован в Нижнетагильский завод эмалированной посуды. В 1993 г. зарегистрировано акционерное общество закрытого типа (с 2002 г. – закрытое акционерное общество) «Эмальпосуда». В этом же году от завода отделился цех росписи подносов и на его основе создано предприятие ТОО «Метальная лавка».

В Нижнетагильском городском историческом архиве имеются сведения о работе завода за 1976 – 1991 гг. Это фонд 359, в нем 65 единиц хранения, содержащих годовые статотчеты и планы, приказы [1]. Приказы в лаконичной форме освещают деятельность завода в этот период в основном через материальное поощрение работников. Администрация поощряла любой вид деятельности, который совершали работники для выполнения плана: ремонт оборудования, разгрузочно-погрузочные работы, штамповка подносов, рационализаторские предложения и пр., которые улучшали процесс работы при условии, что данная работа не входила в должностные обязанности работника или производилась сверх рабочего времени. Большое значение уделялось социалистическому соревнованию на предприятии между работниками, цехами, участками, это было характерной чертой того времени и широко внедрялось на всех предприятиях. Эти виды деятельности поощрялись и на других предприятиях, но что заслуживает внимания, так это поощрение работников, стремящихся повысить свой образовательный и профессиональный уровень без отрыва от производства или возвратившихся после учебы на предприятие. Администрация выписывала премии работникам, окончившим школы рабочей молодежи, училища, вузы, несмотря на то, что оно же оплачивало период учебных сессий этих работников. Например, приказ № 115 от 27.06.1990 г. о премировании Полевой В.П. и Горбуновой Г.Н. в связи с окончанием высшего учебного заведения, подобных приказов за этот период несколько [2, л. 166]. Это делалось не на всяком предприятии даже в тот период.

Администрация завода постоянно старалась улучшить условия труда, оплату и быт работников, например, для их детей в 1981 г. открыли детский комбинат, а в трудные девяностые годы при заводе был открыт фирменный магазин «Уральский сувенир» с целью обеспечения работников продовольственными и промышленными товарами. На производстве проводились разные мероприятия по улучшению условий труда. В 1981 г. производственный участок художников перевели на второй этаж в более светлое помещение. В 1986 г. на заводе введено оборудование (полуавтоматы, прессы, сварочные аппараты и т.д.), управление которым было основано на электронике и логических схемах. Это значительно облегчало ручной труд и требовало высокой квалификации работников обслуживающего персонала, в связи с этим обслуживающему оборудованию электрослесарю был повышен оклад. На участке прочистки подносов преобладал тяжелый ручной труд, и в 1990 г. объявили конкурс на разработку и изготовление станка для прочистки подносов и выделили премию 300 руб. Работники цеха детской игрушки Н.И. Грошев, Г.Н. Сидоров, Г.И. Ядвичук и А.В. Зотеев разработали и изготовили станок, который после испытания приняли в эксплуатацию, вышеупомя-

нутые рабочие получили премию по 75 рублей (пр. № 61 от 30.03.1990 г.) [3, л. 128].

Работники завода разрабатывали новые формы подносов и технологическую и штамповую оснастку к ним, например, овальные, прямоугольные. В 1987 г. инструментальщик Титов В. получил задание выполнить штамповую оснастку для высокохудожественного подноса с просечным бортом, за изготовление ее в срок был отмечен премией (пр. 149 от 02.07.1987 г.) [4, л. 279].

Часто работники подавали рационализаторские предложения на улучшение оборудования (подставки для сушки подносов и др.) или технологии нанесения рисунка на подносы, например, в 1985 г. было подано рационализаторское предложение № 53 «Изменение нанесения технологии рисунка и композиции на круглый поднос диаметром 190 мм». Плановый отдел просчитывал экономический эффект и за использование предложения Г.П. Бабин, Г.Н. Горбуновой и З.В. Марусиной выдали премию (пр. 168 от 15.07.1985 г.) [5, л. 321].

Из приказов можно узнать, что в 1989 и 1990, 1991 гг. завод получал металл из Магнитогорска, Череповца, Караганды, а готовая продукция расходилась через аукционы, ярмарки, торговую сеть, получали заказы изготовление подносов с олимпийской символикой в 1980 г.; для награждения участников игр по волейболу «СССР – Япония», ухаживали подносы и на экспорт: Франция, Италия, Болгария и др. На заводе был создан сектор по изучению спроса и рекламе продукции (пр. 99 от 06.04.1983 г.) [6, л. 54] руководителем его был назначен Бабин Г.П., что способствовало налаживанию связей и продвижению продукции, в первую очередь, в городе. Завод получал в 1980-е гг. заказы от городской и районных администраций, различных предприятий города, например, в 1984 г. был заказ о подготовке 1240 подносов в связи с празднованием 50-летия Тагилстроевского района и 150-летия со дня создания паровоза Черепановых; в 1987 г., к юбилею доменного цеха Нижнетагильского металлургического комбината; в 1988 г. изготовили 250 подносов с юбилейной символикой для Нижнетагильского филиала Уральского политехнического института. В 1989 г. творческая группа выполняла задания по изготовлению авторских малосерийных подносов для Нижнетагильского института испытания металлов, РК КПСС, Областного краеведческого музея и других.

И всегда администрация старалась поощрить работников, принимающих участие в выполнении заказа. В апреле 1989 г. в Ленинграде провели аукцион по продаже уникальных и авторских подносов. На счет предприятия поступило 13552 рубля, почти половину – 6240 – рублей выделили на поощрение (пр. №88 от 11.05.90 г.) [7, л. 128]. В этом же году подобные аукционы прошли в Джамбуле, Алма-Ате.

Всплеску продаж завода способствовало то, что в 1976 г. завод стал осваивать новый рисунок «уральская живопись». Художники на период двух месяцев освобождались от работы на потоке и занимались только освоением этого рисунка, первой из художниц была переведена Афанасьева А.В. «сроком на два месяца со 2 сентября т.г. с оплатой по среднему заработку» (пр. № 442 от 1 сентября 1976 г.) [8, л. 112]. В последующие 1977 – 1979 гг. она фигурирует в приказах наставницей по обучению уральской росписи, в т.ч. и у учащихся профессионально-технического училища № 49, выпускники которого по окончании образования работали на заводе [9, л. 95; 4, лл. 203, 225].

В 1977 г. вышел приказ № 130 от 23 марта, где было дано распоряжение организовать техническое обучение работников цехов в связи с повышенными требованиями к качеству продукции, выпускаемой заводом, в том числе и художественных подносов.

Бабину Г.П., художнику-конструктору, поручалось разработать программу для обучения художников. Приказ утверждал план работы методического совета, в задачи которого входило составить и утвердить списки наставников, ими стали: Афанасьева А.В., Алексеева Т.М., Юдина Т.В., Сидельникова А.Д., Кагилева М.М. В обязанности совета входило обеспечение работой наставников, он должен был постоянно проводить с ними методическую работу; также совет утверждал программы для обучения рабочих, обязан был оформлять и пополнять методический уголок учебы производственников; организовать кабинет профориентации; организовать школы передовых методов труда. Заседания методического совета должны были проходить один раз в два месяца [10, лл.106 – 108].

На художественно-техническом совете подводились итоги конкурсов, которые устраивались довольно часто на заводе: это и трудовые турниры «Люби свою профессию», и конкурсы к праздникам и конкурсы по разработке новых композиций и т.п. (пр. № 289 от 04.12.1984 г. и др.). Их организаторами являлись начальник цеха Смирнова Т.В., главный художник Бабин Г.П. и художники, члены творческих групп.

Внутризаводские конкурсы способствовали улучшению качества продукции, выработке новых композиций. Завод также постоянно посылал свою продукцию на всероссийские, республиканские смотры-конкурсы, ярмарки, выставки в другие города. В 1976 г. на республиканском конкурсе на создание новых образцов художественных промыслов коллегия отметила лучшие образцы художественных изделий, среди которых были 2 работы художницы завода Юдиной Т.В. [11, л. 88]. Участие в подобных мероприятиях способствовало популяризации промысла и продвижению продукции предприятия в другие регионы страны и за рубеж. И этому уделялось большое внимание, особенно в 1980-е гг. 23.04.1981 г. за № 100 вышел приказ, привожу его дословно: «До сих пор на заводе не принимаются надлежащие меры по подготовке образцов продукции, выпускаемой нашим предприятием. В связи с проведением в 1981 г. ярмарки в г. Москва Приказываю: 1. Обязать начальников цехов Смирнову Т.В., Кузеванову Р.Ф., мастера тов. Учарову О.А., начальника ОТК тов. Вертунову Э.В., обеспечить подготовку образцов к ярмарке. Срок 08.05.1981 г. 2. Впредь возложить обязанность на начальников цехов, начальника ОТК по подготовке образцов к аттестации продукции, выставкам, ярмаркам, смотрам-конкурсам, руководствуясь при этом стандартом предприятия «Эталонные и рабочие образцы изделий» и «Порядок подготовки и проведения заводской и государственной аттестации качества продукции». Директор завода А.П. Веер» [12, л. 79].

Для повышения качества создали школу повышения художественного мастерства. В приказах уделяется большое значение обучению мастеров, школы организовывались на 2 месяца (пр. № 20 от 04.02.1985 г. и др.) или 3 (пр. 45 от 19.02.1987 г.) по мере необходимости, обучаться в созданной школе мог в определенный период и один художник или другое количество. Оплата производилась следующим образом: на двухмесячных курсах – 10 дней по среднему заработку, 10 дней по среднему при условии выполнения дневной нормы на 50% и оставшееся время доводилось до среднего заработка, если дневная выработка выполнялась на 75%. На трехмесячных: 1 месяц по среднему, второй при условии выполнения нормы на 50% и третий – на 75 %. В 1970-е гг. школы создавались для освоения уральского письма,

а в 1980-е гг. их цель была расширена: «В целях улучшения работы цеха художественных промыслов в обновлении композиций, разработке новых цветов и внедрения их в производство в авторском исполнении 1. Заместителю директора по художественно-творческой работе Бабину Г.П. организовать в подномском цехе школу повышения художественного мастерства сроком обучения 2 месяца. 2. Обучающиеся: Максименюк О.В., Андреева М.Л., Базаркина Л.В., Рябинина О.В.» (Пр. № 41а от 30.03.1989 г.) [13, л.38; 14, л. 290; 15, л. 45, 47, 141, 374; 16, л. 75]. В 1982 г. администрация завода направила в Федоскинскую школу живописи трех мастеров: Марченко Е.Ю., Гаврилову О.Ю., Кварталову И. для обучения сюжетной росписи, чтобы внедрить это направление в производство. В приказе № 30 от 31.01.1987 г. отмечается, что в 1986 г. после окончания училища молодые специалисты приступили к работе на заводе, данным приказом им определялись оклады – 125 руб. Е.Ю. Марченко и по 120 руб. О.Ю. Гавриловой и И. Кварталовой [17, л. 51].

Продукция цеха художественной росписи подносов постоянно обновлялась. Для разработки новых композиций были созданы творческие группы, творческая лаборатория, которые занимались разработкой новых образцов для выпуска на потоке, а также художники этих групп выполняли несерийные заказы авторских подносов для разных организаций. Состав творческих групп периодически обновлялся в целях расширения ассортимента продукции и разработки новых композиций. Этому посвящено достаточное количество приказов. Администрация продумывала и улучшала систему оплаты и поощрения в этих группах. В 1985 г. для художников творческой группы была установлена «повременно-премиальная оплата труда из расчета 69,3 коп. в час и 40% премии при условии выполнения ежедневного нормированного задания» (пр. 19 от 04.02.1985 г.) [18, л.46.]. Администрация заботилась о творческом росте художников и отправляла их на семинары в столицу или другие города и также совместно с Научно-исследовательским институтом художественной промышленности (г. Москва), проводила их на базе завода (пр. №140 от 4.07.1984 г.) [19, л. 58]. Эти семинары способствовали обновлению продукции.

С целью улучшения организации труда в 1984 г. Управление местной промышленности издало приказ «О внедрении бригадной формы организации труда». В подномском цехе прошло собрание, решение которого утвердил приказ № 237 от 22.10.1984 г. «С 01.10.1984 г. создать бригаду художников I категории и бригаду художников II категории с работой на единый наряд, с распределением зарплаты и премии по коэффициенту трудового участия. Совет бригад: I категории: Дубовцева Т.И. – бригадир, Шарипова Р.Р., Охлопкова Т.В., Белалова О.Л.; II категории: Новеньких С.П. – бригадир, Королева Ф.И., Черепанова Е.В., Мартынова Т.В.» [20, л. 236.].

С 01.01.1985 г. на основании приказа Министерства местной промышленности № 362 от 23.10.1984 г. «О проведении экономического эксперимента по расширению прав производственных предприятий Министерства местной промышленности РСФСР в планировании хозяйственной деятельности и по усилению их ответственности за результаты работы» завод находился в условиях экономического эксперимента. За I квартал плановые показатели выполнили полностью, что позволило с 01.04. по 01.07.1985 г. установить доплаты к тарифным ставкам рабочим (сушильщики, маляры, лаборанты и пр.) за профессиональное мастерство 12% от тарифа и премия – 8%, при ухудшении работы доплаты отменяются. Для увеличения выпуска продук-

ции привлекаются надомники, порядок работы с ними расписан в приказе № 48 от 05.03.1985 г. [21, л. 119, 206].

Но еще большие изменения пришли на завод в 1988 г. и, видимо, не в лучшую сторону. В начале этого года цех художественных подносов перевели на хозрасчет. Этому предшествовал приказ Управления местной промышленности облсполкома за № 205 от 28.10.1987 г. о переводе завода «Эмальпосуда» на полный хозрасчет и самофинансирование, несмотря на то, что «завод является предприятием, имеющим рентабельность ниже 15% и не обеспечивает покрытие расходов за счет своих накоплений, получая прибыль по распределению». Приказ №205 в свою очередь выполнял Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 11.06.1987 г. «О переводе объединений, предприятий и организаций отрасли народного хозяйства на полный хозяйственный расчет и самофинансирование». И на основе приказа № 205 на заводе вышел приказ № 145а от 28.01.1988 г. «... в целях углубления внедрения хозрасчета и самофинансирования, усиления ответственности подразделений за достижение конечных результатов производства и социального развития трудового коллектива, согласно мероприятий перевода подразделений на хозрасчет, перевести цех художественных подносов с 01.10.1988 г. на хозрасчет». Далее в приказе описывался механизм перехода [22, л. 10].

Для улучшения профессиональных навыков художников, расширения творческого процесса к поиску новых направлений заместителю директора по художественно-творческой работе Г.П. Бабину дали задание разработать «Положение о работе художественно-технического совета завода и оценки авторских вознаграждений автору», начальнику цеха Воложаниной Л.В. организовать «выдачу заготовок художникам для создания творческих работ в свободное от работы время» [23, л. 112].

В целях дальнейшего развития художественного промысла, принятию мер к освоению новых видов изделий, расширение ассортимента выпуска уникальных и малосерийных изделий повышенного качества на заводе, согласно приказа № 128а от 01.08.1989 г., в цехе художественных подносов в порядке эксперимента организовали 4 группы художников с численность 20 человек в каждой. Ответственными за работу групп назначили художников Рябинину О.А., Базаркину Л.В., Андрееву Л.П., Максименюк О.В. «Руководители групп художников несут ответственность за выполнение заданий, качество росписи, дисциплину работающих, осуществляют ежедневную приемку продукции от художников групп. Для руководителей групп – смешанная оплата труда: сдельно – 6 часов со 100% выполнением норм выработок и повременно – 2. Сдельная – согласно сдельным расценкам за выпущенную продукцию. Повременные часы из расчета 50 руб. за отработанный час. Премирование согласно существующему положению» [24, л. 225].

С 1 января 1990 г. завод «Эмальпосуда» стал государственным арендным предприятием «Нижнетагильский завод эмалированной посуды» на основании протокола об аренде между трудовым коллективом предприятия и Территориально-производственным объединением местной промышленности Свердловской области. В уставе, принятом конференцией трудящихся 13.09.1990 г. записано «В хозяйственной деятельности предприятие выступает как самостоятельный субъект, с правами юридического лица, имеет самостоятельный баланс, иные счета в банках, печать. ... Управление осуществляется правлением из 10 человек, возглавляемое директором – председателем правления» [25, лл. 1–5].

Сведения, которые можно почерпнуть из приказов, дополняет информация, изложенная в книге «Тагильский розан». В книге авторы А.В. Дмитриев и А.С. Максашин сделали попытку обобщить двухсот с половиной вековую историю промысла. Имеются здесь и сведения непосредственно о заводе с момента его реорганизации из артели «Металлист» и до 1993 г. – момента отделения подносного цеха от завода и реорганизации его в предприятие ТОО «Метальная лавка». В этой книге авторы дали описание механизма возрождения уральской росписи, вклад группы московских художников и художников завода. В книге отмечено большое значение подготовки кадров: на предприятии были созданы школы мастерства, где художники оттачивали приемы уральской росписи, а в профессионально-техническом училище № 49, была создана группа, где обучали росписи в течение года или двух и его выпускников ждали на предприятии. Мастерами росписи в училище были художники завода, сначала Агриппина Васильевна Афанасьева, которой легче было освоить уральскую технику, т.к. она обучалась ей еще в 1930-е гг., а затем ее сменила Тамара Владимировна Юдина, практику учащаяся тоже проходила на заводе. В городе с цехом сотрудничало и декоративно-прикладное училище, где в 1984 г. открыли отделение декоративной росписи. В этом училище (сейчас колледж) обучались и художники завода, а некоторые впоследствии закончили художественно-графический факультет Нижнетагильского пединститута.

Авторы показали и значение творческих групп, созданных на предприятии при непосредственном участии заместителя директора по художественной работе Геннадия Петровича Бабина. «...Администрация завода, возглавляемая В.П. Веером, выросшим на предприятии от рядового инженера до директора, решила сформировать для разработки эталонных образцов творческую группу из наиболее опытных и талантливых работниц. Вошедшие в нее живописцы помогали оттачивать молодежи технику двух-трехцветного мазка, реставрированную А.В. Бабаевой. Возможности ее превзошли самые, казалось бы, смелые ожидания. Через совсем непродолжительное время художественный совет выбирал для серийного производства образцы подносов с нарядными, оригинально скомпонованными букетами, изображенными на цветных фонах. ... Возрожденная уральская роспись – плод коллективных, но не безымянных, как в далеком прошлом, усилий. Кроме легендарной тети Груши – Агриппины Васильевны Афанасьевой, отдали ей свой талант и жар сердец Т. Юдина, Л. Безденежных, В. Грובהва, О. Максименюк, И. Смыкова, Е.Л. Отмахова (Кодочигова), и многие другие мастера. Именно они вернули тагильской росписи те неповторимо индивидуальные черты, что во все времена отличали старинный промысел» [26, с. 63].

Этой книгой было положено начало осмыслению уникального промысла. В книге немного дается сведений о промысле в советский период до середины 1970-х гг., но в основном они базируются на статье С.Б. Рождественской «К вопросу о судьбах художественных промыслов РСФСР (подносный промысел Нижнего Тагила)» [27, с.136 – 143].

О заводе «Эмальпосуда», особенно периода 1980-х гг., когда шла активная работа по возрождению уральской росписи, написано довольно много статей, опубликованных в сборниках конференции «Худояровские чтения», но в основном это статьи о творчестве мастеров, работающих в тот период на заводе.

Непосредственно заводу «Эмальпосуда» посвящены две статьи, одна И.Г. Смыковой «Сизифов камень» (Воспоминания о художнике Г.П. Бабине). Автор делится воспоминаниями своими и коллег, о деятельности в тот период заместителя директора по

художественной работе Г.П. Бабина о вкладе в процесс возрождения уральской росписи. [28, с. 255 – 260].

Вторая статья А.В. Васенева «К вопросу о жизненном и профессиональном пути главного художника завода «Эмальпосуда» Г.П.Бабина» [29, с. 255 – 260]. Геннадий Петрович работал на заводе с 1976 г., поступил еще в цех, который находился по ул. Первомайской у цирка. При нем завершилось строительство нового цеха на ул. Балакинской. Автор со слов непосредственного участника тех событий подробно описывает производство подносов 2-й половины 1970 – 1980-х гг.: читатель знакомится с технологией подготовки подноса к росписи, узнает, рабочие каких специальностей участвовали в изготовлении подноса, как на заводе с помощью творческих групп добивались получения подносов, которые радовали глаз, и большинство из них во второй половине 1970 – 1980-х и 1990-е гг. использовали не по назначению, а как украшения дома, развешивая на стенах кухонь или располагая на полках шкафов.

По результатам работы в Нижнетагильском историческом архиве и просмотра литературы можно сделать выводы, что на сегодняшний день и в литературе и в архиве можно найти сведения о работе завода в период возрождения уральской росписи. Отрывочные сведения о деятельности завода в период до 1976 г., в историческом архиве этих сведений нет. Необходимо исследовать документы архивов Министерства и управления местной промышленности, которым подчинялся завод, а также архив завода металлоизделий, в составе которого находился завод с 1958 по 1963 гг. По возможности записать воспоминания работников, которые работали на заводе до периода возрождения уральской росписи. И, конечно, продолжать сбор воспоминаний работающих на заводе в 1980 – начале 1990-х гг. И достойно осветить работу ТОО «Метальная лавка», преемника цеха художественной росписи подносов.

Список источников и литературы:

1. Нижнетагильский городской исторический архив. Ф. 359. Оп. 1. Д. 1-65.
2. Там же. Д. 58. Устав государственного арендного предприятия Нижнетагильского завода эмалированной посуды.
3. Там же. Д. 59. Приказы за 1990 г.
4. Там же. Д. 40. Приказы за 1987 г.
5. Там же. Д. 30. Приказы за 1985 г.
6. Там же. Д. 21. Приказы за 1983 г.
7. Там же. Д. 59. Приказы за 1990 г.
8. Там же. Д. 2. Приказы за 1976 г.
9. Там же. Д. 40. Приказы за 1987 г.
10. Там же. Д. 8. Приказы за 1979 г.
11. Там же. Д. 5. Приказы за 1977 г.
12. Там же. Д. 21. Приказы за 1983 г.
13. Там же. Д. 26. Приказы за 1984 г.
14. Там же. Д. 26. Приказы за 1984 г.
15. Там же. Д. 30. Приказы за 1985 г.
16. Там же. Д. 40. Приказы за 1987 г.
17. Там же. Д. 40. Приказы за 1987 г.
18. Там же. Д. 30. Приказы за 1985 г.
19. Там же. Д. 26. Приказы за 1984 г.
20. Там же. Д. 26. Приказы за 1984 г.
21. Там же. Д. Приказы за 1985 г.
22. Там же. Д. 46. Приказы за 1988 г. (с июня)
23. Там же. Д. 59. Приказы за 1990 г.
24. Там же. Д. 52. Приказы за 1989 г.

25. Там же. Д. 58. Устав государственного арендного предприятия Нижнетагильского завода эмалированной посуды.

26. Дмитриев А. В. Тагильская роза. История «лакирного дела» на Урале / А. В. Дмитриев, А. С. Максяшин ; под ред. Е. В. Логунова, И. Г. Семенова. – Екатеринбург : Старт, 2000. – 140 с. : ил.

27. Рождественская С.Б. К вопросу о судьбах художественных промыслов РСФСР: подносный промысел Нижнего Тагила // Советская этнография. – 1960. – № 2. – С. 136-143.

28. Смыкова И. Г. Сизифов камень. Воспоминания о художнике Г.П. Бабине // Седьмые Художниковские чтения : доклады и сообщения. 15-16 октября 2015 г. – Нижний Тагил, 2017. – 304 с.: ил.

29. Васенев А. В. К вопросу о жизненном и профессиональном пути главного художника завода «Эмальпосуда» Г. П. Бабина // Девятые Художниковские чтения : доклады и сообщения. 24-25 октября 2019 г. – Нижний Тагил, 2019. 324 с.: ил.

УДК 7.07 (470.5)

М.Ю. Комарова,

МБУК «Нижнетагильский музей изобразительных искусств»
622001, Свердловская область, г. Нижний Тагил, ул. Уральская, 7
graph@artmnt.ru

ЛАРИССА ГРАЧИКОВА. 1990-Е ГГ.

ОЧЕРК О ТВОРЧЕСТВЕ ТАГИЛЬСКОГО ХУДОЖНИКА

В статье рассматривается наиболее яркий этап творческого пути тагильского художника Ларисы Станиславовны Грачиковой, пришедшей на последнее десятилетие XX в. Обозначены истоки формирования ее стиля, определены ведущие темы творчества, а так же дано описание авторского метода работы в области графического искусства. Кроме того названы выставки с участием Л.С. Грачиковой и присужденные награды, важные для профессионального становления художника.

Ключевые слова: творчество, художник, педагог, графика, художественно-графический факультет, выставка, символ, семантика, миниатюра, акварель, офорт, авторская бумага, тиснение.

М.У. Komarova,

MBUK «Nizhny Tagil Museum of Fine Arts»
622001, Sverdlovsk region, Nizhny Tagil, st. Uralskaya, 7
graph@artmnt.ru

LARISSA GRACHIKOVA. 1990-s.

SKETCH ABOUT THE WORKS OF THE TAGILSK ARTIST

The article examines the most striking stage in the creative path of the Tagil artist Larisa Stanislavovna Grachikova, which fell on the last decade of the XX century. The sources of the formation of her style are indicated, the leading themes of creativity are determined, as well as a description of the author's method of work in the field of graphic art. In addition, exhibitions with the participation of L.S. Grachikova and awarded awards, important for the professional development of the artist.

Key words: creativity, artist, teacher, graphics, art-graphic faculty, exhibition, symbol, semantics, miniature, watercolor, etching, author's paper, embossing.

Когда говорят о жизни в России последнего десятилетия 20 века, то чаще всего связывают ее с кризисом – политическим, экономическим, социальным. Однако, не смотря на объективно сложную жизненную обстановку, в частных историях российских граждан этого периода, безусловно, было место радости и счастью, взлетам и успехам, открытиям и победам. Так, тагильский художник Лариса Станиславовна Грачикова считает 1990-е гг. самым ярким, деятельным, насыщенным периодом своей биографии, ведь именно тогда наиболее полно раскрылось ее искусство, а любимым делом - творчеством - был пронизан каждый день. Это было время экспериментов, проб, азарта «узнаваний» себя, опыта, реализаций, свершений. Важным критерием ощущения «нужности», личностной ценности являлось признание ее таланта в художественной среде не только на местном, но и общероссийском и международном уровнях. При этом Л.С. Грачикова была востребована и в другой области: достаточно много сил и энергии уходило у нее на любимую деятельность - преподавание на художественно-графическом факультете Нижнетагильского педагогического института, которому она посвятила более 20 лет. Студены Ларису Станиславовну одновременно опасались и обожали: прямолинейная и смелая на высказывания, она привлекала своей природной харизмой и демократичной манерой общения с молодежью. Ее выпускниками в разное время были: Сергей Беседа, Евгений Гальцов, Павел Олешков, Екатерина Поединщикова, Юлия Свирипова, Владимир Селезнев, Иван Снигирев, Светлана Усолецца и другие – все они связали свою жизнь с искусством, каждый по-своему прокладывая свой путь в той или иной его сфере.

Лариса Грачикова определяет несколько слагаемых своего творческого подъема в 1980-1990-е гг. Ему в немалой степени способствовала сложившаяся в художественной среде города уникальная атмосфера – тогда в Нижнем Тагиле художники оказались «полностью свободны в определении границ собственного высказывания» [2, с. 272]. Во многом это было связано с деятельностью местного «худграф», сильный и крепкий педагогический состав которого наряду со своей основополагающей функцией – готовить учителей черчения и рисования – раскрывал таланты и способности студентов, «выпуская» активных, заряженных, способных педагогов-художников. Многие из них, в частности и Лариса Грачикова, затем оставались преподавать на факультете. «Атмосфера на худграфе складывается истинно творческая и в достаточной мере доброжелательная. Выставки, постоянные и многочисленные пленэры, поездки на творческие дачи – в них открываются и поддерживаются одаренные студенты, часть из которых после окончания института остаются преподавать» [4, с. 107]. В унисон с художественно-графическим факультетом работал Нижнетагильский музей изобразительных искусств, научный коллектив которого все чаще инициировал «новые идеи нетрадиционных для тех лет экспозиций» [4, с. 108] и мероприятия с молодыми авторами, часто выступая для них своеобразной стартовой площадкой, тем самым вводя новые имена в культурное пространство города. Так, в 1990 г. Л. Грачикова, спустя лишь год после окончания худграфа, участвовала в выставке «Новые имена», цель которой емко отразилась в названии. «Работы Ларисы, а тогда это были живописные полотна, привлекли внимание. Было в них нечто одновременно уверенное и

поисковое» [3]. По мнению Л.С. Грачиковой, в 1990-е гг. в Нижнем Тагиле был еще один оплот искусства – творческие мастерские педагогического института. Она вспоминает: «После работы мы не могли найти себе места в квартире и все время стремились туда, чтобы рисовать, общаться, созидать». Таким образом, тагильские авторы, так или иначе, но развивались «группово», в параллели друг с другом, зачастую вместе решая одни и те же задачи, «варились в общей кухне» и, быть может, сами того не осознавая, создавали в городе благоприятный климат и располагающую к творчеству атмосферу. В центре этих событий была и Лариса Грачикова. В своем докладе по данному поводу она пишет: «Нижний Тагил охватил небывалый подъем искусства. В студенческой среде стремиться стать художником стало не только престижно, но и совершенно реально, так как появились возможности осуществления творческих идей и планов, продиктованных и художественной средой, и социальными условиями. Влияние новых молодых сил в профессиональное сообщество художников города к концу XX века стало самым мощным за все предыдущие годы» [1, с. 309].

Тотальная свобода, раскрепощение духа, открытие границ, информационная доступность 1990-х годов открывали широкое поле для воплощения самых смелых творческих амбиций. Художникам при этом важно было не затеряться в общей массе, обрести свое «лицо», сформировать узнаваемый стиль. Безусловно, в своем новаторстве авторы опирались на опыт и достижения прошлого, при этом чутко отзывались на современные российские и международные веяния и тенденции, в том числе, не исключали значительной роли взаимного влияния коллег из своего окружения тех, с кем учились, работали, сотрудничали. Лариса Грачикова осознает и смело признает, что именно «среда единомышленников в искусстве дает самый мощный толчок для деятельности в творчестве, а мировоззрение формируется в прямой зависимости от этой среды» [1, с. 311]. Сегодня она честно и открыто называет имена художников «ближнего круга», которые, в той или иной степени влияли на формирование ее творческого сознания: в первую очередь, это Владимир Наседкин, Татьяна Баданина, Евгений Бортников, Николай Грачиков. Тесное общение со Светланой Бакшаевой, Ольгой Белохоновой, Сергеем Брюхановым, Владимиром Зуевым, Еленой Чебаковой так же «воздействовало» на Ларису Грачикову: она «адаптировала» под себя их излюбленные технологии и способы работы с художественными материалами, создавая на неком общем фундаменте свою личную творческую историю.

Как правило, для любого художника важным профессиональным шагом является представление своего творчества широкой публике – участие в выставках. Так, для Л. Грачиковой дебютной оказалась Первая биеннале станковой графики «Калининград-90» – специализированная выставка, надолго ставшая одним из ярчайших культурных явлений в стране и позволяющая наблюдать современное состояние графического искусства. Уже на первой выставке, носившей статус «всесоюзной», представили свои работы художники-тагильчане – Т. Баданина, Е. Бортников, Н. Грачиков, В. Зуев, В. Наседкин. Лариса Грачикова, только окончившая Нижнетагильский художественно-графический факультет, наравне со «старшими» коллегами прошла отборочный конкурс, представив свою дипломную работу – серию акварелей из пяти листов «Алиса в стране Чудес» (1989). Этот первый успех очень вдохновил молодого автора, вселив уверенность в собственные силы. Уже на следующее Калининградское биеннале графики-92 жюри не только включило Л. Грачикову в число участников, но

и отметило дипломом ее произведения «Женщина и птица» и «Женщина и кувшин» (1991; бумага, акварель). В 1990 г. художница участвовала еще в одном значительном проекте – на V международной выставке искусства миниатюры в Торонто (Канада) – попробовав себя в новом виде творчества, впоследствии ставшим характерным для нее.

Таким был «старт» выставочной деятельности Л.С. Грачиковой – активный и убедительный. Принятие с первого раза в 1991 году в члены Нижнетагильского отделения Союза художников России, а так же получение стипендии Министерства культуры Свердловской области в 1994 году еще сильнее мобилизовало ее как автора. Впоследствии Грачикова продолжает много участвовать на выставках разного уровня: от городских до международных. В общей сложности за 1990-е годы их было более пяти десятков, в том числе в Нижнем Тагиле, Новоуральске, Свердловске, Смоленске, Уфе, Петрозаводске, Москве, Калининграде, Киеве (Украина), Торунь и Мальборке (Польша), Варне (Болгария), Белграде (Югославия), Таллине (Эстония), Синт-Никлаесе (Бельгия), Олофстреме и Стокгольме (Швеция), Битоле (Македония), Хизе (Голландия), Токио (Япония), Торонто (Канада). Экспонирование работ художницы в столь разнообразных по уровню и содержанию выставках свидетельствует не только о значительной творческой энергии, но и стремлении сопоставить свои работы с произведениями современников, стать участником культурных событий разных стран, соотнести личные поиски с тенденциями развития как отечественного, так и мирового искусства.

В последнее десятилетие XX в. у автора, наряду с групповыми, прошло так же пять персональных выставок: по одной в Нижнем Тагиле и Гелдропе (Голландия) и четыре в разных городах Германии (Франкфурт-на-Одере, Эшборн, Франкфурт-на-Майне, Берлин), где ее искусство оказалось востребованным, широко разойдясь в среде немецких ценителей прекрасного. Немаловажную роль в этом сыграла Астрид Фольперт, по сути ставшая на долгие годы менеджером Л. Грачиковой, по-дружески, но с нотой восхищения, назвав ее в большой газетной публикации «Мадонной» [6, с. 49].

Говоря о персональных выставках, стоит отметить, что наиболее ответственной из них была та, что прошла на Родине. «Персональная выставка – всегда событие, требующее немалой смелости. Смелости отдать на суд зрителя не только картины, но и свои мысли, чувства, переживания» [5]. Тогда 34-летней Ларисе Грачиковой хватило решительности на столь ответственный шаг, на который способен не каждый автор. Весной 1996 г. в залах Нижнетагильского музея изобразительных искусств она представила около 60 своих работ – как характерных, типичных для себя, так и абсолютно новых, прежде неизвестных зрителю: «впервые экспонировала свои большие работы, неожиданные для многих» [3].

К этому моменту (к середине 1990-х) Лариса Грачикова полностью отошла от живописи маслом, которой занималась в начале творческого пути, и стала создавать работы, где варьировала различные графические техники, совмещая офорт и акварель, акрил и гуашь, каллиграфию и тиснение. Одновременно с этим в творчестве автора сформировались и основные мотивы произведений, обращенные к извечным символам мироздания. Дерево, чаша, гора, раковина стали неизменными спутниками искусства Ларисы Грачиковой, надолго увлекшейся семиотикой и неустанно, многократно, скупрулезно-навязчиво интерпретирующей примитивно-архаичные и вместе с тем

идеальные формы этих объектов. Создавая целые серии как многочисленные вариации одной темы, она отталкивалась от личностных ассоциаций, опираясь на свой опыт, знания, представления, зачастую отдаваясь интуитивному и бессознательному. Всецело погружаясь в творческий процесс и мысленно видя результат, отстраняясь от мира внешнего, подобно тому как шаманы входят в транс, Л. Грачикова за несколько часов непрерывной работы создавала «продук» – новую миниатюру всегда со стилизованной фигурой-знаком. «Работать люблю с легкостью, за один раз и для собственной души» – делится автор. Творчеством она всегда занималась в удовольствие, подпитываясь непрерывной ежедневной работой и получая от данного процесса безграничное наслаждение и вдохновение на создание новых образов и произведений.

Если в руках художницы была акварель или гуашь, то почти всегда появлялся сложно-сделанный цветовой фон, по которому, как заговор-заклинание, тихо, шепотом звучат расположенные размеренно, равными густыми рядами письма. Их золотое, серебряное или бронзовое «сияние» то содержит смысл, читаясь строчка за строчкой, то лишь создает иллюзию текста, превращаясь в декоративное ювелирное узорочье. Данные работы отличает некое густое, вибрирующее пространство, где предельно статично «живут» различные субстанции-первозлементы, плоскостные абрисы которых напоминают или морских существ, или археологические артефакты, или христианские символы. Подобными произведениями разных лет автор хорошо представлена в собрании Нижнетагильского музея изобразительных искусств. Здесь хранятся, поступившие в разное время по четыре листа серий «Напюрморт моря. Посвящается Лизе и Средиземному морю» (1993; бумага, акварель, графитный карандаш) и «Думая о море» (1999; бумага, печать, гуашь, графит, илл. 1), а так же две миниатюры серии «Мировая гора. Трансформации древа Мирового» (1998; бумага, меццо-тинто, акрил, акварель, гуашь, графит, коллаж, илл. 2).

В творчестве Ларисы Грачиковой есть и другие работы – более «чистые» – монохромные, минималистичные, однофигурные. В них главным объектом выступает изображенное графично по центру тонкое, изящное, фантазийное дерево, распутившееся подобно цветку, поражая одновременно мощью и хрупкостью, красотой и холодностью, статью и скромностью, как, например, в работах «Arbog mundi» (1997; бумага, маркер, графит; Екатеринбургский музей изобразительных искусств) или «Древо мировое» (1996; бумага, графит, маркер; частная коллекция; илл. 3). Оно, транслируемое как основной символ мироздания, устойчиво, цельно и наполнено лишь положительной эмоцией, глубоким сакральным смыслом, вызывая к себе неподдельный интерес и почтенное уважение. Данный образ был наиболее востребован самим автором, раз за разом посредством своего творческого импульса пытающегося, быть может, осмыслить законы Вселенной. Необходимо раскрыть важный секрет внешней эффектности данных работ: основой для многих из них выступала авторская бумага, которую Л. Грачикова лила сама в домашних условиях. Каждый лист, сделанный в ручную, уже сам по себе получался уникальным: с эксклюзивной фактурой, индивидуальным оттенком и «живыми», неповторимыми краями. Для большей выразительности изображения Л. Грачикова применяла рельефные тиснения, включала коллажи, а так же экспериментировала с офортными техниками. Акватинтой или при помощи меццо-тинто она создавала первый, полупрозрачный слой изображения, который затем дорабатывала буквально «до шика» графитными карандашами и маркерами – тонкими, точ-

ными линиями разных конфигураций застилала внутренние контуры замысловатыми узорами. Сама рыхлая структура авторской бумаги не позволяла работать водными красками, поэтому материалы с сухими красителями для рисования были заведомо предопределены.

Во всех миниатюрах Ларисы Грачиковой, которые условно разделились на два типа, обнаруживаются общие черты: изображения ассоциируются и со средневековыми иллюминированными «картинками» и народными рукодельными вышивками; главные «персонажи» - это символы с простыми, понятными, предельно обобщенными формами; преобладающая холодная гамма сложных неземных цветов одновременно дистанцирует и привлекает, а безвоздушное, ирреальное пространство фона помогает считывать смыслы.

За любовь к малым формам, тщательную проработанность, сделанность, рукотворность, декоративную стилизацию, внешнюю эффектность и эстетскую красоту ее искусство многие называют «женским»... Но не в этом ли заключен тот самый авторский почерк, который призван выделить художника, сделать его узнаваемым, определить своеобразный стиль? Думается, что не случайно именно так - через призму своего восприятия, через свою природную индивидуальность Лариса Грачикова говорит с миром о нем же, о жизни, о себе...

Параллельно с основной линией связанной с миниатюрой, ставшей для Л.С. Грачиковой уже излюбленной, комфортной, привычной, в стремлении «открыть иную себя», как бы повинувшись всеобщей идее профессионального роста, у художницы появлялись и другие интересы. Пастелью или акрилом она создавала станковые, форматные листы с изображениями, отдаленно напоминающими пейзажи, в которых было много условного, формального, декоративного. В начале 2000-х гг. автор попробовала себя в компьютерной графике, а затем и в fashion-фотографии. Жадно увлекшись новыми технологиями, достаточно легко и быстро поняв их основные принципы и механизмы, она охладела к ним, вернувшись к искусству «рукотворному».

«Вписать» творчество Л.С. Грачиковой в рамки какого-либо направления или стиля сложно. Художник и сама себе удивляется: ей очень импонирует экспрессивная, но при этом «простая» живопись без лишних подробностей, но как только она берется за работу, ее буквально тянет к красивым и «обработанным» поверхностям. Сегодня автор категорично убеждает: «Я – не художник!», тем самым отрицая саму себя прошлую... С данным посылом можно соглашаться, можно поспорить, находя точки опоры для каждой из версий, но то, что «Лариса Грачикова» – важная, яркая, «достопримечательная» страница художественной жизни Уральского региона, думается, бесспорно. Имя автора написано правильно, без опечатки, как имя древнегреческой нимфы Лариссы, которое в качестве псевдонима ей «подарил» Евгений Бортников. Именно под таким псевдонимом она и создавала свою «легенду», так зафиксирована в каталогах среди участников и призеров престижных выставок и конкурсов, так подписаны ее произведения, сегодня хранящиеся в частных и музейных собраниях в России и Европе.

Список источников и литературы:

1. Грачикова, Л.С. Изобразительное искусство в Нижнем Тагиле в конце XX- начале XXI веков: логика и парадоксы развития / Л.С. Грачикова // Художественное образование: история и современ-

ность: материалы Всероссийской научно-практической конференции 21 октября 2014 г. – Нижний Тагил: НТГСПА, 2014. - С. 308-311.

2. Ильина, Е. В. Искусство Нижнего Тагила конца XX – начала XXI века: освоение новых стратегий или консервация традиций? / Е. В. Ильина // Гуманитарные исследования на Урале и социальная практика : Материалы Всеросс. науч. конф.– Екатеринбург: Изд-во АМБ; ИИиА УрО РАН, 2010. - С. 270-277.

3. Ильина, Е. Всегда неожиданная Лариса / Е. В. Ильина // Горный край. – Нижний Тагил, 1998. – № 111 (146). - 10 октября.

4. Курманавская, Г. Л. Художественно-графический факультет в контексте художественной жизни Нижнего Тагила 60-90-х гг XX столетия / Г.Л. Курманавская // Ученые записки НТГПИ. Гуманитарные науки. Вып. 2 - Нижний Тагил, 2001. - С. 107-110.

5. Шмырина, О. Вглядеться в «атомь» картин / О. Шмырина. – Тагильский рабочий. – Нижний Тагил, 1996. - 8 мая.

6. Volpert, Astrid Madonna im kalten Winter» / A. Volpert. - Berliner Zeitung. – Berlin, 1996. - №299, 21/22 Dezember.

УДК 74.415

М.Н. Косарева,
старший научный сотрудник
отдела истории русской культуры,
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург, Дворцовая набережная, д. 34
kosareva-mn@mail.ru

ЛАКОВЫЕ ВОЛЖСКИЕ ШКАТУЛКИ

В статье дается описание шкатулок мастеров села Лысково, хранящихся в Государственном Эрмитаже. Прослеживается влияние на промысел уральских художественных традиций.

Ключевые слова: шкатулки-сейфы, село Лысково, промыслы Нижегородской губернии.

M.N. Kosareva,
Hermitage museum,
Departement of the History of Russian culture
19000, St.Petersburg, Dvortsovaya emb, 34
Kosareva-mn@mail.ru

LACQUERED VOLGA JEWELRY BOXES

The article describes the caskets of the masters of the village of Lyskovo, stored in the State Hermitage Museum. The influence of the Ural artistic traditions on the craft is traced.

Keywords: boxes-safes, the village of Lyskovo, trades of the Nizhny Novgorod province.

Значение лаковых изделий мастеров Нижнего Тагила трудно переоценить. В большей степени влияние уральских мастеров оказало на подносной промысел Подмоськовья, знаменитое Жостово с его многочисленными мастерскими. В отделе истории русской культуры Государственного Эрмитажа хранятся три шкатулки, созданные ма-

стерами села Лыскова Нижегородской губернии. Они поступили в музей разными путями – первая из Музейного фонда, вторая – Кустарного музея, и последняя приобретена сотрудниками отдела во время экспедиции на Урале. Привлекли к себе внимание как группа предметов, объединенных общностью внешних признаков – выполнены все шкатулки из стали и меди, имеют сходную декоративную отделку. Было очевидно, что они являются произведениями мастеров, имеющими черты давних традиций ремесленного производства, богатых разнообразными промыслами.

Большую известность имели такие центры металлообработки Нижегородской губернии, как: Павлово на Оке, Вачи, Ворсма, Тумботино. Их изделия не только широко использовались по всей России, но и представлялись практически на всех художественно-промышленных выставках не только отечественных, но и международных. Талантливые металлосты, художники и изобретатели этих центров оставили заметный след в русской материальной культуре. Село же Лысково Макарьевского уезда занимало более скромное место. К сожалению, в литературе о мастерах этого села можно встретить совсем немного сведений. В «Кустарной промышленности России», изданной в 1894 г., сообщается лишь о нескольких мастерах: о Григории Тараканове, делавшим лемехи, и разные кузнечные изделия; братьях Рогожиных – подковы и Василии Семеновиче Блинове, выполнявшим замки и шкатулки. А в таком серьезном фундаментальном исследовании, каким является работа А.Н. Леонтовича «Кустарная промышленность России. Промыслы по обработке металла» 1913 г., о ремесленниках Лыскова вовсе не упоминается. Краеведческая литература уделяла внимание скорее его богатой истории, чем описанию многочисленных ремесел, которыми славилось это село. Поэтому представленные три стальных шкатулки вызывают особый интерес. Они любопытны еще и тем, что выполненные разными мастерами, в разное время, при этом убедительно демонстрируя нам местные традиции приволжского селения.

Село Лысково расположено против города Макарьева, на правом берегу Волги. Оно стало заселяться еще в XVI столетии. А уже в 1626 г. по писцовым книгам в Лысково значилось «5.400 десятин с казенными кабаками и таможнями» [1, с.10]. Владельцем села в XVII в. стал боярин Борис Иванович Морозов, воспитатель будущего царя Алексея Михайловича. После вступления Алексея Михайловича на престол он получил богатое село Лысково в вотчину. Известно, что Морозов завел в селе железодельные заводы. Он не только привлекал к работе на этих заводах местных кузнецов, но и выписал из-за границы мастеров-иностранцев. Известный исследователь русской культуры И. Забелин так описывает жизнь села того времени: «В торговых и очень населенных местах, например, в Лыскове, оброк шел с лавок, полулавок, с полков, анбаров, кузниц, харчевен, бань, даже с извоза, с лошадиных водопоев, с прорубей, не говоря уже о мельницах, перевозах, мостах и т.п.» [2, с. 27]. Со всей очевидностью можно говорить о том, что уже в XVII в. село Лысково было включено в активную торговую и разнообразную промысловую деятельность. По количеству церквей Лысково уступало в губернии только Нижнему Новгороду, Арзамасу и Балахне. По богатству же церковного убранства, утвари и церковных книг Лысково не знало равных. Население к этому времени насчитывало более 5 тысяч человек. Жители села назывались крестьянами, но мало кто занимался крестьянским трудом – ремесло давало больший доход, а сельскохозяйственные продукты в изобилии привозились на огромные местные базары. Жили и трудились в Лысково ремесленники более шестидесяти профессий.

С 1700 г., после смерти бездетного боярина, село перешло в казну. Оно было пожаловано Петром I сбежавшему из Грузии царю Имеретинскому Арчилу Вахтанговичу. На протяжении всего XVIII – первой половины XIX вв. им владели князья Грузинские. Со второй половины XIX в. до Октябрьской революции село Лысково наследовали графы Толстые. Большое влияние на развитие промыслов лысковцев оказало соседство с одной из самых богатых ярмарок России – Макарьевской. Разнообразие всевозможных товаров из центральной России, Урала, Сибири давало возможность видеть и перенимать опыт ремесленников других регионов. При этом не нужно было думать, куда сбывать свои товары, где закупать сырье: железо, серебро, олово, медь.

После пожара 1816 г., который уничтожил все торговые постройки, Макарьев утратил свое бывшее значение одной из крупнейших российских ярмарок. Центр торговли переместился в Нижний Новгород, а все присутственные места были переведены из Макарьева в село Лысково. Имея статус села, оно имело практически все административные функции города.

Расцвет кустарных промыслов в Лыскове падает на 60-80-е гг., и среди них главенствовали кузнечное и слесарное. В этот период там насчитывалось 21 кузнечное заведение и до 30 слесарных мастерских. Постепенно в ремесленном производстве Лыскова создается своего рода специализация. Наперстки, запонки, пуговицы, кольца, серьги-то, что ранее именовалось «игольным» товаром, выполняли одни мастера, медные бляхи для конских шлей, а также отливка медных почтовых колокольчиков и бубенцов – другие. Славилось Лысково и производством знаменитых висячих «балагурских» [3] замков, а также сундучных с мелодичным перезвоном, которые врезались в макарьевские сундуки, пользовавшиеся большим спросом на ярмарке.

История возникновения промысла по изготовлению железных шкатулок досконально неизвестна, но по разным сведениям, возникло в период существования Макарьевской ярмарки. Начальные знания могли быть получены и от уральских мастеров, привозивших на торг искусно выполненные изделия, особенно из прославленного художественными работами Нижнего Тагила. Наибольшее развитие этот промысел получил во второй половине XIX в. По описанию местного краеведа, в 70-е гг. половина села Лыскова была занята изготовлением шкатулок. Хотя, как и любой промысел, он был подвержен некоторым колебаниям спроса. Например, перед севастопольской и турецкой кампаниями (1877 – 1878 гг.), благодаря заказам на армию через крупного казанского купца И.И. Алафузова, мастера делали оборот на более чем 50 тысяч изделий [4, с. 98].

Шкатулки для хранения документов, всякого рода ценностей, выполненные из прочного материала, железа, с накладными деталями из меди и латуни, надежные в дороге, их можно было и прочно крепить к столу. Железные стенки шкатулок и внутри и снаружи крылись лаком, по нему наводились трафаретные рисунки. Черные на золоте или серебре, реже на красно-коричневом фоне, они напоминали старинную парчу. Именовали их денежными, но чаще всего «персидскими». Само название «персидские» указывало на то, что часто шкатулки приобретались купцами на Макарьевской, и позже Нижегородских ярмарках для экспорта в Среднюю Азию и дальше на Восток. Поэтому необыкновенно живучи легенды, которые передавались из поколения в поколения о щедрых дарах восточных вельмож, довольных произведениями лысковских умельцев.

Самой ранней из упомянутых эрмитажных экспонатов является и самая большая

по размеру шкатулка. Ее размер – 25х43,5х33,5 см. Точнее ее можно назвать шкатулкой-сейфом [Ил. 1]. Она имеет отверстие на дне, необходимое для крепления к поверхности стола. Шкатулка создана мастером Александром Пустобаевым в 1869 г. Вторая шкатулка, меньшая по размеру, 22,5х31,5,24,5 см., выполнена спустя почти 20 лет, в 1888 г. мастером Иваном Гурьяновым [Ил. 2]. Третья же шкатулка, самая маленькая, датируется 1912 г. [Ил. 3].

Надпись внутри по периметру борта первой шкатулки дублируется и сохранившимся торговым ярлыком [Илл. 4,5]. В ней сообщается о ее авторе, мастере села Лыскова Макарьевского уезда Александре Пустобаеве, а также об особенностях данной шкатулки, в которой имеется секретный «верховой замок». Стоимость шкатулки по тем временам была достаточно высокой – 22 рубля серебром. «Верховой замок», как и положено секретному замку, в такого рода предметах открывался путем нажатия на скрытую, трудно различимую пружину. Она находилась под засовом с катком, который необходимо было повернуть определенным образом. Сложный, с «музыкой», замок помещен на внутренней стороне крышки. Он украшен резьбой, а некоторые его детали покрыты синим воронением [Ил. 5]. Шкатулки в ту пору продавались вершками, в длину от 50 копеек до полутора рублей за вершок, их ценность повышалась в зависимости от сложности замка навесного и или внутреннего, причем внутренний – от количества «зубьев» [5].

На второй шкатулке замок врезан традиционно на передней панели. Там же находятся накладные латунные буквы «И.С.Л.И.Г.», которые читаются, как «Изделие Села Лыскова Ивана Гурьянова». Одна из точек этой аббревиатуры является кнопкой для открытия потайного ящичка на ее дне. А надпись, расположенная на внутренней стороне крышки, заключена в причудливую рамку из стилизованных цветов и листьев с декоративными уголками по краям [Ил. 6].

В третьей шкатулке надпись «Изделие села Лыскова 1912 года», также помещена внутри и является более лаконичной без упоминания о мастере, ее исполнившем. Тем самым можно с уверенностью утверждать, что промысел по изготовлению шкатулок существовал еще в первой четверти XX в.

Все три шкатулки выполнены целиком из металла (железа, стали и латуни) и украшены при помощи трафарета цветочной росписью, и затем покрыты лаком. Декоративная цветочная роспись многие столетия является характерной для произведений русского прикладного искусства, и с давних времен является выразителем художественного народного вкуса. При реставрации двух шкатулок выяснилось, что их поверхность, под рисунком, была покрыта серебряной поталью. Это давало предметам дополнительный декоративный эффект некоего свечения лака.

Использование трафаретов в украшении лакированных изделий известно с XVII в., об этом писал еще П.С. Паллас в период своего путешествия по Уралу. Но именно в первой половине XIX в. роль трафарета значительно усиливается, а в начале XX в., пожалуй, становится господствующей. Трафарет требовал вкуса и определенного мастерства в его изготовлении. Композиции на представленных шкатулках составлены из букетов стилизованных цветов в вазонах или корзинках, которые помещены в центре. Тем самым они были подчинены форме предмета. Даже на шкатулке-сейфе мастера Пустобаева, где поверхность передней панели достаточно большая, мастер использует прием раппорта, дважды повторяя изображение, с разбивкой в виде каймы. Не копируя друг друга буквально, т.е. оставаясь в рамках традиционного сюжета, тем

не менее, мастера, если можно так выразиться, импровизируют. Это можно увидеть в выборе цветочных мотивов, формы листа в растительном орнаменте, или вазона. Или если сравнить виньетку с именем Ивана Гурьянова, то на заднике шкатулки 1912 г. можно увидеть подобную же в более упрощенной форме, так сказать, в своем варианте. И только на внутренней поверхности шкатулок мастера позволяли себе проявление индивидуального эстетического вкуса. Иван Гурьянов вводит более разнообразную цветовую палитру.

Само конструктивно-функциональное членение на шкатулках великолепно дополняют и подчеркивают полоски-бордюры. Они представляют собой эффектную кайму в виде ниток бус, гирлянды, составленные из цветов, листьев, ягод; уголков и виньеток. Появление именно такого декора в работах кустарей Нижегородской губернии, месте, где проходили торговые пути по Волге и зимовали караваны судов, переживая весенний ледоход (об этом пишет в своей книге «Полное географическое описание нашего Отечества» В.П. Семенов) вполне закономерно. Разнообразные изделия из Центральной России, с Урала, среди которых были и расписные лаковые подносы, шкатулки и другая домашняя утварь, оказывали определенное влияние на местных мастеров. Остается неизвестным, сами ли изготовляли трафареты мастера, или использовали уже готовые. Орнамент на металлические стенки шкатулок наводили так называемые кустари «печатальщики». Мастер смазывал плоскость железа олифой, накладывал на него сусальное серебро (поталь), которое приобреталось книжками на ярмарке, а сверху накладывал узор из бумаги, который слегка стирал, выбирая открытые части серебра, не закрытые узором. Бумага, снятая с изделия, оставляла под собой серебряный узор, затем мастер сушил железо на печке, и когда серебро достаточно крепко присыхало к металлу, вновь покрывали олифой всю поверхность лицевой стороны, имеющей узор. После вторичной просушки и закалки серебряный узор получал охристо-желтый цвет, отчего становился похожим на золотой узор парчи.

Знакомясь со шкатулками, хранящимися в музеях Петербурга, нынешнего города Лысково и Нижнего Новгорода, расширился круг имен мастеров, выполнявших денежные ящики: Пивоваров Федор Андреевич (1875 г.), Блинов В.С. (1897 г.), Воронин Иван (1877 г.), Паченов И.Ф. с сыновьями (1909 г.), Егор Тюрин (1895). Имя мастера, год работы и место – село Лысково проставлялись внутри, на крышке шкатулки. Этим подчеркивалась ценность и добротность товара.

Творчество народных мастеров на примере шкатулок села Лысково отчетливо видно, не исключая индивидуального начала, тем не менее, проявляет себя в первую очередь в исполнительской деятельности, основанной на традициях ремесла. Известный исследователь народного искусства Воронов В.С. справедливо отметил специфику работы кустаря. Он писал: «...Кустарь-практик всегда тяготеет к принципу массового производства, а не индивидуальной продукции; для него повторность изделий и их варианты не есть понижение производимого искусства; повторность, с его профессиональной точки зрения, ведет к улучшению качества, к кристаллизации формы, к четкости примененного мастерства» [6, с.182].

Возникнув в середине XIX в., производство стальных шкатулок уже в конце столетия клонилось к упадку, на смену шкатулкам пришли европейские напольные сейфы. Фабрично-заводская промышленность постепенно вытеснила кустарные промыслы, оставляя лишь немногие, по тем или иным причинам не захваченные фабрично-заводской деятельностью.

Поэтому определенно можно сказать, что представленные шкатулки мастеров села Лысково имеют не только художественную, но и историческую и этнографическую ценность.

Список источников и литературы:

1. Вестник Европы, 1871, вып.1, кн.1, с.10.
2. Забелин Ив. Большой боярин в своем вотчинном хозяйстве (XVII век). Вестник Европы, 1871, вып.1, кн.1, с.27.
3. Замки с секретом получили свое название по имени их изобретателя, лысковского мастера Балагурова, Даже в селе Павлово на Оке, специализировавшемся на изготовлении замков разного рода, сохраняли их название.
4. Мясникова А. Это знаменитое село Лысково. Нижегородские были, 2000, С.98.
5. Имеется в виду количество выдвигаемых частей замка, которые дают дополнительную прочность. Дорогие замки делались в 20 язычков, и порой дополнялись мелодичным звоном.
6. Воронов В.С. О крестьянском искусстве. М., 1972, с.182.

УДК 75.03

Е. В. Лаврентьева, И.Ф. Кадикова,

ФГБНИУ «Государственный научно-исследовательский институт реставрации»,
107014, г. Москва, ул. Гастелло, 44, стр.1.
Lavrentyeva_Elena@mail.ru; Kadikovairina@mail.ru

О РЕЗУЛЬТАТАХ ИССЛЕДОВАНИЯ ИКОНЫ «БОГОМАТЕРЬ ОДИГИТРИЯ» ИЗ НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ГОРНОЗАВОДСКОЙ УРАЛ»

В статье изложены результаты технико-технологического исследования памятника, в том числе химического анализа пигментов и грунта. Подтверждена датировка иконы первой половиной XVIII в. и принадлежность к первым произведениям старообрядческого горнозаводского Урала.

Ключевые слова: невянская икона, атрибуция русских икон, пигменты иконописи.

E. V. Lavrentyeva, I.F. Kadikova,
State Research Institute for Restoration,
107014, 44/1 Gastello St., Moscow.
Lavrentyeva_Elena@mail.ru; Kadikovairina@mail.ru

THE RESULTS OF RESEARCH OF THE ICON, «OUR LADY HODEGETRIA», IN THE NIZHNY TAGIL MUSEUM-RESERVE «GORNOZAVODSKOY URAL»

The article presents the results of a technological study of the religious art work, including chemical analysis of pigments and prime. The dating of the icon to the first half of the 18th century, and its attribution to the earliest works of the Old Believer mining and manufacturing

community in the Urals, was confirmed.

Keywords: Nevyansk icon, attribution of Russian icons, icon painting pigments.

Технико-технологические особенности первых икон старообрядческого Невьянска стали темой отдельного большого исследования, которое проводилось в ГОСНИИР в 2019 – 2021 гг. В качестве одного из объектов изучения была выбрана икона «Богоматерь Одигитрия» из Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» (ТМ-20388/ И-309) [Илл. 1]. При поступлении в музей в 1986 г. памятник был датирован второй половиной XIX в. и долгое время не был опубликован. Но в последние годы вышло несколько трудов, в которых «Богоматерь Одигитрия» относится к первой половине XVIII в. [1, с.16, кат.15; 2]. Выдвинуть предположение о более раннем времени её создания стало возможным после реставрации, проведенной в 2015 г. сотрудником музея С. Кондюровым. Икона была полностью раскрыта от потемневшей сгрибленной олифы, на полях была удалена поздняя запись (фигуры шести палеосных святых записаны не были), в местах утрат красочного слоя выполнены тонировки. Памятник предстал во всей красе, стала очевидна его принадлежность к первым произведениям этого региона.

В настоящем кратком очерке мы представляем результаты исследований, которые были проведены сотрудниками ГОСНИИР в самом музее при анализе техники иконописи под бинокулярным микроскопом и в Лаборатории физико-химических исследований в стенах Института в Москве при работе с отобранными микропробами красочного слоя и грунта.

Икона имеет размеры 38,4x32,5 x3,3 см. Её деревянная основа состоит из одной доски, в торцы врезаны прямоугольные сквозные шпонки [Илл. 2, 3]. Высота корабления щита основы не превышает 1,5 мм. На лицевой стороне вырезан неглубокий прямоугольный ковчег. Паволока не просматривается. Грунт белый, плотный, толщиной около 1,5 мм. При исследовании живописи при 28-кратном увеличении нам удалось установить участки поздних поновлений. На фоне и нимбах Богородицы и Младенца было сплошь положено листовое золочение, протянута обводка нимбов и перекрестие, выполнены надписи: монограммы, буквы в перекрестии нимба и эпитет «Одигитрия». Кроме этого в некоторых местах были прописаны или проведены заново твореным золотом линии разделок на мафории Богоматери и небольшие участки контуров личного, первоначально также выполненные твореным металлом. Сильно потерявшая красно-коричневая авторская лужга находится под слоем записи такого же оттенка. Перечисленные поновления были выполнены на одном этапе и оставлены при современной реставрации.

В ходе работы с поверхности иконы было отобрано 20 микропроб авторского красочного слоя и грунта, участки отбора проб указаны на схеме [Илл. 4]. Состав художественных материалов исследовали методами поляризованной микроскопии, рентгеноспектрального микроанализа и ИК-микроспектроскопии [3]. Представляем результаты химического анализа. 1. Голубая опушь: свинцовые белила, смальта, мел; 2. Оранжевая опушь: свинцовый сурик, киноварь, свинцовые белила; 3. Металлическое покрытие крыла ангела: листовое серебро; 4. Разделки на одежде ангела: твореное золото; 5. Фон сегмента Св. Нифонта: свинцовые белила, киноварь; 6. Основной тон мафория: красная карбонатная охра, силикат; линии складок на мафории: черная

угольная 7. Узор на одежде Св. Нифонта: твореное золото; 8. Узор на одежде Св. Нифонта: твореное серебро; 9. Орнамент на поруче: свинцовые белила; 10. Разделки на одежде Св. Пелагеи: твореное золото; 11. Отворот мафория: свинцовые белила, искусственный азурит; 13. Разделки на одежде Св. Адриана: твореное золото; плащ Св. Адриана: киноварь, свинцовые белила; 14. Грунт: наполнитель – ангидрит, связующее – белок животного происхождения; 15. Ассист гиматия: листовое золото; 16. Притенения гиматия: красный органический пигмент; 17. Основной тон гиматия: свинцовые белила, киноварь; 18. Разделки мафория: твореное золото; 19. Санкирь: высокодисперсная оранжевая охра с каолином; 20. Хитон: свинцовые белила, искусственный азурит; разделки на хитоне: твореное серебро; 21. Разделки на одежде Св. Евдокии: твореное золото. Также был исследован синий контур поновительского медальона (проба 12), в составе краски обнаружена берлинская лазурь и свинцовые белила.

Приведем краткий сравнительный анализ технико-технологических особенностей «Богоматери Одигитрии» и группы икон первой половины XVIII в. из Музея «Невьянская икона» (г. Екатеринбург) и Челябинского государственного музея изобразительных искусств, изученных нами в рамках заявленной темы. Авторы альбома по ранней невьянской иконе относят их к т.н. «первой мастерской» [4]. Действительно, полученные в ходе нашего исследования данные позволили доказать, что эти памятники были написаны одновременно в одной небольшой мастерской горнозаводского Урала [5; 6; 7]. Надпись на нижнем поле образа «Богоматерь Египетская» с указанием точного года его создания (1734) позволяет приблизить время написания остальных икон к этой дате.

Как и «Богоматерь Одигитрия», практически все иконы написаны на основах, состоящих из одной доски, с торцевыми врезными прямоугольными шпонками. Основы сделаны настолько качественно, на таком высоком фабричном уровне, что их щиты не подвержены короблению (высота коробления не превышает 1,5 мм). Ангидрит, идентифицированный в качестве наполнителя грунта на нижнетагильском образе, встречается на большинстве этих икон. В отличие от всем известного двуводного гипса, который наравне с мелом иконописцы издавна использовали в качестве грунтовочного материала, ангидрит (или безводный гипс) встречается крайне редко, причем все известные примеры относятся к невьянским иконам. Так, в 2001 г. в ГОСНИИР были исследованы 12 невьянских икон XVIII – начала XIX в. из собрания Е. Ройзмана, и во всех случаях был идентифицирован ангидрит [8]. В грунтах невьянских икон второй половины XIX в. также был обнаружен безводный гипс, однако в этих иконах в чистом виде он, как правило, использовался в верхнем слое, а нижний состоял из смеси ангидрита и двуводного гипса [9].

Явная технологическая схожесть проявляется и в применении характерных красок для написания доличного. Иконописцы пользовались излюбленными сочетаниями пигментов: в смеси со свинцовыми белилами киноварь, искусственный азурит, желтая охра составляли колеры для основного тона одежд, архитектуры, иногда выполненных в растяжку фонов средников или сегментов с предстоящими. Лессировки и притенения по розовому тону выполняли красной органикой. Красная или красно-коричневая охра являлась основным компонентом краски для изображения мафория на богородичных иконах, складки одежд по нему писали черной краской, ею же часто выполняли и притенения. Поля икон всегда светло-охристые. Опушь двойная: оран-

жевая выполнена колером, основной компонент которого свинцовый сурик; состав голубой обводки может быть разным: в сочетании со свинцовыми белилами применяли искусственный азурит, глауконит, индиго, однако в случае с «Одигитрией» была использована смальта. Этот пигмент широко применялся в иконописных памятниках XVI – XVIII в., но уже с середины XVIII в. смальта начинает постепенно пропадать из палитры как художников, так и иконописцев, и в произведениях XIX в. уже практически не встречается. Среди исследованного круга произведений смальту мы также встретили в составе синего колера на одежде ангела на иконе «Богоматерь Всех скорбящих радость».

В потертостях поновительского золота на фоне «Одигитрии» и в утратах красочного слоя по краям фигур мы можем увидеть фрагменты листового металла, похожего на двойник [Ил. 5], этот же металл применен в качестве покрытия нимбов и некоторых деталей одежд персонажей. В большинстве случаев на первых невьянских памятниках именно листовая двойник применялся при покрытии этих частей изображений. Помимо листового металла в тонком, искусном, порой мелочном письме ранней старообрядческой иконы Урала могло сочетаться применение твореного золота и серебра (иногда в написании одежд одного небольшого персонажа, как, например, в образе Св. Нифонта на «Богоматери Одигитрии» [Ил. 6]). При исполнении ассиста на розовых одеждах Богомладенца чаще использовали сусальное золото, в разделках Его синих одежд – твореное серебро. Крылья ангелов было принято покрывать листовым серебром. Данные приемы повторяются «из иконы в икону» и подтверждают художественную, вероятно и территориальную, близость мастерских, в которых были написаны эти произведения. Дополнительной характеристикой, указывающей на раннюю датировку нижнетагильской «Богородицы», является отсутствие в составе авторских красок такого пигмента как берлинская лазурь. Эта синяя краска, синтезированная в 1704 г., вошла в обиход русских иконописцев ближе к середине XVIII в., она была обнаружена на невьянской иконе 1762 г. «Святитель Николай со сценами жития в 12 клеймах» [10, с. 406], и охотно применялась уральскими художниками со второй половины столетия.

Один из самых важных атрибуционных признаков на иконах – личное письмо. Как и ряд изученных памятников, «Одигитрия» обладает характерными технико-технологическими особенностями: (1) основой колеров санкирей всех икон является желтая, коричневая или оранжевая охра (в некоторых случаях без примесей других пигментов); (2) личное очень рельефно, почти скульптурно за счет густого наплавления моделировок, а его опись выполнена тонкодисперсной краской, в состав которой входит красно-коричневая охра; (3) по контурам личного протянута тонкая обводка твореным металлом; (4) пряди волос Младенца моделированы красками коричневого и красноватого оттенка, а также жидко-разведенными белилами; (5) верхние губы персонажей прописаны тонкой киноварной линией; (6) подрумьянка отсутствует [Ил. 7]. Вместе с тем необходимо отметить существенное отличие. Характерным и постоянным для «первой мастерской» является прием чередования слоев белил и охрения при построении объема личного письма. Непосредственно по санкирю, а в некоторых случаях – по первому желтому слою охрения, художники выполняли моделировку белилами, обозначая выдающиеся части формы. Затем перекрывали ее желтой охрой, нанося сверху еще один слой белил. Такой прием отсутствует на «Одигитрии»: на ши-

роких участках личного виден слой желтого охрения, лежащий по санкирю, по охрению художник наносил белильную плавь и ступшеывал границы при помощи тонких полупрозрачных белильных штрихов, положенных по форме. Стратиграфия хорошо видна в микроутратах живописи при большом увеличении. По плотной белильной моделировке широких частей личного иконописец наносил фактурные движки, также несколькими уверенными параллельными белильными линиями завершал построение объема небольших деталей. Так, фаланги пальцев рук Богородицы, её уши, нижняя губа прописаны тремя длинными мазками [Ил. 9, 10]. Ногти обозначались тонкой красной линией.

В ходе анализа материально-структурного комплекса нижнетагильской иконы мы можем подтвердить ее датировку первой половиной XVIII в. Вышеуказанные особенности исследованных произведений свидетельствуют о параллельной работе нескольких небольших групп художников на территории уральских демидовских заводов в этот период. Известно, что старообрядческое иконописание начинает развиваться здесь с 20-х годов XVIII столетия, это время появления большого количества переселенцев с Волги, в частности, иконников. Долгое время самой ранней из известных невянских икон оставалась «Богоматерь Египетская» 1734 г. Однако совсем недавно в другом частном собрании появился еще более ранний образ, имеющий все характерные стилистические черты невянской живописи – «Рождество Богородицы» 1726 г. Обе эти даты подтверждают исторические сведения о начале пути самобытной иконописи этого региона. Исследованная нами группа произведений «первой мастерской» обладает рядом характерных признаков, эти иконы настолько схожи, порой идентичны, что закрадывается соблазн отнести большинство из них к одной руке. «Богоматерь Одигитрия» не входит в эту группу, она принадлежит мастеру несколько иной выучки прежде всего из-за указанного различия в «построении» личного письма.

Как выглядела картина раннего икононого дела на горнозаводском Урале? В.И. Байдин в своей статье называет двух главных основоположников этого ремесла, пришедших сюда в середине 20-х гг. с Керженца – нижегородца Григория Перетрутова и Петра Заверткина родом из-под Ярославля [11]. В источниках, которые приводит историк, среди первых иконописцев называется и племянник П. Заверткина Тимофей. С 1736 г. в Нижнем Тагиле появляется сын Г. Перетрутова художник Василий. Семейства Перетрутовых и Заверткиных творчески были тесно связаны (вероятнее всего, они знали друг друга по работе в Оружейной палате), являлись родственниками и на протяжении долгих лет жили и работали бок о бок вблизи Нижнетагильского железоделательного завода, постепенно обзаводясь своими учениками. К сожалению, до нас не дошло ни одно достоверное свидетельство, указывающее на принадлежность конкретных икон руке первого или второго из названных основоположников. Тем не менее, мы можем очень аккуратно предположить, что иконы «первой мастерской» были созданы в малочисленной семейной артели, где работали, вероятно, отец и сын Григорий и Василий Перетрутовы. «Богоматерь Одигитрия», очевидно, была написана художником, хорошо знавшим эти произведения, работавшим рядом, использующим во многом те же технико-технологические приемы.

Список источников и литературы:

1. «Зримые свидетели мира невидимого» [каталог выставки] / авт.-сост. Казакова М.Ю.; Ред.

Фахретденова А.Х.; Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал». Нижний Тагил, 2016.

2. Казакова М.Ю. Богородичные иконы. Обзор коллекции богородичного ряда основного фонда Нижнетагильского музея-заповедника/ VII Художественные чтения. Всероссийская научно-практическая конференция. Нижний Тагил, 15-16 октября 2015 г. Доклады и сообщения. Нижний Тагил, 2017. С. 134-148.

3. Писарева С. А. Методика идентификации материалов грунта и пигментов произведений живописи. Ижевск, 2017.

4. Невьянская икона начала – середины XVIII века/ Авт.-сост. Ройзман Е.В., Ратковский М.В., Байдин В.И. Екатеринбург, 2014.

5. Лаврентьева Е.В. Богоматерь Египетская 1734 г.: технико-технологические особенности самой ранней датированной невянской иконы// Вестник славянских культур. 2020. Т. 57. С. 232-245.

6. Технико-технологические особенности ранних невянских икон. Отчёт по НИР (промежуточный): утвержден Ученым советом ГОСНИИР 20.12.2020 г./ исполнители НИР: Лаврентьева Е.В., Кадикова И.Ф., Першин Д.С. 77 с.// Научно-технический архив ФГБНИУ ГОСНИИР.

7. Elena V. Lavrentyeva. On the dating of one Nevyansk icon from the collection of Chelyabinsk State Museum of Fine Arts// Известия УрФУ. Серия 2. Гуманитарные науки. [в печати].

8. Наумова М.М., Красилин М.М., Данченко Е.А. «Об одной группе невянских икон»// Искусство христианского мира», 10, 2007. С. 404-416.

9. Гордиенко Т.А. Технико-технологические исследования грунтов и полимента Невьянских икон 1-ой четверти 60-х годов XIX века/ Декабрьские диалоги. Материалы Всероссийской научной конференции памяти Ф.В. Мелёхина. 19-21 декабря 2005 г. Вып. 8. Омск, 2006. С. 116-119.

10. Наумова М.М., Красилин М.М., Данченко Е.А. «Об одной группе невянских икон»// Искусство христианского мира», 10, 2007. С. 404-416.

11. Байдин В. И. Заметки об иконописцах на горных заводах Урала в первой половине — середине XVIII в.: новые имена и новое об известных мастерах// Вестник музея «Невянская икона». Екатеринбург, 2002. Вып. 1. С. 58-81.

УДК 378.1: 745.5

О.В. Ларина,

Уральский колледж прикладного искусства и дизайна (филиал)
ФГБОУ ВО «МГХПА им. С.Г. Строганова»,
г. Нижний Тагил

ТЕРРИТОРИАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ КАК ДИЗАЙН-КОММУНИКАЦИЯ. ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

В данной статье панорамно рассмотрена коммуникативная составляющая современного дизайна в формировании территориальной идентичности. На основе анализа исследуемой научной литературы выделены коммуникативная и социокультурная детерминация компетенций дизайнера-профессионала в рамках формирования территориальной идентичности в условиях образовательного процесса.

Ключевые слова: компетенция, коммуникативный, дизайн, дизайн-образование.

O.V. Larina,
Ural College of Applied Arts and Design,
affiliated to Moscow State Academy of Arts
and Industry n.a. S.G. Stroganov,
Nizhny Tagil

TERRITORIAL IDENTITY AS A DESIGN COMMUNICATION. EDUCATIONAL ASPECT

In this article, the communicative component of modern design in the formation of territorial identity is considered in a panoramic way. Based on the analysis of the studied scientific literature, the communicative and socio-cultural determination of the competencies of a professional designer within the framework of the formation of territorial identity in the conditions of the educational process is highlighted.

Keywords: competence, communicative, design, design education.

Современный дизайн убеждает дизайнера-исследователя и дизайнера-практика в необходимости анализировать дизайн не только как предмет или систему материальных объектов, но и как коммуникативную ткань, социально значимый процесс, в котором проектирование значений пропорционально проектированию материальных объектов. Современный дизайн понимается автором как *креативная проектная деятельность, обладающая коммуникативной природой, цель которой — намеренная целостная модификация человеческой субъективности посредством визуального преобразования символически знаковых средств и культурных значений предметной среды и социокультурных коммуникаций*. Символически знаковые средства – это спектр конкретных дизайнерских практик, обусловленных наличной сферой применения. Культурные значения — определяются как социальные и профессионально-этические компоненты, имманентно включенные в процесс проектирования.

Осмысление современных профессиональных практик дизайнерской деятельности разворачивает картину не столько опредмечивания материальных человеческих потребностей, сколько «овеществления» сущностного содержания эпохи. Зарождение и развитие многих феноменов постиндустриального и информационного общества во многом связано с современным дизайном. Его природа, в свою очередь, трансформируется, качественно расширяя свои функциональные полномочия через организованную посредством дизайна массовость и системность.

Дизайн как формообразующая деятельность, ориентированная на формирование человеческой субъективности, осознанности личности, фундируется на системе ценностей общества. Аксиологический аспект приближает дизайн к философии и искусству, практикам, формирующим парадигму общества. Индустриальную модель современного социума сменила информационная. Дух времени транслирует новое искусство, выступая с критикой общественных процессов и формулируя новую эстетику с опорой на осознанность потребления и экологичность.

Дизайн как прикладная дисциплина осуществляет связь идеального и материального через кодирование компонентов информации, через образы, ориентированные на переживание чувственного опыта у участника коммуникации. Вживленный в социо-культурную и экономическую ткань общества, современный дизайн и его прак-

тики материализуют систему ценностей и комплекс отличий не только товаров, но и социальных значений.

Проектирование имиджа и айдентики, как социальной коммуникации – это устоявшаяся территория дизайна. В рамках проектирования территориального бренда средствами дизайна выводятся на передний план необходимые для конкретной территории социокультурные значения. Исследовательская составляющая проекта представлена здесь социально-философской базой и историческим контекстом. Формирование образа региона обусловлено множеством факторов, к ним относятся: геополитические, культурные, исторические, этнографические и др.

Таким образом, проектирование узнаваемости региона всегда начинается с исследования. Полученные данные и являются точками входа в процесс дизайн-проектирования. Здесь важно отметить, что определение *бренда* акцентирует коммерческую составляющую коммуникации. В то время, как *айдентика*, или узнаваемость региона, предполагает актуализацию средствами дизайна, геополитических, культурных черт региона. Проектирование региональной айдентики носит *кроссмедийный характер*. Единое содержание, в таком случае, средствами дизайна, транслируется через множество каналов коммуникации.

Проектирование комплекса решений фирменного стиля региона, его узнаваемости и привлекательности составляет основу территориальной идентичности. Так, например, индустриальное наследие города средствами дизайна может быть актуализировано через создание айдентики исторической индустриальной зоны или музея. А конкретными носителями такой социокультурной трансформации индустриальной территории может выступать веер дизайн-практик: от ландшафтных решений до медийного и перфомативного дизайна и полиграфии.

Исключительное значение имеет вовлечение в формирование региональной айдентики социально активной молодежи, в частности, студентов-дизайнеров. Каждый из созданных дизайнером продуктов будет выступать носителем дизайн-концепции и обладать чертами уникального авторского высказывания, реализуя большинство из необходимых к освоению профессиональных компетенций будущего специалиста-дизайнера. Здесь проявляется трансмедийный характер дизайн-проектирования как деятельности. Транспрофессионализм, по определению П. В. Малиновского, это коллективно-распределенная способность рефлексивно связывать и организовать представителей различных профессий для решения комплексных проблем [1, с. 37].

Подготовка специалистов-инноваторов указывает на необходимость формирования специальных прикладных образовательных модулей: базис естественно-научных или гуманитарных дисциплин; техническое образование; дополнительное экономическое и/или юридическое образование; философско-методологический практикум; образование в области стратегического, инновационного и проектного менеджмента; интенсивную практику командообразования; адаптационные и социализационные курсы [2].

Для дизайн-педагогике актуальными будут следующие ракурсы осмысления общих и профессиональных компетенций:

- социально-экономический (дизайн в системе товарно-денежных отношений и распределения и потребления);
- социокультурный (самоидентификация дизайна как культурной и этической ин-

ституции, производство социальных значений, проблематизация потребления имиджей);

- коммуникативный (проектное мышление — основа культуры новых медиа, проектная составляющая дизайна — инструмент медийных коммуникаций).

Действительно, транспрофессионализм предполагает не только панорамное видение целей проектирования, но и конкретное понимание функционирования платформ коммуникаций. Осознанное дизайн-проектирование во многом равно осознанному потреблению, что и составляет аксиологический базис дизайнера XXI в.

В этой связи актуальны слова автора термина «транспрофессионал» П. В. Малиновского: «...они способны не только наладить коммуникацию, но и построить, как правило, очень сложную проектно-организованную или матричную форму, которая позволяет решить проблему и (что еще очень важно) проконтролировать ее реализацию» [3]. Айдентика региона, таким образом, проектируется как кроссмедийный продукт, способный к широкому охвату, и многоуровневой коммуникации с социумом. Целевой аудиторией могут выступать жители города, туристы, инвесторы.

Список источников и литературы:

1. Гамбарато Р. П., Ларина-Крагасюк Е. Г., Мороз О. В. // Панорама российских трансмедиа: опыт картирования мультиплатформенных инициатив. Общероссийский информационный ресурс. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://publications.hse.ru/articles/206778134>
2. Малиновский П.В. Транспрофессионализм как критерий эффективности управления человеческим потенциалом // Общероссийский информационный ресурс. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.shkp.ru/lib/actions/ss/malinovsky/publications/1>
3. Там же.
4. Мосоров А.М., Мосорова Н.Н. Теория дизайна. Проблемы онтологического и методологического знания – Екатеринбург, Печатный дом «Солярис», 2004. С. 57
5. Gambarato R. R. Transmedia project design: Theoretical and analytical considerations // Baltic Screen Media Review. Vol. 1. 2013. P. 80–100.
6. Jansson A. Mediatization and social space: Reconstructing mediatization for the transmedia age // Communication Theory. Vol. 23. 2013. P. 279–296.

УДК. 908

О.В. Ларина, С.С. Дмитриева,
УКПИИД (ф) ФГБУ ВО «МГХПА им. С. Г. Строганова»,
622034, Свердловская область, г. Нижний Тагил, проспект Мира, д.27
lisyneta32@mail.ru

ОТ ИНДУСТРИИ К ИСКУССТВУ: ГОРА, ЗАВОД, МАСТЕР (РАЗРАБОТКА И ОПИСАНИЕ ИСТОРИКО-ЭКСКУРСИОННОГО МАРШРУТА ПО ОБЪЕКТАМ, СВЯЗАННЫМ С СОХРАНЕНИЕМ ТАГИЛЬСКОЙ ЛАКОВОЙ РОСПИСИ)

В статье описывается маршрут, проложенный по историческим объектам города. Тема маршрута связана с историей развития лакового промысла в Нижнем Таги-

ле и историей старейшего художественного образовательного учреждения на Урале – Уральского колледжа прикладного искусства и дизайна, обосновывается необходимость появления в регионе подобных туристических маршрутов, описывается роль преподавателей колледжа, а также студентов в разработке и в визуальном наполнении данного историко-экскурсионного маршрута. В статье подчеркивается роль мемориативных практик, которые реализуются со студентами авторами статьи – преподавателями колледжа.

Ключевые слова: экскурсионно-туристический маршрут, Лисья гора, Демидовский завод, гора, завод, мастер, колледж, айдентика, коммеморация, лаковый промысел, история, традиция, гений места.

FROM INDUSTRY TO ART: MOUNTAIN, FACTORY, MASTER (DEVELOPMENT AND DESCRIPTION OF A HISTORICAL AND EXCURSION ROUTE TO OBJECTS RELATED TO THE PRESERVATION OF THE TAGIL LACQUER PAINTING)

The article describes the route laid through the historical objects of the city. The theme of the route is connected with the history of the development of the lacquer craft in Nizhny Tagil and the history of the oldest art educational institution in the Urals – the Ural College of Applied Art and Design, the need for the appearance of such tourist routes in the region is justified, the role of college teachers, as well as students in the development and visual content of this historical and excursion route is described. The article emphasizes the role of communicative practices that are implemented with students by the authors of the article-college teachers

Keywords: excursion and tourist route, Fox Mountain, Demidovsky plant, mountain, plant, master, college, identity, commemoration, lacquer craft, history, tradition, genius of the place.

Проектирование имиджа и айдентики региона одна из ключевых позиций социального дизайна. То, что для туриста станет «узнаваемостью региона», во многом зависит напрямую от дизайнера. Ведь именно дизайн-коммуникация формирует визуальный образ региона, доступный к медиа- трансляции. Такая социокультурная коммуникация – это устоявшаяся территория дизайна. На одном конце этого процесса находится дизайнер, кодирующий сообщение с помощью визуальных образов, на другой реципиент или потребитель, который этот образ декодирует. От успешности считывания образа зависит формирование привлекательного имиджа региона для потребителя. Принципиально важным в этой схеме становится выбор ключевых элементов позиционирования региона, их семиотическое значение для территории. То, каким мы хотим сформировать свое лицо для окружающего мира, зависит от историко-культурной концепции региональной идентичности. Для дизайнера первым этапом работы над темой является формирование исследовательской базы, изучение исторических компонентов и философское осмысление вопроса. Так, индустриальный центр горно-заводского округа Нижний Тагил, имеет четко градообразующую структуру, которая сформировала характер городской среды.

Следовательно, в рамках проектирования территориального бренда средствами дизайна возможно актуализировать и вывести на передний план необходимые для кон-

кретной территории социокультурные значения. Исследовательская составляющая проекта представлена здесь социально-философской базой и историческим контекстом. Формирование образа региона обусловлено множеством факторов, к ним относятся: геополитические, культурные, исторические, этнографические и др.

Таким образом, проектирование узнаваемости региона всегда начинается с исследования. Полученные данные и являются точками входа в процесс дизайн-проектирования. Здесь важно отметить, что определение бренда акцентирует коммерческую составляющую коммуникации. В то время как айдентика или узнаваемость региона предполагает актуализацию средствами дизайна, геополитических, культурных черт региона. Существенным в дизайне региональной айдентики является поливариативный характер, который ориентирован на формирование целого через материализацию фрагментарных элементов. Так, например, индустриальное наследие города средствами дизайна может быть актуализировано через создание фирменного стиля конкретной исторической индустриальной зоны или музея, а конкретными носителями такой социокультурной трансформации индустриальной территории может выступать веер дизайн-практик: от ландшафтных решений до полиграфии, медийного и перформативного дизайна. Исключительное значение имеет вовлечение в формирование региональной айдентики социально-активной молодежи, в частности, студентов-дизайнеров. Каждый из созданных дизайнером продуктов будет выступать носителем дизайн-концепции, обладать чертами уникального авторского высказывания, реализуя большинство из необходимых к освоению профессиональных компетенций будущего специалиста-дизайнера.

Нижний Тагил – старый промышленный центр России. Производство металла, металлургия – основа жизни города. Тагил рождался в огне, в пламени доменных печей ковалась его слава. Его основанием была река и гора. С незапамятных времен вода давала жизнь человеку, горы – защиту. Когда человек научился добывать полезные ископаемые, обрабатывать их, создавать орудия труда, тогда жизнь вокруг этого места закипела. За первобытными металлургами пришли государственные служащие, военные, промышленники, рабочие, крестьяне, творческие люди, учёные. Связь человека с местом его обитания загадочна, но очевидна. Это определяют понятием «genius loci», «гений места». У подножия горы Высокой (если подняться на Лисью гору, то Высокая гора хорошо просматривается с её западного склона) вырос поселок, сердцем которого стал Нижнетагильский чугунно-плавильный и железоделательный завод. Основатели завода – промышленники Демидовы. С 1725 по 1982 гг. завод являлся действующим, выпускал продукцию, которая была известна на мировых рынках своим высоким качеством [1]. Металл не только служил для создания оборонной мощи страны, но являлся предметом искусства, объектом восхищения. Расписанное полотно железа уральскими розами, покрытое «хрустальным» лаком, с середины XIX в. стало своеобразным символом тагильского края.

Изложенное нами выше может показаться банальным и всем давно известным, а тема «лаковой росписи» вообще не востребованной сегодня. Это не так! Транслировать историю необходимо, история не может быть модной, актуальной, по запросу кого-то... «Genius loci» в большей степени, понятие формируемое! Ключевым понятием «genius loci» был и остается человек! Именно человек транслирует «силу места» из поколения в поколение [2]. Да, люди меняются, технологии меняются, способы пе-

редачи информации тоже могут быть разными. Теперь от истории мы ждем не просто рассказ, а «рассказ с показом»: мастер-класс; ждем не просто – статичную картинку в книге или на мониторе компьютера, а 3d- меппинг. И это само по себе правильно, это меняет формат, но не форму: от рассказа к виртуальному путешествию во времени...

Итак, перейдем к описанию идеи: она в том, чтобы всеми доступными средствами транслировать историю города подрастающему поколению. Мы предлагаем проект, разработанный в стенах Уральского колледжа прикладного искусства и дизайна: концепция исторического маршрута с оформлением и сопровождающим материалом от преподавателя истории и преподавателя-дизайнера и студентов-дизайнеров колледжа.

Концепция нашего маршрута положена на идею о единстве трёх составляющих: *Гора – Завод – Мастер*: где главными точками входа в тему «от индустрии к искусству» будет *Лисья гора, Музей-завод и здание Уральского колледжа прикладного искусства и дизайна* – одно из старейших образовательных учебных заведений, сохраняющее навыки, опыт мастеров прошлого и традиции лаковой росписи по металлу. По этим основным «точка» и будет выстроена логика маршрута.

Если подняться на Лисью гору, то все исторические объекты откроются взору любопытного путешественника: пруд, завод, старая часть города, улица Носова, среди крыш домов этой улицы можно разглядеть крышу мастерских Уральского колледжа прикладного искусства и дизайна. Добавим к рассказу немного современной технологии и получится вполне современный историко-туристический маршрут: «От индустрии к искусству: гора, завод, мастер».

Маршрут можно варьировать в зависимости от запросов и пожеланий гостей. Полный путь охватывает путешествие от Лисьей горы через мастерские колледжа и территорию завода к самому Уральскому колледжу. Более комфортный и дорогой вариант полный, с экскурсией по музею-заводу с трансфером. Возможен и бюджетный вариант без микроавтобуса, частично пешком, частично на трамвае.

Примерный вариант экскурсионного маршрута (без посещения завода-музея, пешеходный маршрут, бюджетный вариант):

Начало маршрута *Лисья гора*, с горы хорошо просматривается город, старая часть города – Выя, это исторический центр, где кипела жизнь в XIX в. Рассказ об истории края, истории завода, зарождении металлургического производства. К заводу группа может подойти через пешеходный переход и полюбоваться конструкциями, не заходя на территорию, есть возможность взглянуть на всё со стороны и свысока, заглянуть внутрь. Обязательно остановимся на символах на триединстве, в основе которого история и культура региона, его сила, его мощь: гора, завод, мастер. Прошлое, будущее и настоящее связано передачей священного огня, это своеобразный символ города. Остановимся на монументе металлургам, который расположен у подножия горы, напротив завода, автор монумента скульптор-монументалист В.И. Павленко – выпускник художественного училища (ныне Уральский колледж прикладного искусства и дизайна, филиал Строгановской Академии в г. Москва), до недавнего времени Владимир Ильич был преподавателем колледжа.

От музея-завода идем на улицу Носова, 4, в *мастерские Уральского колледжа прикладного искусства и дизайна*, где опытные мастера обучают технике изготовления изделий (роспись по металлу, ювелирное дело, камнерезное искусство). В мастерских будет организован мастерами лаковой росписи мастер-класс «тагильская роза»,

гости узнают о технике тагильской росписи, предусмотрено чаепитие (по желанию гостей), показ фотографий и видео о подготовке подносов-гигантов, создававшихся здесь по заказу правительства Свердловской области, показ проекции (техника 3d-мепинг) «Уральская роза» на здании города: красочная проекция, созданная при помощи дизайнеров и техники (арт-проект).

Из мастерских возвращаемся по переходу к подножию Лисьей горы и по безопасному маршруту проходим по плотине, идем в сторону здания *краеведческого музея* – старое демидовское заводоуправление, обращаем внимание на фрагменты старой демидовской кладки фундамента здания. Можно дать небольшую историческую справку о самом музее, переходим по пешеходному переходу к трамвайной остановке, любуемся колоннами музея и самим зданием, созданным в классическом стиле в середине в 1830-е гг.

На трамвае едем по центральной улице пр. Ленина, бывшая Александровская, и доехав на трамвае № 3 до остановки «Колхозный рынок», с соблюдением всех правил дорожного движения переходим на пр. Мира. Через небольшую арку по адресу: пр. Мира, 27, попадаем в живописный дворик *Уральского колледжа прикладного искусства и дизайна*, далее заходим внутрь здания. В колледже мы двигаемся по 1 этажу к стендам с биографиями художников – фронтовиков – первых выпускников колледжа, заходим в спортзал (который служит для мероприятий актовым залом) погружаемся в историю художественного военного и послевоенного образования посредством видео-медиа материала. Перед гостями будет представлен историко-дизайнерский очерк «Огонь искусства – огонь победы». Видео так же можно посмотреть в холле, где стоит большой монитор. (На случай, если учебным процессом территория спортзала будет занята). Далее поднимаемся на второй этаж, где расположен небольшой музей с работами выпускников разных лет.

Приведенный выше вариант экскурсионного маршрута бюджетный. К маршруту планируются разработать и по согласованию с городской администрацией расставить указатели с описанием значимости места. Разработка плакатов и стендов имеется, так как над этим работают студенты отделения дизайна.

К данному проекту мы предлагаем путеводитель. Его себестоимость составляет 50 – 70 рублей. Он позволит важные моменты путешествия фиксировать туристами во время экскурсии, оставлять заметки, зарисовки, в нем есть место для фотографий, сделанных во время путешествия по маршруту. Так путеводитель станет визуализированной «коммеморацией», созданной самим туристом. Нами разработана карта маршрута, проекты сувенирной продукции в виде «шоперов» с логотипом маршрута и значков. Разработан 3d мепинг с показом и проекцией тагильской розы на исторические здания города (видео с проекцией на драматический театр) – показ планируется перед проведением мастер-класса в мастерских. Имеется оригинальный текст экскурсии, готовится вариант на английском и немецком языках. Значимость проекта возрастает в рамках подготовки юбилейных мероприятий, посвященных 300-летию Нижнего Тагила: туристический маршрут стал бы своеобразным подарком городу.

Список источников и литературы:

1. История Нижнего Тагила от основания до наших дней:// [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://history.ntagil.ru/6_60.htm

2. Вайл Петр Гений места // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/PROZA/WAJLGENIS/genij.txt/>

3. Бардулин В. А. Возрождение и защита традиционного художественного промысла (роспись по металлу Урала). – Екатеринбург// Россия и Европа: взаимодействие индустриальных культур. 1700- 1950 гг.: Материалы международной конференции Нижний Тагил, 15-18 августа 1996 г. Екатеринбург, 1997. Т. 2. – С.147 – 166.

4. История уральского колледжа прикладного искусства и дизайна Официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://uupi.org/>

5. Павловский Б.В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. //М. – 1975.

6. Ярков С.К 100-летию Екатеринбургского художественного училища им. И.Д. Шадря // Екатеринбург. «Екатеринбургский художник». – 2002.

УДК 94. (470.5)

О.В. Лебедева,

искусствовед, заведующая выставочным отделом
МБУК «Нижнетагильский музей изобразительных искусств»,
622000, г. Нижний Тагил, ул. Уральская 7
expo@artmnt.ru

ЕВГЕНИЙ ВАГИН – ХУДОЖНИК, ПОЭТ, МУЗЫКАНТ И СПОРТСМЕН

В статье рассматривается творческий и жизненный путь тагильского художника-графика Евгения Ивановича Вагина. Приведены главные направления деятельности художника, дан анализ основных художественных серий гравюр, созданных мастером в разные годы.

Ключевые слова: Е.И. Вагин; искусство гравюры; нижнетагильское искусство.

O. V. Lebedeva,

Art critic, MBUK «Nizhny Tagil Museum of Fine Arts»,
622000, Nizhny Tagil, st.Uralskaya 7
expo@artmnt.ru

EUGENE VAGIN-ARTIST, POET, MUSICIAN AND ATHLETE

The article considers the creative and life path of the Tagil graphic artist Eugene Ivanovich Vagin. The main directions of the artist's activity are given, as well as an analysis of the main artistic series of engravings created by the master in different years.

Keywords: E. I. Vagin; art of engraving; Nizhny Tagil art.

В Нижнем Тагиле художника Евгения Ивановича Вагина хорошо знали и любили многие, он был из тех людей, про кого говорят – успел многое. Спортсмен, поэт, исполнитель авторской песни и, конечно, художник! Евгений Иванович Вагин – человек неиссякаемого оптимизма и творческой энергии. Его творческое наследие составляет одну из интереснейших страниц художественной жизни Тагила, а имя художника среди тех, кто закладывал основу для будущего развития искусства графики в Тагиле.

Произведения Е.И. Вагина хранятся во многих уральских музеях, в Ивделе, Ирбите, Екатеринбурге, Серове и Нижнем Тагиле. В родном городе произведения художника хранятся в коллекциях музея-заповедника «Горнозаводской Урал», в музейно-выставочном центре Евраз-НТМК, в частном Фонде развития и поддержки искусства «Коллекция» и в Музее изобразительных искусств. В фонде Нижнетагильского музея изобразительных искусств представлено 86 гравюр мастера, часть из них была передана Министерством культуры Свердловской области, часть закуплена музеем, а часть передана в дар автором. В коллекцию вошли многие работы, посвященные Нижнему Тагилу, серии: «Ивдель – край северный», «Чистая Чусовая», «По древним русским городам», «Верхотурье – древняя столица Урала», а также эскизбрисы, которые Е. Вагин создавал в разные годы. Таким образом, в коллекции НТМИИ творчество Е.И. Вагина представлено довольно полно и разнообразно.

Родился Евгений Иванович Вагин 8 февраля 1925 г. в селе Даровское Кировской области. Родители художника работали на железной дороге и по долгу службы не раз переезжали с места на место и волей судьбы оказались на Урале, в Нижнем Тагиле. В 1948 г. Е.И. Вагин поступил на живописно-педагогическое отделение Нижнетагильского художественно-промышленного училища (Ныне – Уральский колледж прикладного искусства и дизайна (филиал) ФГБОУ ВО «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова»). Окончив училище в 1953 г., он работал до 1955 г. учителем рисования и черчения в вечерней школе, вместе с этим художник активно и серьезно занимался спортом – фигурным катанием. Участвовал Е.И. Вагин в соревнованиях местного и Всесоюзного уровня, выступая вместе со знаменитыми фигуристами С. Жуком, А. Горшковым и получил звание мастера спорта 1 разряда по фигурному катанию. Но здоровье подводит – ему присваивают группу инвалидности. Не смотря на проблемы, Е. Вагин не оставляет спорт и работает тренером по фигурному катанию в детской спортивной школе базы «Уралец» Нижнетагильского металлургического комбината и имеет весьма почетное звание – судьи 1 категории по спорту, тогда он был единственным в городе аттестованным судьей.

Кроме спорта и живописи в жизни Е.И. Вагина была еще страсть, которую он пронес через всю жизнь – это бардовская песня. Художник являлся членом Нижнетагильского клуба авторской песни «Зеленая лампа», участвовал во многих концертах, конкурсах и фестивалях как городских, так и областных. Например, в 1974 г. в Свердловске (ныне Екатеринбург) он стал лауреатом областного конкурса авторской песни, приуроченного к 30-летию Победы в Великой Отечественной войне. Песни мастера были известны и любимы в среде бардов, а стихи публиковались в местных газетах. Е.И. Вагин был интересным и остроумным рассказчиком – замечательна его статья «В гостях у Сабля» в журнале «Уральский следопыт» (1977), где он рассказывает о путешествии в 1967 г. на приполярный Урал, хребет Сабля. Из поездки художник привез живописные этюды, которые затем переработал в серию ксилографий «Приполярный Урал». В Нижнетагильском музее изобразительных искусств хранится лист из этой серии – «По реке Сыне» (1982). Чарующую красоту северной природы раскрывает художник точным штрихом. В природных мотивах мастер часто выбирает широкий угол обзора взгляда издали, «взгляда, парящего в воздухе, не привязанного к земле, свободного как ветер» [1, с. 52].

В 1954 г. в Нижнем Тагиле происходит значимое для художников города событие,

которое затрагивает и судьбу Е.И. Вагина. Благодаря поддержке депутата Верховного Совета СССР маршала Советского Союза Г.К. Жукова, который приехал в этот год в Тагил на предвыборное собрание, в городе было решено организовать художественно-производственные мастерские. Е.И. Вагин принимал деятельное участие в этом вопросе, входил в оргкомитет. Начиная с 1954 г., с момента открытия и до выхода на пенсию в 1985 г., художник работал в художественно-производственных мастерских, занимаясь производственной графикой и творчеством.

Е.И. Вагин известен в городе как мастер печатной графики, хотя закончил художественное училище на отделении живописи. Так случилось, что в начале 1960-х гг. художник на несколько месяцев оказывается прикованным к постели, оставаться без движения человеку привыкшему к активному образу жизни было нелегко. Спасла художника от депрессии его супруга Антонина Матвеевна Вагина, тоже выпускница Уральского художественно-промышленного училища. Она предложила мужу попробовать себя в новом для него виде искусства – печатной графике и принесла необходимый инструмент. Сначала Евгений Иванович взялся резать дерево, но это было сложно в его положении и он перешел к мягкому линолеуму. Практически самостоятельно открывал для себя Е.И. Вагин возможности новой техники – гравюры. И довольно успешно. Уже в 1967 г. он с графическими листами участвует в областной выставке, в 1969 г. – в зональной «Урал социалистический» в Челябинске (графический лист «Шестая домна НТМК») (вторая половина 1960-х гг.). Произведение, как и другие ранние гравюры, характеризует преобладание линейного рисунка над живописным пятном, стремление к обобщению, монументальности форм. Уже в 1970 г. Е.И. Вагина принимают в члены Союза художников СССР, что говорит о серьезности его творческой работы в графическом искусстве Нижнего Тагила.

Первой, а затем и главной темой в творчестве Е.И. Вагина-графика стал городской пейзаж. За годы творчества художник создает большую «графическую» летопись Тагила в нескольких сериях: «Старый и новый Тагил» (1959), «Тагилу – 250» (1972), «12 ксилографий с Лисьей горой» (1971 – 1989 гг.), «Новые кварталы Тагила» (1980), «Востокшахтопроходка» (1983 – 1984), «Храмы Нижнего Тагила» (1990-е – начало 2000-х гг.), «Окрестности Тагила» (1990 – 2000-е гг.). В сериях мастер раскрывает богатое прошлое города через его исторические места, памятники, рисует образ современного, строящегося города. В одном из интервью Е.И. Вагин признается: «Очень люблю этот город за природу, за его характер. Мне нравится старый Тагил, период, когда город перестраивался, был очень интересным, я старался передать его в своих работах» [2]. В произведениях Е.И. Вагина Нижний Тагил – промышленный гигант, город с богатой историей и собственным архитектурным обликом [Ил. 1].

Особенная по замыслу серия гравюр Е. Вагина «12 ксилографий с Лисьей горой». По словам самого автора, идею он почерпнул у знаменитого японского художника Кацусика Хокусая, который изобразил священную гору Японии Фудзи в 36-ти ксилографиях – «Тридцать шесть видов Фудзи». В Нижнем Тагиле тоже есть своя гора – Лисья, с небольшой Сторожевой башней, которая уже давно является главным и узнаваемым символом города. Е.И. Вагин создал серию гравюр, где разные виды города Нижнего Тагила объединяются меж собой именно силуэтом Лисьей горы, которая видна из любой точки центральной части города. Любопытно, что художественный язык гравюр очень разный, то это лаконичные, практически плакатные формы, то точные, выверен-

ные штрихи классической гравюры, то плавные линии почти прозрачного рисунка.

Е.И. Вагин много путешествует – творческие поездки в Тобольск, по Золотому кольцу России, старинным уральским городам – Ивдель, Верхотурье, Ирбит. Из каждой поездки затем рождается серия гравюр. Е.И. Вагин вообще любил работать именно сериями, это давало мастеру возможность полнее и последовательнее раскрыть тему. Он мог возвращаться в разное время к одной и той же серии и использовать при этом разные виды основы для печати: дерево, линолеум, пластик или оргстекло. В серии гравюр «По древним русским городам» (1979) художнику удалось передать саму суть красоты старинных русских городов – Ростов Великий, Суздаль, Смоленск, Юрьев-Польский. Здесь архитектурное наследие России: белокаменные храмы, крепостные стены с бойницами, круглые, «коренастые» башни с острыми конусами крыш – все эти детали, как в генетической памяти, отзываются щемящим чувством в душе русского человека. Художественный язык мастера здесь по-особенному звучен, штрих то плавный и прозрачный, то густой и энергичный. Листы серии объединяет высокая одухотворенность, торжественность созданного впечатления.

Большая часть творческого наследия Е.И. Вагина связана с родным краем – Уралом. В 1975 г. появляется серия ксилографий «Ивдель – край северный». Художник выбирает исторически ценные виды города и создает их «портреты» легким, точным штрихом. Большое значение в создании художественного образа Ивделя отводится изображению природы. Пейзажные мотивы вносят камерность в звучание каждого листа и создают образ небольшого, уютного, уральского города.

Есть в творчестве Е. Вагина тема, к которой он шел долго и имела она для мастера особое значение – это образ духовной столицы Урала, Верхотурья. Знакомство с ним состоялось еще во время учебы в училище, где в 1953 г. он познакомился со своей будущей женой – Антониной Заякиной, которая оказалась родом из старинного уральского города. Именно она впервые привезла Е.И. Вагина в родной город, и впечатление от увиденного надолго захватило художника. В гравюре Е. Вагин обращается к волновавшей его теме только в 1984 г. Как признавался журналистам сам художник – до этого боялся, что не хватит мастерства. В разные годы вплоть до начала 2000-х гг. серия пополнялась новыми работами, и сегодня они – это единственная столь полная художественная реконструкция памятников градо-храмового ансамбля Верхотурья.

Основную часть листов серии «Верхотурье – древняя столица Урала» художник создает во время работы в Подмосковном Доме творчества «Челюскинская дача» в 1984 г. Возможность работать и стажироваться на «Даче», где мастер бывал не раз в 1970 – 1980-е гг., сыграла большую роль в становлении Е. Вагина как художника-графика. Там он познакомился с известным графиком Николаем Ивановичем Калитой, который помогал ему постигать секреты мастерства искусства гравюры. В Доме творчества под руководством опытных мастеров Е. Вагин единственный раз в жизни обращается к технике цветной ксилографии, печатая с трех досок. Графическая серия стала настоящей творческой удачей мастера. Листы отличает особенная ажурность, легкость, живописность и тонкость в художественном исполнении, насыщенные глубоким, высоко поэтичным образом духовной столицы Урала. Характерная черта творчества Е. Вагина: слитость архитектуры с природой, гармония между двумя этими мирами, что особенно ярко раскрывает художественную цель мастера – создание образа одухотворенного и в тоже время монументального. Удачный ракурс находит художник

в листе «На Кликун-камне» (1984) [Ил. 2] – вид на храмовый комплекс Верхотурья издали, с излучины реки Туры. Несмотря на мощный массив скалы в центре композиции, лист оставляет впечатление прозрачности, легкости, тающего и возвышенного образа. Важным акцентом каждого листа серии является рисунок облаков, он создает настроение, формирует внутреннее пространство, раздвигая его, лишая застылости. К этому мотиву художник вновь обратится в 1990-е гг., когда в творчестве Е.И. Вагина усиливается интерес к поиску духовного начала. Весомый монументальный образ духовной столицы Урала создает мастер в гравюре на оргстекле «Верхотурье – древняя столица Урала» (1997). На фоне уральского пейзажа, на левом высоком берегу реки Туры, раскинулся большой Верхотурский храмовый комплекс – Николаевский мужской монастырь, основанный еще в 1604 г., первый женский монастырь на Урале – Покровский, основанный в 1621 г., Кремль с красивейшим Троицким собором, построенным в 1703 – 1709 гг. Произведение было особенно любимо мастером, он возвращался к ней в разные годы, экспериментируя с цветом оттиска: печатая то черной, то коричневой краской. В начале 2000-х гг. художник дополняет гравюру цветным карандашом, прорабатывает некоторые детали, расставляя акценты. Такой же прием Е.И. Вагин использует и в серии гравюр «Храмы Нижнего Тагила» (1990-е – начало 2000-х гг.). Художник создает образы храмов Нижнего Тагила, работая дома по фотографиям. Для мастера было важным точно запечатлеть мельчайшие детали архитектурного облика каждого храма, он стремился к созданию правдивого изображения.

Несмотря на то, что главной темой в творчестве Е.И. Вагина был городской пейзаж, именно образ природы всегда помогал мастеру добиться нужного художественного эффекта. Через всю жизнь пронес художник любовь к природе, пока позволяло здоровье – часто путешествовал. Не так много «чистого» пейзажа в творчестве Е.И. Вагина, но образ уральской реки Чусовой он воплотил в двух сериях – «По Чусовой» (1968 – 1969) и «Чистая Чусовая» (1992 – 1994) [Ил. 3].

Серии гравюр, воспевающие красоту Чусовой, очень отличаются друг от друга. Ранняя – «По Чусовой» одухотворена и наполнена присутствием человека, она одновременно лирична и монументальна по своей сути. Гравюры, выполненные на оргстекле, характеризуют точность штриха, контрастность. Присутствие человека ощущается постоянно, часто не явно – в оставленном ли костре или привязанных у берега лодках. Уже в названии «По Чусовой» кроется понимание образа – величественного, поэтичного и проникнутого романтикой туристических будней.

Иная мысль заложена в серии гравюр на пластике «Чистая Чусовая». В 1990-е гг. активно велась работа по восстановлению и сохранению природного богатства реки Чусовой. Еще в 1980-е гг. был разработан проект национального парка, но лишь в 2004 г. вышло соответствующее постановление Правительства Свердловской области. Для Е. Вагина, опытного туриста, человека не равнодушного, экологические проблемы Чусовой были важны, и художник откликается серией «Чистая Чусовая» в самом названии раскрывается главный посыл-призыв. И здесь Чусовая предстает в первозданном виде, нет и следа человека, только убегающая вдаль извилистая река, крутые берега с непроходимой порослью лесов, возвышающимися меж ними скалами-великанами каждый со своим особенным силуэтом и рисунком, и кругом, куда только может достать взгляд – вечные «зеленые горы». Художник печатает гравюры синей, зеленой, коричневой краской, прорабатывая затем цветным карандашом. Для мастера

было важно создать образ величественный, мощный, но и радующий глаз, вдохновляющий, поэтому он не скупится на цвет, и композиционное построение рождает чувство полета, парения, горы не довлеют над зрителем. Серия гравюр «Чистая Чусовая» стала важным вкладом художника в общественное движение за сохранение природы реки Чусовой. Гравюры вошли в экспозицию совместной традиционной весенней выставки тагильских художников «Весна – 97. Чистая Чусовая», которая была полностью посвящена теме экологии реки Чусовой.

Е.И. Вагин всегда занимал активную общественную позицию: с конца 1960-х и первую половину 1970-х гг. художник был председателем секции графики, затем в 1980-е гг. – он председатель Выставочного комитета Нижнетагильского городского отделения ВТОО «Союз художников России». В 1992 г. Евгению Ивановичу Вагину было присвоено звание Заслуженного художника России.

Начиная с 1957 г. Е.И. Вагин был участником многих городских выставок, а с 1969 по 2003 гг. и всех зональных-региональных. Работы художника представлялись на всесоюзной выставке 1977 г. в Москве – «По Ленинскому пути» и на всероссийских в 2000 г. – «Духовность, традиции, наследие» и «Имени твоему. 2000-лет христианства». В 2008 г. произведения Е.И. Вагина вошли в проект «Демидовский край» Нижнетагильского городского отделения ВТОО «Союза художников России», показанный на XI Московском международном художественном салоне в Центральном Доме Художника. За долгую и плодотворную творческую жизнь художник подготовил более десяти персональных выставок, последняя – «Слово об Урале» состоялась в январе 2015 г. в Нижнетагильском музее изобразительных искусств. Тогда, на выставке, 10 февраля, прошел творческий вечер, посвященный 90-летию Е.И. Вагина, на котором присутствовал и сам художник. На встречу с поздравлениями собралось большое количество друзей мастера, было много теплых воспоминаний: художественных, музыкально-поэтических, спортивных и туристических. Так бывает, только когда человек живет и работает всем сердцем, честно и безоглядно.

В 2020 г. Евгению Ивановичу Вагину исполнилось бы 95 лет, к сожалению, художнику не суждено было отпраздновать юбилей, 21 февраля 2019 г. Е.И. Вагин ушел из жизни.

Евгений Иванович Вагин относится к поколению, чье творчество останется важной частью художественного наследия Тагила и Урала.

Список источников и литературы:

1. Гундырева Н., Штрих созерцающий / Н.А. Гундырева // Культура Урала. – Екатеринбург, 2015. – № 2 (28). – С. 52-53.: ил.
2. Баранова Е., Евгению Вагину – 90 лет / Е. Баранова // История Нижнего Тагила от основания до наших дней. – 2015. – URL: http://historyntagil.ru/culture/10_583.htm (дата обращения 03.08.2020)
3. Вагин Евгений. Графика / Свердловское отделение СХ РСФСР; автор вступ. ст. С. Г. Мосина. – Свердловск, 1985. – 16 с.: ч.б. ил.
4. Вагин Евгений. Графика : альбом /авт.-сост. Н. Грачиков, Л. Грачикова, А. Захаров, Е. Ильина ; текст. Е. В. Ильина. – Нижний Тагил, 2007. – 108 с. : ил.
5. Вагин Е. В гостях у Саблы / Е. И. Вагин // Уральский следопыт. – Свердловск, 1977. – № 9. – С. 2-4: вкл.
6. Горина Е., Заслуженному художнику – 70 / Е. Горина // Тагильский рабочий. – 1995. – 16 февр.

7. Девятая региональная выставка СХР «Урал-2003». Каталог / авт. вст. ст. С. П. Ярков. – Екатеринбург, 2003. – 135 с. : ил.

Денисова И., «Прогулка» по Верхотурью / И. Денисова // Тагильский рабочий. – 1997. 2–7 февр.

8. Дмитриева И., Осень-96. Реалистическое направление / И. Дмитриева // Тагильский рабочий. – 1996. – 16 ноябр.

9. Зональная художественная выставка «Урал социалистический» : каталог / М-во культуры РСФСР, Союз художников РСФСР ; отв. ред. А. Г. Янбухтина. – Уфа : [Союз художников РСФСР], 1974. – 224 с. : ил.

10. Каталог Всероссийской художественной выставки к 2000-летию Рождества Христова «Имени твоему» / СХР. – Москва, 2000.

11. Лебедева О., Евгений Вагин – художник, поэт, музыкант и спортсмен / О. В. Лебедева // Тагильский рабочий. – 2005. – 8 февр.

12. Мосина С., Поэзия и мастерство / С. Г. Мосина // Тагильский рабочий. – 1985. – 7 дек.

13. Мосина С. Языком графики / С. Г. Мосина // Тагильский рабочий. – 1985. – 20.02.

14. Погодина Л., «И обещаю жить...» / Л. А. Погодина // Горный край. Нижний Тагил. – 2005. – 18 февр.

15. Пятая зональная художественная выставка «Урал социалистический» : каталог / М-во культуры РСФСР, Союз художников РСФСР. – Тюмень : [Союз художников РСФСР], 1979. – 160 с. : ил.

16. Седьмая региональная художественная выставка «Урал». Каталог / М-во культуры РСФСР, Союз художников РСФСР. – Курган, 1991. – 164 с. : ил.

17. Смирнов А., Верхотурье – город – сказка, город чудес! / А. Смирнов // Горный край. Нижний Тагил. – 1998. – 24 сент.

18. Смирнов А., Воспоминания о будущем: Верхотурье Евгения Вагина / А. Смирнов // Тагильский рабочий – 1998. – 17 дек.

19. Татаринова И., Весна-97. Чистая Чусовая / И. Татаринова // Тагильский рабочий – 1997. – 14 мая.

20. Третья выставка пастели. Каталог: буклет //авт. статьи Д. О. Карлова, М. Ю. Мотовилова. – Нижний Тагил: СХР НТМИИ, 2005.

21. Третья зональная художественная выставка «Урал социалистический»: каталог / М-во культуры РСФСР, Союз художников РСФСР ; сост. и ред. А. В. Елисеева. – Челябинск : [Союз художников РСФСР], 1969. – 200 с. : ил.

УДК 7.05

А.С. Максяшин,

заместитель председателя Свердловского областного художественно-экспертного совета по народным художественным промыслам, Екатеринбург
maxiashin@yandex.ru

ИТОГИ РАЗМЫШЛЕНИЯ О ВЫСТАВКЕ-КОНКУРСЕ-2020

В статье проанализированы основные противоречия мастеров, выявленные в очередной выставке-конкурсе имени Худояровых на звание «Мастер года по декоративно-прикладному искусству» (направление «Лаковая роспись по металлу»).

Ключевые слова: выставка-конкурс, лаковая роспись по металлу, традиционные ценности, художественно-исполнительское мастерство.

A. S. Moccasin,
B. Deputy Chairman of the Sverdlovsk regional artistic and expert Council on folk arts
and crafts Ekaterinburg
C. maxiashin@yandex.ru

RESULTS OF THE REFLECTION ON THE EXHIBITION- COMPETITION-2020

The article analyzes the main contradictions of the masters identified in the next exhibition-competition named after Khudoyarov for the title of «Master of the Year in decorative and Applied art» (the direction of «Lacquer painting on metal»).

Keywords: exhibition-competition, lacquer painting on metal, traditional values, artistic and performing skills.

Состоявшаяся в выставочном зале Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» очередная XXI выставка-конкурс имени Худояровых на звание «Мастер года по декоративно-прикладному искусству» (направление «Лаковая роспись по металлу») (октябрь – ноябрь 2020 г.) стала не только своеобразной точкой отчета творческих достижений мастеров Нижнего Тагила за последние пять лет со времени значимого вернисажа, но и темой для размышления о путях дальнейшего развития традиционной для исторически сложившейся и уникальной по своей значимости уральской лаковой росписи по металлу, которой в 2021 г. отмечается 275 лет. Значимое культурное мероприятие, главной целью которого является поддержка инициативы и творчества мастеров художественных народных промыслов на основе сохранения традиций, проводится один раз в пять лет с 1999 г. при непосредственной поддержке управления культуры администрации города Нижний Тагил и музея-заповедника «Горнозаводской Урал» и потому рассматривается как своеобразный отчет творческой деятельности местных мастеров за этот временной период.

Отличительная особенность выставки-конкурса 2020 г. – увеличение количества представленных работ и числа самих конкурсантов: а это 102 работы 41 участника, характеризующие собой многообразие жанров и отразивших понимание традиции лаковой росписи по металлу на основе понимания традиции, полета души их исполнителей, творческого воображения и фантазии. Отраднo, что кроме мастеров-профессионалов (в том числе и победителей предыдущих конкурсов) приняли участие и мастера начинающие – студенты и выпускники Уральского колледжа прикладного искусства и дизайна (филиал академии С. Г. Строганова). Порадовал не только сам факт раскрытия молодых талантов, но и их многогранная учебная и творческая деятельность, подтвердившая правильность методов обучения и профессиональной подготовки. В этой связи жюри конкурса кроме утвержденной ранее номинации предложило в поддержку молодым участникам и еще одну.

По итогам выставки-конкурса жюри единодушно определило победителей в следующих номинациях: «Растительные мотивы» – Елена Отмахова, «Новаторство в сюжетной росписи» – Надежда Петухова, «Графаретный орнамент» – Сергей Веселков, «За сохранение традиций» – Жанна Овчинникова, «Молодой мастер в цветочной росписи» – Татьяна Симанкова, «Молодой мастер в сюжетной росписи» – Анастасия

Родина. Гран-при, а вместе с ним и звание «Мастер года-2020» присуждено Наталье Прудниковой.

Сам факт выявления новых имен-победителей и их достижений несомненно радует! Но, в то же время, настораживает и наводит на некоторые грустные размышления по причине повторяемых из года в год наиболее типичных ошибок: практически на каждом вернисаже расписные подносы страдают от перегруза композиции растительными мотивами, случайно подобранных орнаментальных элементов обрамления декоративных росписей, жухлости цветового строя без учета последующего лакового покрытия после завершения росписей и их потемнения со временем... А в таких жанрах, как портрет, натюрморт и пейзаж, как правило, прослеживается фрагментарность воспроизведения какого-либо станкового произведения искусства, что является свидетельством неудачного копирования и прямого подражания мастерам первой половины XIX в., выполнявших определенные заказы общества того далекого от современности времени: мода на такого рода подносы-картины с их композиционным станковым решением, когда за основу бралась копия бумажной гравюры или эстампа, с удачным подбором формой подноса. И потому считается, что творческим пиком народного художественного промысла в Нижнем Тагиле этого периода является поднос-картина.

Но при том не учитывается тот факт, что искусство не стоит на месте и сегодня иные требования к рукотворным произведениям искусства, к которым относятся расписные подносы и для которых важной составляющей было и остается не только опора на исторически сложившиеся традиционные приемы их воспроизведения по причине того, что в народных художественных промыслах живут традиции коллективного творчества. Но при всем том необходимо не столько копирование образцов прошлого, сколько творческое прикосновение к их истокам с перспективой создания новых росписей. Никто не задумывается, что, в сущности, требование сменяющейся новизны противоречат народным промыслам, заключенным в традициях. Эта проблема не новая, но приходится постоянно напоминать о ней. «Истинная новизна, – по мысли известного исследователя народного искусства М. А. Некрасовой, – входит в промысел неспешно, определяется не текучкой, а тем, что связывается устойчивыми представлениями народа. Промысел силен своей нравственной атмосферой, воспитывающей членов коллектива, укрепляемой преемственностью, совместным трудом и отношением к миру народных ценностей» [1]. Только такой инновационный подход может способствовать жизнеутверждающему развитию традиции и отходить от консерватизма. А отсутствие авторского начала во многом снижает художественную значимость расписного изделия. Забывается важный постулат величайшего значения таких изделий, как расписной поднос, который заключается в развитии продуктивного воображения – того лона, где рождается творчество и без которого невозможно создание полноценного произведения.

Как ни странно, выставка представляет собой пеструю картину по причине отсутствия целостной и стройной системы по контролю выполнения изделий и их качеством. Не разработана муниципально-образующая концепция в вопросе дальнейшего сохранения и развития лаковой росписи по металлу в Нижнем Тагиле. А если нет общей позиции, мастера считают себя свободными от надоевших указаний с ориентацией на историко-культурные традиции, в результате чего происходит перехлест амбиций. Не стоит призывать к цензуре, хотя очень хочется, наблюдая за сегодняшним

абсолютным снижением художественных критериев.

Современная роспись на подносах, по сути, разделена на несколько направлений. Самый благополучный по всем показателям состоит из тех, кто работает с цветочными мотивами и смог завоевать прочное жизненное положение. Нет нужды вдаваться в чисто творческие аспекты. Но настоящих мастеров в целом немного и наибольшая часть этих талантливых и активно работающих людей живет в условиях смутных перспектив. Но и для некоторых из них остается проблема поиска «золотой середины» – те же цветочные элементы сами существуют по себе, без учета формы подноса. А если они пропорционально не объединены, трудно рассчитывать на целостность всего композиционного строя.

Неизвестно, по какой причине постепенно стало исчезать с подноса традиционное деление сегментов на сектора, в которых мастера гармонично вписывали цветочные мотивы. И это считалось удачным решением для обогащения простой формы подноса, диктующая необходимость подчеркнуть особенности его очертаний и плоской поверхности. Выигрышным средством секторной композиции является ритм, задающий в росписи активное движение и связанный с проявлением динамичности.

Рассматривая грани соотношения традиции и инновации, невольно приходишь к мысли, что это результат оторванности от коллектива и своей «брошенности» на произвол судьбы и столь трудное для многих время. Без коллектива невозможно успешно сохранять и, тем более, развивать на новом витке сознания традиционную составляющую, апробировать новые творческие разработки применительно к новым социально-экономическим условиям, полноценно развивать творческий потенциал личности. Забывается тот факт, что только на базе коллективного сообщества проходит полноценное раскрытие таланта благодаря проведению проблемных семинаров, «круглых столов», обмену мнений и суждений, знакомству с опытом других мастеров, полезных рекомендаций и советов теоретиков и практиков искусства... Все это в комплексе взятое только способствует дальнейшему творческому росту мастера. Но оторванный волею жизненных обстоятельств и судьбы от коллектива кто-то из них вынужден по привычке самостоятельно на протяжении многих лет применять некогда полученные умения и навыки художественной росписи, не обогащая свои знания важными теоретическими аспектами по усовершенствованию декоративной композиции, сущность которой – в ее организованности, в следовании общим законам построения гармонического целого, колористики, орнаментики. А, тем более, желание выполнить в угоду рынка сбыта ходовую расписную продукцию не столь высокого художественно-эстетического качества приводит к негативным результатам. Забывается тот факт, что выставка – это публичное представление достижений в искусстве, где художественно-исполнительское мастерство в сочетании с культурой оформления творческой работы играет первостепенную роль. Несоблюдение простых требований приводит к определенному застою в творчестве, а вместе с этим и деградации или консерватизму мышления. Отсюда постоянное повторение ошибок в декоративных росписях на подносах и как итог – невыразительные, либо ничем не примечательные творческие работы. И, кстати, необходимо отметить, что за последние годы в различных публикациях нижнетагильских исследователей творчества мастеров полностью или частично отсутствует критика: все идеально, продуманно и эстетично. Вот этот факт сам по себе и настораживает!

Практика свидетельствует, что для успешного выполнения тех же пейзажей необходимо взять за основу выполнение натуральных зарисовок растений с их последующей стилизацией, в процессе чего откроется новое видение мастера на природную красоту окружающего мира и проявится творческая самобытность, что, в свою очередь, будет способствовать повышению зрительской симпатии. Несомненно, существует проблема с выбором формы подноса для декоративных росписей. По этой причине в процессе выполнения пейзажа изображение носит элемент случайности или несоразмерности, скучной статичности растений без учета формы подноса, диктующая необходимость подчеркнуть особенности ее очертаний и плоской поверхности. С учетом этой задачи происходит выбор пластических форм мотивов, их размеров и расположения, а также масштаба соотношения элементов. Но в представленных работах прослеживается ремесленнический метод деятельности. Но такой подход важен и необходим в процессе ученичества и постижения основ мастерства, но не в процессе самостоятельной творческой деятельности. И этот важный фактор не способствует профессиональному росту. Забывается сущность классической нижнетагильской композиции – организованность, гармония, структурирование элементов. А для этого необходимо чаще обращаться к музейным коллекциям, которые собраны на основе лучших достижений ведущих мастеров народного художественного промысла Нижнего Тагила.

Еще один недостаток выставки – небольшое количество представленных на конкурс новых творческих работ, выполненных в 2020 г. Основная их масса – работы периода 2016 – 2019 гг. Притом одни из них выставлялись ранее на разного рода вернисажах и отмечались уже дипломами. По этой причине возникает необходимость внесения поправок в Положение о выставке-конкурсе «Мастер года по декоративно-прикладному искусству» с представлением работ, выполненных за последние один-два года. Возможно, тогда и повысится и характер творческих работ.

Немаловажная проблема непосредственно касается кадрового дефицита для малых производств Нижнего Тагила, каковым является ООО «Тагильский поднос». В силу самой специфики народного художественного промысла специалисты должны наследовать умение у старых мастеров, поэтому справиться с дефицитом исключительно за счет привлечения людей со стороны здесь не получится. В любом производственном коллективе должно быть, как минимум, три поколения мастеров, иначе он обречен на медленное затухание. И здесь напрашивается тесное сотрудничество производства с Уральским колледжем прикладного искусства и дизайна (филиал академии С. Г. Строганова), осуществляющего профессиональную подготовку специалистов по декоративной росписи на основе учебно-познавательной деятельности. Прохождение производственной практики с последующей перспективой трудоустройства молодежи с ее задором и пониманием многих важных теоретических факторов и современного рынка сбыта может сыграть положительную роль в решении социально значимых задач. Именно молодое поколение способно адаптироваться к требованиям современного мира, сохранив ключевые культурно-исторические ценности, а вместе с этим и, в дальнейшем, успешно сохранять и развивать старейший народный художественный промысел на Урале.

Напрашивается вопрос: а какая помощь нужна мастерам, чтобы повысить их профессионально-исполнительский уровень? Творческий союз художников некоторым помогает – на что готов и как может: организуются художественные пленэры, устраи-

ваются показы творчества. Однако это не система, а при разное решений и пестроте жизни трудно рассчитывать на полный расцвет лаковой росписи по металлу. Тем более, что многие мастера за повседневными заботами не особо стремятся к самосовершенствованию, живя наработанными ранее жизненными принципами, умениями и навыками.

Встает вопрос о создании в Нижнем Тагиле координирующего центра, а вместе с ним и об активизации научно-аналитической работы по сохранению и дальнейшему развитию декоративной росписи по металлу, которая постоянно эволюционирует в сторону современной моды. Именно под ее влиянием мастера бездумно меняют свою стилевую ориентацию, в результате чего художественная традиция не отвечает тем требованиям, которые предъявляются к традиционным изделиям народных художественных промыслов. И можно согласиться с мнением М. Ю. Спириной о том, что уровень художественно-стилистических решений расписных изделий меняется не в лучшую сторону, по причине чего минимизирован творческий характер воплощения в материале композиционных решений [2, с. 11].

Центр должен взять на себя функцию организационного, методического, культурно-просветительского звена, координирующего творческую деятельность мастеров, с возложенными на них функциями носителей и хранителей традиционной народной художественной культуры, продвижением и повышением их профессионального уровня мастерства, совершенствованием творческого потенциала, а вместе с этим и создания контроля за конкурентоспособностью декоративных росписей на подносах. В этой связи среди основных направлений деятельности будущего центра можно выделить: проведение научных исследований актуальных проблем, разработка комплексных научно-практических программ, изучение и формирование современного потребительского рынка, повышение эстетического качества расписных изделий, просветительская работа среди населения, профессиональная переподготовка специалистов, ориентация на традиционные ценности, обеспечивающие идентификацию личности мастера, методическая и консультативная помощь мастерам... Центр должен стать организацией взаимодействия между органами местного самоуправления и обществом, наукой и предпринимательством [3, с. 15]. Это позволит планомерно осуществлять преемственность художественно-культурного опыта на основе индивидуального и общего развития. Без этого традиционная лаковая роспись по металлу может перерасти в самостоятельное творчество в сочетании с авторской интерпретацией, представляющую непосредственную художественно-творческую реакцию человека на действительность. А вместе с этим и понимание «полноценное становление мастера» может исчезнуть из обихода.

Необходимость сохранения, а вместе с этим и защита традиционных ценностей феномена декоративной росписи по металлу в Нижнем Тагиле видится неоспоримой. Не случайно М. Ю. Спирина задается вопросом: что есть традиционные ценности? И делает вывод о том, что они носят базовый, фундаментальный, стержневой, основополагающий, системообразующий характер [4, с. 9].

Чтобы не произошла деградация, а вместе с ней и разрушение народного художественного промысла осевыми параметрами успешного развития лаковой росписи по металлу, стержнем должны оставаться традиция, преемственность, профессионализм, народное сознание, коллективное творчество как духовный феномен художественной

культуры, взаимосодружество мастеров и студентов Уральского колледжа прикладного искусства и дизайна. А историко-культурная принадлежность Нижнего Тагила к месту бытования народного художественного промысла, наличие потомственных мастеров, использование традиционных материалов и технологий, применение ручного и творческого труда и стилистическая общность изделий – все это в комплексе должно оставаться незыблемым фундаментом для его дальнейшего успешного развития. Критерий художественности не должен потерять свою силу. И потому нельзя снижать эстетические критерии декоративной росписи, тем более имея профессиональную художественную подготовку, а вместе с этим и выпячивать панегирик профессиональной неумелости. Абсолютизация наивности как критерия чистоты, правдивости и искренности сегодня расширилась до взглядов о ценности настоящего искусства.

Резюме из вышесказанного:

- расписные подносы страдают от перегруза композиции растительными мотивами, случайно подобранных орнаментальных элементов обрамления декоративных росписей, жухлости цветового строя без учета последующего лакового покрытия после завершения росписей и их потемнения со временем;
- в портрете, натюрморте и пейзаже прослеживается фрагментарность воспроизведения какого-либо станкового произведения искусства, что является свидетельством неудачного копирования и прямого подражания;
- необходимо не копирование образцов прошлого, а творческое прикосновение к их истокам с перспективой создания авторских росписей в рамках определенных традиций и с учетом декоративной стилизации;
- выставка представляет собой пеструю картину по причине отсутствия целостной и стройной системы по контролю выполнения изделий и их качеством;
- исчезает с подноса традиционное деление сегментов на сектора, в которых выгрышным средством секторной композиции являлся ритм, задающий в росписи активное движение и связанный с проявлением динамичности;
- негативно сказывается результат оторванности мастеров от коллектива и своей «брошенности» на произвол судьбы, без чего невозможно успешно сохранять и, тем более, развивать на новом витке сознания традиционную составляющую, апробировать новые творческие разработки применительно к новым социально-экономическим условиям, полноценно развивать творческий потенциал личности;
- желание выполнить в угоду рынку сбыта расписную продукцию не столь высокохудожественно-эстетического качества приводит к негативным результатам, постоянному повторению ошибок в декоративных росписях на подносах;
- забывается сущность классической нижнетагильской композиции – организованность, гармония, структурирование элементов;
- немаловажная проблема непосредственно касается кадрового дефицита для малых производств Нижнего Тагила, каковым является ООО «Тагильский поднос». Прохождение производственной и учебной практик с последующей перспективой трудоустройства молодежи с ее задором и пониманием многих важных теоретических факторов может сыграть положительную роль в решении социально значимых задач;
- учебно-познавательную деятельность студентов Уральского колледжа прикладного искусства и дизайна (филиал академии С. Г. Строганова) необходимо закреплять на практике, без которой невозможно стать полноценным специалистом.

Какие выводы напрашиваются:

1. Сегодня работа мастера в полной изоляции лишает его контактов с коллективом, в котором он сложился как художник, а вместе с тем, полезной критики и контроля товарищей, благодаря которым испокон веков отрабатывались традиции народного художественного творчества. В отрыве от своей среды мастер или становится чистым ремесленником, повторяющим по инерции раз и навсегда заученное, или переходит в категорию художников индивидуального творчества, если обладает достаточно сильными и яркими творческими данными.

2. Необходимость создания центра по координации творческой деятельности мастеров с возложенными на них функциями носителей и хранителей традиционной народной художественной культуры, продвижением и повышением их профессионального уровня мастерства, совершенствованием творческого потенциала, а вместе с этим и контроль за конкурентоспособностью декоративных росписей на подносах.

3. Необходима стратегия, которая будет способствовать формированию современной системы сохранения народной росписи в Нижнем Тагиле. А для этого важно разработать перспективную муниципально-образующую концепцию в вопросе дальнейшего сохранения и развития лаковой росписи по металлу в рамках традиций.

4. Чтобы не произошла деградация, а вместе с ней и разрушение народного художественного промысла и осевыми параметрами успешного развития лаковой росписи по металлу, основным стержнем должны оставаться традиция, преемственность, профессионализм, народное сознание, коллективное творчество как духовный феномен художественной культуры, взаимосодружество мастеров и студентов Уральского колледжа прикладного искусства и дизайна.

Список источников и литературы:

1. Некрасова М. Подделки под «Хохлому» // Советская Россия, № 86 (9037). 1986, 9 апреля.
2. Спирина М.Ю. Традиционные ценности и современный социум // Восьмые Худояровские чтения: Доклады и сообщения. 19-20 октября, 2017. – Нижний Тагил, 2017.
3. Там же.
4. Там же.

УДК 75.021.332-034.12

М 25

М.Г. Маркина,
научный сотрудник филиала
«Этнографический комплекс»
Нижнетагильского музея-заповедника
«Горнозаводской Урал»

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ УЧАСТКА РОСПИСИ ПО МЕТАЛЛУ ЛАБОРАТОРИИ ПРОИЗВОДСТВЕННОЙ ЭСТЕТИКИ ООО «РСК» ЗАВОДА АО «НТМК» (1994 – 2016 гг.)

Статья знакомит с деятельностью участка художественной росписи по металлу, входящего в состав большого промышленного предприятия. Подробно освещаются вопросы внутренней организации производства: производственные мощности, организация технологических процессов, ассортимент продукции, сбыт, кадровые вопросы и т.д.

Ключевые слова: лаборатория производственной эстетики ООО «РСК» завода «НТМК», нижнетагильский подносный промысел, художественная роспись по металлу, расписные подносы, художники декоративной росписи по металлу.

M.G. Markina,
research associate of the branch
«Ethnographic Complex»
the Nizhny Tagil museum-reserve «Mining and works Ural»
622000, Nizhny Tagil, Lenin St., 1

ACTIVITIES OF THE METAL PAINTING SECTION OF THE PRODUCTION AESTHETICS LABORATORY OF LLC «RSK» OF THE JSC «NTMK» (1994 – 2016)

The article deals with the activities of the metal painting section, which was a part of a large industrial enterprise. It covers in detail the issues of internal organization of production: production capacity, the organization of technological processes, product range, sales, personnel issues, etc.

Keywords: laboratory of production aesthetics of LLC “RSK” of the plant “NTMK”, Nizhny Tagil craft of tray painting, art painting on metal, painted trays, artists of decorative painting on metal.

В 1986 г. на базе заводских художественных мастерских АО «НТМК» была создана лаборатория производственной эстетики (ЛЭП), которая вошла в состав арендного ремонтно-строительного комплекса (РСК). Лабораторию создали, основываясь на опыте другого отечественного промышленного гиганта – Новолипецкого металлургического комбината, имевшего, к тому времени в своем составе подобное структурное подразделение. Идеальным вдохновителем создания лаборатории стал Юрий Иванович Степаненко, зам. главного инженера РСК по капитальным ремонтам и производственному быту. В задачу лаборатории входила разработка эскизов и художественное

оформление интерьеров НТМК.

Производственные участки ЛЭП были размещены на территории Нижнетагильского металлургического завода им. В.В. Куйбышева (ныне территория музея-завода Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал»). Возглавил лабораторию производственной эстетики Александр Сергеевич Неймышев, зам. начальника проектных и оформительских работ ООО «РСК». В состав подразделения входило несколько участков: камнерезный, художественно-оформительский, столярная мастерская (работала совместно с подразделением по оформлению интерьеров) и группа дизайнеров. А в 1994 г. был открыт ещё один участок – художественной росписи по металлу. Открытию участка предшествовала внутренняя реорганизация, проведенная на предприятии, в частности, расформирование цеха народных промыслов, входивших в систему ПТНП (производство товаров народного потребления) НТМК. Вновь организованному участку было передано оборудование, часть материалов, переводами из других цехов сформирован штат художников декоративной росписи по металлу. Все технические вопросы, связанные с обслуживанием оборудования, поставкой расходных материалов, заготовок, и т.д., решало руководство отдела проектно-оформительских работ (в 1998 г. лабораторию производственной эстетики упразднили, создав новую структуру – отдел проектных и оформительских работ).

Производственные помещения участка художественной росписи по металлу располагались в здании бывшей демидовской заводской конторы (с 1987 г. – объект культурного наследия регионального значения) и занимали несколько помещений. На 1-м этаже в юго-восточном крыле здания была организована лакокраска и сушка подносов. В помещении (около 43 кв.м) установили производственное оборудование, переданное цехом народных промыслов: лакокрасочную камеру с независимой вытяжкой и два сушильных шкафа. При монтаже к сушильным шкафам были подведены силовые электрические кабели и смонтирована общая вытяжная вентиляция. В помещении находилось 4 окна, 2 из них были задействованы под вытяжную вентиляцию. Небольшой перегородкой было отделено рабочее место лакировщицы, где она выполняла цикл подготовительных работ: прочистка, протирка и подкраска бортов подносов. Рядом располагались стеллажи, на которых готовые подносы «выстаивались» (остывали) перед сдачей на склад. Такое рациональное размещение оборудования возникло не сразу. Несколько лет ушло на то, чтобы повысить эффективность вспомогательных операций производственных процессов и оснастить рабочие места согласно всем техническим требованиям. Основной вход был организован из небольшого тамбура, изолированного от общих проходных зон. На стене перед входной дверью располагалась сигнальная кнопка с табличкой «Работаю с лаком, не беспокоить!»).

Формы железных заготовок подносов были достаточно разнообразны по форме и размеру т.к. поступали из разных источников:

- подносы круглые (D 30 см), подносы прямоугольные (32x26 см.), панно-сухарницы (28x16 см.), подносы восьмигранные – это запасы, преданные из цеха народных промыслов в систему ПТНП НТМК после расформирования.

- подносы овальные «огурец» (45x35 см.), панно фигурные (30x15 см.), подносы круглые (D 22 см. и D 39 см.) – штамповались в цехе оцинкованной посуды ПТНП НТМК.

- подносы овальные фигурные (32x26 см.) – штамповались в цехе детской игруш-

ки ПТНП НТМК

- подносы прямоугольные (45x32 см.), подносы овальные фигурные (45x35 см.) в количестве 10 тыс. были получены по бартеру от Института испытания металлов в обмен на стройматериалы.

- так же маленькие партии подносов закупались на заводе «Эмальпосуда».

На участке лакокраски в разное время работали Нина Викторовна Чистякова, Любовь Дмитриевна Макарова, Ирина Ивановна Заруцкая [Ил. 1].

На 2-м этаже здания располагалась мастерская художников. Вот какие воспоминания оставила нам мастер художественной росписи по металлу Надежда Владимировна Петухова: «Мы поднимались по старинной демидовской лестнице, шли по коридору направо и входили в удивительно светлое помещение. У каждого художника был большой рабочий стол. И один длинный в центре комнаты. Он одновременно служил и обеденным, и для приёма гостей, и заказчиков, и большой рабочей зоной, где обсуждались и принимались решения, спорили, ссорились и мирились. За этим столом прошла достаточно большая часть нашей жизни. Мы постепенно превратили нашу комнату в уютную мастерскую, в которой было много зелени, цветов. На стенах были закреплены металлические направляющие, на которые мы расставляли свеженарисованные работы для просмотра и обсуждения, исправления ошибок. В нашу мастерскую любили приходить многие художники Тагила. По конкретному вопросу или просто в гости, «на огонёк»...» [1].

В основной состав художников декоративной росписи по металлу входили: Надежда Владимировна Петухова, Марина Владимировна Пальцева, Любовь Семеновна Никитина, Светлана Николаевна Попова – все они ежедневно приходили на работу в цех, где за ними были закреплены персональные рабочие места. Кроме этого Любовь Карловна Маркус, Ольга Юрьевна Иванова работали «на дому» и привозили в цех уже готовые подносы. В разное время с лабораторией производственной эстетики сотрудничали: Вера Павловна Полева, Ирина Григорьевна Смыкова, Татьяна Дмитриевна Бинас, Елена Васильевна Воробьева, Алла Ивановна Астровидова, Светлана Сергеевна Орлова, Алевтина Витальевна Игнатъева, Татьяна Ивановна Митряшова.

Непосредственной задачей, стоящей перед художниками участка, было производство расписных подносов в традициях нижнетагильского лакового промысла по металлу. Это подносы с цветочными букетами и плодово-ягодными композициями, выполненными в традиционной маховой манере с обязательным использованием двойного мазка и подносы с сюжетной многослойной росписью. Художники оттачивали свое мастерство в разных направлениях, согласно своим склонностям и творческим задумкам. Так работы С.Н. Поповой – современные лубочные композиции с удачным решением жанровых мотивов смогли быстро завоевать рынок и стать очень востребованным ассортиментом продукции. Большим спросом пользовались сложные многопредметные натюрморты М.В. Пальцевой, отличающиеся интересными колористическими решениями, а также сложные, многоплановые охотничьи и «торжественно-парадные» сцены в исполнении Л.С. Никитиной. Яркие, насыщенные по цвету подносы Н.В. Петуховой привлекали внимание особой декоративностью и техничностью исполнения. Оригинальные авторскими подносы с тонко прописанными композициями в федоскинской манере – «визитная карточка» О.Ю. Ивановой. «Фирменные» подносы Л.К. Маркус – роскошные цветоч-

ные букеты с авторским декором «под малахит» выполнялись в лучших традициях нижнетагильского подносного промысла. Благодаря творческому подходу и лично-му мастерству, расписные подносы этого небольшого производственного участка стали очень известны во многих организациях Нижнего Тагила и области. В начале 2000-х г. даже поточная продукция художников отличалась усложненными деталями-розовками и особой красочностью.

С 1994 по 2007 гг. бригадиром на участке росписи была Н.В. Чистякова. В этот период выпускалось до 300 – 400 единиц продукции в месяц. В 2007 г. в составе рабочего коллектива произошли изменения: на пост бригадира назначили Н.В. Петухову (вместо рассчитавшейся Н.В. Чистяковой) и сократили О.Ю. Иванову. Руководство предприятия посчитало, что нерентабельно оплачивать труд художника, работающего в технике федоскинского письма и расписывающего не более 2 – 3 подносов в месяц, т.к. в это время норма выпуска подносов с сюжетной росписью составляла не менее 18 – 20 единиц.

Перед руководством отдела не стояли задачи коммерческой прибыли. Готовая продукция поступала, преимущественно, в презентный фонд структур НТМК. Мастера расписывали подносы к юбилеям цехов, для подарков гостям предприятия, в качестве памятных сувениров участникам конференций, конкурсов и т.п. Расписные подносы вручали и первым лицам нашего государства, что подтверждает художественную ценность и высокое качество работ мастеров. Многие организации Нижнего Тагила, такие, как городская администрация, таможня, военная прокуратура, отделение казначейства, кукольный и драматический театры и др. в поисках эксклюзивных презентов для официальных гостей города постоянно обращались к мастерам за расписными изделиями. Небольшие партии подносов изредка реализовывались сторонним организациям, а также продавались на выставках-ярмарках. Из ярких запоминающихся заказов мастера чаще всего называют поднос с сюжетом фрагмента картины И.Ф. Худоярова «Гуляние на Лисьей горе», написанный для инаугурации мэра Нижнего Тагила – С.К. Носова в 2012 г., и заказ на четыре подноса для нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» [Ил. 2]. Вот что вспоминает Н.В. Петухова, бригадир участка художественной росписи по металлу: «Мы написали четыре подноса по мотивам картин тагильских художников И.Ф. Худоярова, Т.К. Перезолова и П.П. Веденецкого. Подносы долгое время экспонировались в выставочном зале Демидовской дачи, открывшейся после реставрации. Один из подносов был написан на восстановленной заготовке XIX в. Это добавляло особый трепет, ответственность при выполнении заказа» [2]. К 75-летию юбилею НТМК коллектив мастеров сделал подарок для музейно-выставочного центра предприятия – четыре больших панно на металле, написанных по мотивам картин тагильского художника И.Ф. Худоярова.

Мастера, трудившиеся в подразделении, не только выполняли производственные заказы. Являясь подразделением большого промышленного предприятия, художники имели возможность принимать участие в выставках и крупных форумах. Особенно почетно было представлять свои подносы на Уральских международных выставках-форумах промышленности и инноваций «ИННОПРОМ-2012», «ИННОПРОМ – 2014» (г. Екатеринбург), международной выставке вооружения, военной техники и боеприпасов «Russia Arms EXPO» и международной выставке-ярмарки народных ху-

дожественных промыслов России «Ладья-2013», «Ладья-2014», «Ладья-2015» (г. Москва). Активно проходило сотрудничество и с центром народного творчества «Гаман» (г. Екатеринбург).

В начале 2000-х гг. на комбинате продолжается сложное время реформ. Открытое акционерное общество «ЕВРАЗ Нижнетагильский металлургический комбинат» (ОАО «ЕВРАЗ НТМК») сокращает непрофильные участки и социально значимые объекты, которые традиционно находились на балансе у комбината. Несколько раз генеральный директор С.К. Носов (1999 – 2005 гг.) проводит совещания по поводу реформирования ООО «РСК». К 2012 г. ООО «РСК НТМК» подошёл не в лучшей форме. Начался процесс сокращения участков и перевода проектно-конструкторского отдела с завода им. В.В. Куйбышева (с 1992 г. территория музея-заповедника «Горнозаводской Урал») на территорию НТМК. Но в 2013 г. вступил в силу Закон Свердловской области о художественных промыслах Свердловской области [3]. На основании этого Закона Министерство инвестиций и развития Свердловской области в лице Свердловского областного художественно-экспертного совета по народным художественным промыслам обязало комбинат и лично генерального директора ОАО «ЕВРАЗ НТМК» А.В. Кушнарёва (2005 – 2020 гг.) сохранить участок художественной росписи по металлу. Из воспоминаний мастеров: «Таким образом, мы неожиданно получили статус «неприкасаемых». К чести и достоинству генерального директора НТМК, он всё сделал для того, чтобы максимально продлить существование непрофильного участка в составе комбината. Мы стали работниками Управления капитального строительства, именно туда нас «прикрепили» в последний раз. На тот момент у нас была фиксированная заработная плата 18 тыс. рублей и небольшая норма выработки продукции. Накануне 2016 г. наш участок – единственный из РСК в полном составе был переведён на территорию НТМК. У руководства управления была растерянность по поводу того, что с нами делать дальше. Вкладывать деньги на обустройство нового участка? Перепрофилировать нашу работу в корне? Использовать как подсобных рабочих и дотянуть таким образом мастеров до пенсии? Как непрофильный участок сохранять нас уже не было возможности, а идти в подсобные рабочие мы сами отказались. Вопрос разрешился сам собой. Комбинат предлагал добровольно рассчитаться на выгодных условиях, с тремя окладами по сокращению штатов. Что мы и выбрали. После увольнения с комбината наш участок в сокращённом составе был принят на работу в ИП Васильев В.М. «ТАГИЛЬСКИЙ ПОДНОС» [4].

Так закончилась деятельность участка художественной росписи по металлу, находящегося в составе большого промышленного предприятия. Эту форму организации мастеров можно рассматривать как достаточно успешную попытку сохранения художниками навыков работы и обеспечения себя средствами к существованию в неблагоприятных экономических условиях. Начав с производственных заказов, мастера постепенно вышли на уровень личного творчества, резко подняв планку общего качества работ.

Значение деятельности этой небольшой группы мастеров следует рассматривать не только с художественной точки зрения, но и с исторической. В своей творческой деятельности они во многом наследовали особенности традиционного нижнетагильского подносного промысла – почти ровесника Нижнего Тагила, а также смогли отразить социальный, экономический и культурный этап жизни современного города.

Список источников и литературы:

1, 2, 4. Из воспоминаний Н.В. Петуховой мастер художественной росписи по металлу, бригадир участка росписи 2007 – 2016 г. (записала Маркина М.Г. научный сотрудник филиала «Этнографический комплекс», 19.07.2021 г.)

3. Закон Свердловской области от 15 июля 2013 года №77-ОЗ «О народных художественных промыслах в Свердловской области». Данный Закон призван регулировать отношения в сфере народных художественных промыслов в Свердловской области, в том числе отношения, связанные с сохранением, возрождением и развитием народных художественных промыслов в Свердловской области. [Министерство инвестиций и развития Свердловской области: офиц. сайт – <http://mir.midural.ru/hudozhestvenno-ekspertnyy-sovet/>].

УДК 7.05 (745)**О.А. Медведева,**

ГАУК «Свердловский областной краеведческий музей

имени О.Е. Клера»

филиал «Музей золота», 623700, г. Березовский, ул. Коммуны, 4
sol.muzeum@mail.ru**КАМНЕРЕЗНЫЙ ПРОМЫСЕЛ В ГОРОДЕ БЕРЕЗОВСКИЙ –
ИСТОРИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ**

Березовское золоторудное месторождение – уникальное по своему геологическому строению, оно богато красивыми минералами, что дает возможности развитию здесь камнерезного дела. В статье рассматриваются история и современный этап развития камнерезного дела в городе Березовском. Эта область творчества продолжает привлекать заинтересованных людей, так как дает возможность расширить круг интересов, удовлетворить эстетические потребности, воспитать важные личностные качества.

Ключевые слова: город Березовский, минералы, камнерезный промысел.

О. А. Medvedeva

Sverdlovsk Region Museum of local history

named after O. Kler

«The Museum of gold»

623700, Berezovsky, Kommune St., 4.
sol.muzeum@mail.ru**SRONE-CUTTING INDUSTRY IN THE CITY OF BEREZOVSKY –
HISTORY AND PROSPECTS OF DEVELOPMENT**

The Berezovsky gold deposit is unique in its geological structure, it is rich in beautiful minerals. The article describes the history and the current stage of the development of stone-cutting in the city of Berezovsky. This area of creativity continues to interest people.

Keywords: city of Berezovsky, minerals, stone-cutting industry.

Развитие Урала и уральских городов тесно связано с промышленностью. В XVIII в. шло стремительное освоение территорий на востоке страны, строились заводы и по-

селения вокруг них, открывались залежи полезных ископаемых и новые минералы.

Камнерезное искусство – увлекательный вид творчества, мир камня приобщает человека к красоте. Занятие этим видом творчества воспитывает в подрастающем поколении терпение, усидчивость, помогает организовать себя и расширить круг интересов. Это ремесло сложилось здесь исторически и продолжает привлекать внимание заинтересованных людей. В городе работает Центр детского творчества, где ребята могут научиться работать с камнем, увидеть его природную красоту. Есть мастера, работающие с камнем индивидуально.

Открытые и добываемые на Березовском месторождении минералы сформировались 250 – 350 лет назад. Здесь обнаружено 168 минеральных видов, 8 минералов впервые в мире. Здесь впервые открыты породы лиственит, березит, добывались габбро, мрамор, гранит. Продолжается добыча поделочных камней – друз и кристаллов пирита, горного хрусталя, аметисты, яшмовидные породы. [1, с. 84] Образцы березовских минералов можно увидеть в музеях и частных коллекциях. На месторождении были открыты редкие минералы, некоторые – впервые в мире, например, минерал крокоит. Описал его впервые Йоганн Готтлиб Леман в 1766 г., позже в минерале был открыт новый химический элемент – хром. Открытие минерала положило начало российской минералогической науке. Предполагалось использовать минерал как основу для масляной краски, дающей насыщенный цвет, но так как это редкий минерал, на глубине больше 15 метров минерализация исчезает, то промышленная добыча крокоита, как сырья для художественных красок, не получила распространения. Крокоит ценится как коллекционный минерал [2].

Камнерезное искусство на Урале начиналось с обработки мягких камней, главным из которых был мрамор. В неограниченных количествах он залегал у самой поверхности и не требовал дорогостоящих работ по добыче. До 2005 г. на Березовском месторождении южнее поселка Становая добывался мрамор белого, серо-голубого, желтоватого цветов. После затопления карьера добыча остановлена. Центром обработки мрамора стал Горнощитский завод, позднее переименованный в Мраморский. Здесь с самого начала мраморного производства в громадных количествах выделывали для строящейся новой столицы государства – Петербурга – различные элементы архитектурного оформления [3]. Сначала это были простые по форме детали: плиты, доски, столбы. В Екатеринбурге и пригородах первое место принадлежало камнерезному промыслу по огранке драгоценных камней и работе над твердыми породами. Огранкой самоцветов в основном занимались при изготовлении шариков и бус. В Березовском заводе, например, в холодные зимы временно прекращались работы по заготовке и обработке камня, над производством «бусок» трудились десятки кустарей. Работали целыми семьями. Вся работа по изготовлению бус была разделена на конкретные операции: одни члены семьи «колтали» шарики, другие – разгранивали их, третьи сверлили отверстия. Но с наступлением весны прежние работы по обработке камня возобновлялись. Шарики чаще делали из прозрачного горного хрусталя, реже – из цветных разновидностей: аметиста, цитрона [4]. Кустари изготавливали различные предметы утилитарного назначения: туалетные принадлежности, пепельницы, статуэтки, фигурки зверей и птиц. Главными предметами в деятельности мраморских кустарей были мемориальные предметы. Екатеринбургские кладбища наглядно демонстрировали произведения мраморных дел мастеров.

Есть основные черты, присущие екатеринбургской ветви древа русской камнеобработки:

1. камнерез изготавливает изделие так, как хочет заказчик;
2. все сырье – поделочный и облицовочный камень принадлежал императорскому дому;
3. чертеж изделия изготовить быстро, процесс изготовления самого изделия растягивается во времени и может занимать несколько лет;
4. люди, занимающиеся обработкой камня, сами добывали и внедряли новые технологии обработки камня [5].

К 1726 г. на Урале уже работали камнерезы-самоучки, в помощь которым приглашали европейских специалистов. Люди довольно быстро совершенствовались в своем мастерстве. По-настоящему поворотным стал 1751 г., когда профессионалы нескольких мастерских перешли на Екатеринбургскую гранильную фабрику. За считанные десятилетия было освоено множество жанров и способов обработки камня. На Гранильной фабрике все крупные изделия, или, по крайней мере, большая их часть выполнялись по заранее вычерченным рисункам или эскизам выдающихся талантливых художников и архитекторов. При выполнении заказа над каменным произведением трудилось обычно несколько мастеров. Многие из них специализировались на определенных работах [6]. С течением времени обособились узкие специалисты: малахитчики, яшмоделы, огранщики драгоценных камней, резчики по твердому камню, мастера резной пластики. Главным камнем для поделок в Березовском заводе был горный хрусталь [7].

В XVIII в. работа березовских гранильщиков была изнурительной и каторжной. Изготовлением различных печаток, пуговиц и запонок занимались в основном женщины. Все операции по обработке камня производились вручную, при свете лучины в полуподвальных помещениях. Работа с камнем наносила большой вред здоровью. Свои изделия мастера сбывали екатеринбургским «купцам каменных вещей» за небольшую плату. Кустарям приходилось очень много работать, чтобы прокормить семью и сохранить свое ремесленное хозяйство [8, с. 86].

С 25 октября по 1 ноября 1935 г. на башнях Московского Кремля установлены звезды из уральских самоцветов, в огранке которых принимали участие и березовские камнерезы. Огранка камней для звезд Кремля – это был очень большой заказ, и уральским мастерам досталась лишь его часть: огранка двух тысяч камней из семи тысяч. Добычей самоцветов для кремлевских звезд занимались алтайские, калининградские и уральские мастера [9]. Организатором камнерезного дела в городе был мастер промразведки А.А. Боровских. В 1970 г. он организовал камнерезный кружок в Доме культуры им. Кирова. Продукцией камнерезного цеха были различные настольные сувениры, некоторые из них представлены в коллекции «Музея золота». Долгое время шлифовщиком в камнерезном цехе проработала Нугаева Гульандаш Ахматьяновна, неоднократно она была победителем социалистического соревнования [10]. Прекрасными мастерами также были И. Китаев, Д. Урусова, распиловщик камня В. Кругликов [11, с. 89].

Далее камнерезный цех города возглавлял Ефим Павлович Родин – горный инженер, внесший большой вклад в строительство и реконструкцию золотодобывающих предприятий и организовавший производство камнерезных изделий на Березовском

руднике [12]. Сейчас камнерезный цех не работает. Фирма ООО «Камнерез» занимается изготовлением мемориальных досок, надгробных памятников.

В настоящее время камнерезным делом ребята занимаются в Центре детского творчества г. Березовский. Камень всегда привлекал внимание своей красотой, при работе с камнем человек учится видеть прекрасное, в нем формируются важные личностные качества – терпение, усидчивость, аккуратность. Эта область творчества позволяет расширить круг интересов подростков, разнообразит их досуг и воспитывает в них дисциплину, любовь к природе и родному краю.

Преподаватель Донина Нина Дмитриевна – составитель программы «Художественная обработка камня мягких пород» [13]. Срок обучения составляет 3 года, возраст учащихся 12 – 18 лет. Загадочный и удивительный мир камня, его естественная красота – это одна из областей познания, привлекающая молодых людей. Занятие этим увлекательным видом декоративно-прикладного творчества помогает продуктивно организовать свободное время подростков и обеспечивает решение комплекса задач по их социальной адаптации – трудового, нравственного и эстетического воспитания, удовлетворения потребностей профессионального становления. Обучение по данной программе предполагает приобретение навыков обработки камня на станках с применением ручного труда, изготовление изделия из камня, видение красоты камня. Программа состоит из трех обучающих модулей. Модуль «Стартовый» – шлифовка, полировка из камня твердых и мягких пород. Модуль «Базовый» – изготовление копий изделий с применением механической обработки камня и изучение последовательности производственных процессов, предполагает участие в постановке и решении таких заданий и задач, для которых необходимо использование специализированных знаний. Модуль «Продвинутый» – изготовление комплексных изделий со сложной монтировкой и отделкой, предлагает решение таких заданий и задач, для которых необходимо использование сложных знаний. Продвинутый уровень существенно углубляет изучаемый материал, предполагает доступ к околопрофессиональным и профессиональным знаниям в рамках содержательно-тематического направления программы, открывает перспективы их творческого применения. Данный уровень позволяет проявить себя в дополнительной самостоятельной работе.

В 2020 г. в Центре детского творчества города 31 человек занимался по направлению технической направленности, из них 17 человек – по программе «Художественная обработка камня мягких пород» [14].

Ребята, обучающиеся по программе, становятся призерами городских конкурсов. Медалью главы Березовского городского округа были награждены Фахрутдинов Р., Белостоцкий Е., призовые места в городском онлайн-конкурсе «Новогодний лес» завоевали четверо ребят – Агалпьямов Матвей – I место, Кудемов Павел – I место, Фахрутдинов Роман – II место, Миннихметов Арсений – III место [15].

Сейчас в городе с камнем индивидуально работают художники В. Жуков, В. Саханов. Современным камнерезам приходится совмещать художественное творчество и зарабатывание денег. Мастерам-камнерезам и раньше приходилось много работать, чтобы прокормить семьи.

На современном этапе камнерезный промысел в России столкнулся с рядом проблем – отсутствие сырьевой базы, существуют проблемы с реализацией выпускаемой продукции – спрос на изделия камнерезов небольшой, нет сети торговых представи-

тельств. За границей ждут и любят камнерезные изделия. Также снижается художественный уровень продукции. Народным промыслам России нужна государственная поддержка [16].

Современным камнерезам приходится совмещать художественное творчество и зарабатывать денег.

В 2018–2019 гг. 40 тысяч зрителей смогли увидеть образы исторических персонажей, созданные в сложнейшей технике объемной мозаики, на выставке «Герои. Камнерезные работы уральских мастеров из коллекции семьи Шмотьевых». Познакомиться с экспонатами получили жители двух десятков городов Свердловской области и свыше 40 городов РФ, а также гости из США, Франции, Великобритании. В 2019 г. был основан «Фонд семьи Шмотьевых». Он занимается содействием творчеству современных уральских мастеров, поддержкой юных камнерезов и ювелиров, организацией выставок. Среди прочего фонд стал партнером ежегодного детско-юношеского конкурса «Наследники Данилы-мастера» [17].

Камнерезный промысел сложился здесь исторически, сама природа показала людям свою красоту через минералы. Занятие этим видом творчества помогает разнообразить круг интересов, удовлетворить эстетические потребности. Для некоторых ребят этот вид творчества становится в будущем профессией. Отрасль на современном этапе столкнулась с рядом серьезных проблем, несмотря на это, данная область творчества продолжает привлекать заинтересованных людей, туристов. В последние годы в России был создан фонд, оказывающий поддержку развитию народных промыслов России, продукция которых продолжает пользоваться спросом не только в России, но и за рубежом. В нашем городе ребята имеют возможность попробовать себя в данной области творчества в Центре детского творчества. Учащиеся Центра участвуют и побеждают в городских конкурсах.

Список источников и литературы:

1. Гудов В.С. По стопам Ерофея. – Березовский, 2006 г.
2. Крокоит – минерал сияющего пламенного цвета [Электронный ресурс]// – Режим доступа: <http://ogems.ru/podelochnye/krokoit> (дата обращения 07.05.2021)
3. Материаловедение. Обработка камня. Раздел 2 Камнерезное искусство в России [Электронный ресурс]// – Режим доступа: <http://texttotext.ru/metodichka/materialovedenie.-obrabotka-kamnya/page-2.html> (дата обращения 10.05.2021)
4. Там же.
5. 85 лет назад березовские камнерезы участвовали в огранке самоцветов для Кремлевских звезд [Электронный ресурс]// – Режим доступа: <http://berezlib.ru/ru/regional-studies/calendar-famous-date/znamenatelnye-daty> (дата обращения 05.05.2021)
6. Камнерезное искусство Урала: история с продолжением. [Электронный ресурс]// – Режим доступа: <http://stonecarving.ru/kamnerезное-iskusstvo-urala-istoriya-s-prodoljeniem.html> (дата обращения 05.05.2021)
7. Материаловедение. Обработка камня. Раздел 2 Камнерезное искусство в России [Электронный ресурс]// – Режим доступа: <http://texttotext.ru/metodichka/materialovedenie.-obrabotka-kamnya/page-2.html> (дата обращения 10.05.2021)
8. Гудов В.С. По стопам Ерофея. – Березовский, 2006 г.

9. 85 лет назад березовские камнерезы участвовали в огранке самоцветов для Кремлевских звезд [Электронный ресурс]// – Режим доступа: <http://berezlib.ru/ru/regional-studies/calendar-famous-date/znamenatelnye-daty> (дата обращения 05.05.2021)

10. Гугаевы – Документ из архива Музея золота (рукопись перепечатана в 2018 году)

11. Гудов В.С. По стопам Ерофея. – Березовский, 2006 г.

12. Родин Ефим Павлович [Электронный ресурс]// – Режим доступа: <http://энциклопедия-урала.рф/index.php> (дата обращения 05.05.2021)

13. ДООП «Художественная обработка камня мягких пород» [Электронный ресурс]// – Режим доступа: <http://dodber.uralschool.ru/org-info/education-implemented-program?id=4> (дата обращения 07.05.2021)

14. Отчет о самообследовании БМАУДО «Центр детского творчества» [Электронный ресурс]// – Режим доступа: <http://dodber.uralschool.ru/sveden/document> (дата обращения 07.05.2021)

15. Там же.

16. Как сегодня чувствуют себя народные художественные промыслы и нужна ли им господдержка. [Электронный ресурс]// – Режим доступа: <http://nkhp.ru/news/post/823/>(дата обращения 12.05.2021)

17. Наследники Данилы-мастера. Развитие современного камнерезного искусства. [Электронный ресурс]// – Режим доступа: http://aif.ru/culture/art/nasledniki_danily-mastera_razvitiye_sovremennogo_kamnerезного_iskusstva(дата обращения 10.05.2021)

УДК 069.4+683

М 69

К.О. Михеева,

зав. филиалом «Демидовская дача»

МКУК «Нижнетагильский музей-заповедник

«Горнозаводской Урал», 622000, г. Нижний Тагил, пр. Ленина, 1.

miheevako@bk.ru

АТРИБУЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОЛЛЕКЦИИ НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ГОРНОЗАВОДСКОЙ УРАЛ». БРОНЗОВЫЕ КУРИЛЬНИЦЫ ДЛЯ БЛАГОВОНИЙ

В статье рассмотрена история формирования коллекции художественной бронзы Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» за счет Государственного музейного фонда, сделан вывод о важности атрибуции музейного предмета. Раскрыта история понятия «Курильница» в контексте истории ароматической культуры Китая.

Ключевые слова: художественная коллекция, атрибуция музейного предмета, Государственный музейный фонд, госкаталог, бронзовые вазы, курильница для благовоний.

К.О. Mikheeva,
Head of «The Demidov Dacha Museum»
The Nizhny Tagil Museum-Reserve «Mining and Works Ural»
622000, Nizhny Tagil, Lenin St., 1
miheevako@bk.ru

ATTRIBUTION OF THE ART COLLECTION OF THE NIZHNY TAGIL MUSEUM-RESERVE «MINING AND WORKS URAL». BRONZE INCENSE BURNERS

The article examines the formation history of the artistic bronze collection in the Nizhny Tagil Museum-Reserve «Mining and Works Ural» as a result of transferring museum items from the State Museum Fund, and draws a conclusion about the importance of museum item attribution. The author reveals the history of the concept «incense burner» in the context of the aromatic culture history of China.

Keywords: art collection, attribution of a museum item, the State Museum Fund, the State Catalog of the Museum Fund, bronze vases, incense burner.

В фондах музеев сосредоточены огромные богатства, большая часть которых, к сожалению, еще не введена в научный оборот. Коллекция Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» не является исключением.

Богатство и разнообразие коллекций музея-заповедника «Горнозаводской Урал» во многом определяются его историей. Особенностью Нижнетагильского музея-заповедника является наличие в его фондах большой художественной коллекции. Ее формирование было тесно связано с коллекционированием заводчиков Демидовых.

К концу XIX в. в Нижнем Тагиле за счет даров и приобретений у населения была скомплектована достаточно обширная художественная коллекция, которая регулярно пополнялась и изучалась. В музей поступали как единичные экспонаты, так и большие коллекции [1, с. 47]. Так в 1927 г. «из Московского музейного фонда Нижнетагильскому музею было передано еще 34 картины русских художников... и другие предметы художественной бронзы: часы, кашпо, подсвечники и др.» [2]. Больше в документе информации не было.

Атрибуция в научной деятельности – захватывающий и нескончаемый процесс. Стремление получить полную информацию о том или ином предмете приводит в итоге к углубленному изучению конкретного материала и поиску новой информации, что является важным дополнением и информационным обеспечением самого музейного предмета [3, с. 83].

Атрибуция предметов из присланной коллекции художественной бронзы началась с обнаружения в коллекции НТМЗ «Кинофотофономатериалы» фотографии «Выставка художественного отдела Нижнетагильского музея. 1930 гг.» [Ил. 1] [4]. На данной фотографии отчетливо видны интересующие нас вазы в окружении других предметов, присланных в 1927 г.

При дальнейшем изучении переданной коллекции стало известно, что пополнение происходило за счет поступлений из Московского отделения Государственного музейного фонда.

Появление понятия «Государственный музейный фонд» было вызвано событиями

октября 1917 г., построением новой системы государственного регулирования музейного дела. После Октябрьской революции власть национализировала царские дворцы, часть общественных и частных собраний, музеи, а также церковную собственность; ввела государственную регистрацию памятников искусства и старины. Огромная совокупность национализированных предметов музейного значения стала именоваться Государственным музейным фондом [5, с. 39].

До 1918 г. такой целостной совокупности принадлежащих государству национализированных ценностей не существовало. В это время музейными фондами называли собрания-хранилища, которые создавались в административных центрах страны для сосредоточения и перераспределения национализированных культурных ценностей. Сначала такие хранилища были организованы в Москве и Петрограде, затем — в других губернских центрах [6, с. 40].

Указанный подход был новаторским для того времени, поскольку впервые в истории на государственном уровне декларировалась идея объединения уже сложившихся музейных собраний в совокупный фонд. Это предполагало также возможность их перераспределения между музеями. В обязанности Государственного музейного фонда входила также работа в самих хранилищах, которая заключалась в приеме предметов, их классификации, инвентаризации, а также отборе экспонатов для музеев и других организаций.

Изучая коллекцию, поступившую в 1927 г., особый интерес вызвали две парные бронзовые вазы (ТМ-578) [7].

Вазы сферической формы, массивные, с низким широким горлом на трех ножках. Ручки в виде стебля расположены по бокам. В фигурных медальонах, расположенных по бокам тулова, изображен рельефный орнамент – жанровые сцены китайского быта: на фоне бамбука танцуют старцы в традиционной одежде, другие играют на музыкальных инструментах.

В книге поступления 1926 – 1927 гг. сохранилась запись, что это парные «кашпо



Выставка художественного отдела Нижнетагильского музея. (ТМ-676; ФТМ-770) 1930-е гг. В альбоме 1934 г.

для цветов», которые находились в коллекции В.О. Гиршмана, а от туда поступили в Государственный музейный фонд [8].

Владимир Осипович Гиршман (1867, Москва — 1936, Париж) — русский предприниматель, коллекционер и меценат.

Владимир Гиршман родился в Москве 26 августа 1867 г. в еврейской купеческой семье. Окончил Московскую Практическую академию коммерческих наук. В наследство от отца ему досталась иголочная фабрика «Гиршман С. и сыновья» в селе Колобакино Рузского уезда Московской губернии.

В 1890-х гг. Гиршман занялся коллекционированием современной русской живописи и старинной мебели. В коллекции было множество картин известных русских художников, помимо живописи Гиршман собирал также антикварную мебель, в его коллекции было 373 предмета. Коллекция размещалась в его особняке в Мясницком проезде, дом 6 (особняк не сохранился) [9].

После Февральской революции 1917 г. В.О. Гиршман вступил в «Союз деятелей московских художественных хранилищ», а в 1918 г. стал его председателем. В 1918 г. в особняке было создано хранилище Государственного музейного фонда [10]. Его коллекция была национализирована в начале 1919 г., после картины, предметы и мебель передали различным музеям, в том числе и в Нижний Тагил.

Имея сегодня практически неограниченные возможности в поиске информации, благодаря Госкаталогу Музейного фонда РФ, единой информационной системе, выполняющей функции регистрации данных о музейных предметах [11], удалось обнаружить следующие данные.

В системе поиска по названию «кашпо» не нашлось ни одного совпадения. В системе поиска по изображению совпадений вышло гораздо больше, но к «кашпо для цветов» данные бронзовые вазы не имели никакого отношения. В системе «ГОСКАТАЛОГ» ГБУК «Самарском областном художественном музее» обнаружилась практически идентичная жаровня-курильница [Ил. 2], ГК-23447519 [12], в ФГБУН «Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) Российской академии наук» вышла открытка фотографическая «Курильница и монах в буддийском монастыре в Шанхае. Китай» [Ил. 3], ГК-23701281 [13], что подтверждало следующий факт: вазы оказались не «кашпо для цветов», а курильницами – сосудами для сжигания благовоний.

Курильница для благовоний – это инструмент для восплавления ароматических смесей и смол. Внутрь сосуда помещают тлеющий древесный уголь и благовоние (ароматную смолу, смесь сухих душистых трав или специально приготовленную ароматизированную массу). При нагревании благовоние начинает потихоньку тлеть и растворяться, испуская клубы ароматного дыма.

По мере развития культуры благовоний в Китае форма самих курильниц тоже непрерывно эволюционировала, расширялась сфера их использования. В зависимости от обстоятельств использование курильниц предполагало следующие функции. Во-первых, курильницы применялись в санитарно-гигиенических целях при окуривании помещений и одежды, как эффективное средство против насекомых и москитов, для борьбы с плесенью и очищения воздуха в условиях жаркого и влажного климата, особенно в южных районах. Во-вторых, к ним прибегали в медицинских и лечебно-профилактических целях — для укрепления бодрости тела и духа,

успокоения и очищения сознания [14].

С появлением большого количества ароматических снадобий из Юго-Восточной Азии, Индии, регионов Средней Азии и Западного Китая, обладающих более резким и концентрированным запахом, чем душистые растения и травы, известные в Центральной равнине, потребовался соответствующий инвентарь. Большинство из этих ароматических смол требовали нагрева, при этом их запах мог распространяться довольно широко. Применение таких субстанций привело к настоящей революции в изготовлении курильниц, жаровен и разнообразной утвари. Удовлетворяя спрос на специи, пряности, отдушки и всевозможные снадобья из ароматических смол, поступающие из западных стран, в Китае стали изготавливать совсем другие изделия. Курильницы — яркий тому пример: их форма и конструкция способствовали более равномерному и эффективному распределению липидных ароматических соединений и эфирных масел, что стимулировало использование наиболее действенных методов лечения и профилактики болезней.

В-третьих, курильницы использовались в ритуалах жертвоприношений и церемониях моления. В-четвертых, интеллигенция видела в курильницах средство элитного наслаждения благовониями и поощряла разнообразные состязания в этой области. Представители знатных и богатых родов, аристократия и чиновничество с помощью курильниц ароматизировали свои одежды, чтобы подчеркнуть высокий социальный статус.

В буддийских храмах повсеместно сохранилась традиция использования бронзовых, керамических и каменных курильниц с широким основанием (часто на трех ножках) и глубоким объемным туловом, прототипы которых можно найти в китайской культуре.

К сожалению, китайские бронзовые курильницы не выдержали испытаний временем – в результате долгого периода исторической турбулентности, связанной со сменой династий и политических курсов, традиция их изготовления была утрачена. Многие изделия безвозвратно исчезли. Годы правления последнего минского императора Чжу Юцзяня, правившего под девизом Чун-чжэнь (1627 – 1644), были омрачены внутренними и внешними беспорядками, вследствие чего с целью получения бронзы для чеканки монет обедневший императорский двор был вынужден переплавить курильницы, изготовленные высокопрофессиональными мастерами за три поколения. Финансовые затруднения продолжали терзать страну и во время правления цинского императора Сянь-фэн (1851 – 1861, личное имя И-чжу), когда многие бронзовые курильницы, собранные в коллекции благодаря усилиям предыдущих поколений, постигла та же участь.

В конце XIX в. и в течение почти всего XX в. бронзовые курильницы также переживали сложные времена и несли невосполнимые потери, как и многие другие культурные ценности. Претерпев подобные потрясения, курильницы практически исчезли. Этим обстоятельством объясняется трепетное отношение знатоков и экспертов к уцелевшим изделиям.

Рубеж XIX–XX вв. период, отмеченный в истории культуры Китая невероятным взлетом производства курильниц, различающихся по стилю, форме и материалу. Но западная агрессия, непрерывные социальные потрясения, военно-политические конфликты и экономические кризисы не способствовали развитию элитарных искусств.

Активное использование благовоний ограничивалось лишь ритуальными буддийскими и даосскими практиками в храмах.

Курильницы больших размеров являются неременным элементом традиционной храмовой и парковой архитектуры не только в Китае, но и во всей Восточной и Юго-Восточной Азии.

Наконец, курильницы как часть богатейшей азиатской ароматической культуры являются объектом декоративно-прикладного искусства [15].

Научный поиск подразумевает кропотливую работу с архивами, библиотеками, собраниями других музеев, в ходе которой может появиться много ценной информации. Часто бывает, что и первоначальные сведения, записанные при поступлении музейного предмета, меняются. Сведения, которые удалось обнаружить при атрибуции данных предметов, нашли свое отражение в учетной документации НТМЗ «Горнозаводской Урал» и были использованы для выставки «Китайский след на тагильской земле» (2020 г.).

Список источников и литературы:

- Семенов И.Г. Музей Горнозаводского дела. Нижний Тагил. - Екатеринбург, 1992 г. С.47.
- Научный архив Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» (НТМЗ). Ф.5 Оп.3. Д.160. Л.35.
- Зябликова-Исакова И.В. Атрибуция как аспект научной и экспозиционной деятельности музея и главная составляющая работы эксперта //Уральское искусствознание и музейное дело: опыт, проблемы, перспективы. Сборник материалов Всероссийских искусствоведческих чтений.- Екатеринбург,2013. С.82 – 92.
- Фонды Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» (НТМЗ). Коллекция «Кинофотофономатериалы». ТМ-6767.
- Рябчикова Ф.Д. Государственный музейный фонд: возникновение и осмысление понятия (1918–1991 гг.). Вопросы музеологии, 2018, 9 (1), 39–54. [Электронный ресурс]. URL: <https://doi.org/10.21638/11701/spbu27.2018.104>
- Там же.
- Фонды НТМЗ. Коллекция «Металл». ТМ-578.
- Книга поступлений Тагильского окружного музея краеведения 1926г.
- Гиршман Леонард Леопольдович [электронный ресурс]// Википедия: сайт. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Гиршман,_Леонард_Леопольдович (дата обращения 24.07.2021г.)
- Музей мебели Л.Л.Гиршмана [электронный ресурс] // Музей мебели: сайт. URL: <http://muzmebeli.ru/muz-meb1.htm> (дата обращения 24.07.2021г.)
- Госкаталог [электронный ресурс]//Справочник руководителя учреждения культуры: сайт. URL: <https://www.cultmanager.ru/article/7311-goskatalog-muzeynogo-fonda-rf-21-m07-02>. URL: <https://goskatalog.ru> (дата обращения 24.07.2021г.)
- Там же.
- Там же.
- Войтишек Е. Э., Яо Сун. Эволюция курильниц в контексте развития ароматической культуры в Китае [электронный ресурс] // Вестн. НГУ. Серия: История, филология. 2018. Т. 17, № 10: Востоковедение. С. 77–89. URL: <http://vestnik.nsu.ru/historyphilology/files/d51a8e2a7a2e1de750b4af70559b1d38.pdf>
- Там же.

УДК 069.44

А.А. Наседкина,

заведующая реставрационным отделом
МБУК «Нижнетагильский музей изобразительных искусств»
622001, Свердловская область, г. Нижний Тагил, ул. Уральская, 7
graph@artmnt.ru

О РЕСТАВРАЦИИ КАРТИНЫ А.Л. РЖЕВСКОЙ «МУЗЫКА» ИЗ КОЛЛЕКЦИИ НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

В статье изложена история бытования и история поэтапной реставрации картины Ржевской А.Л. «Музыка» в 2021 году, в том числе даны научные исследования о творчестве художницы.

Ключевые слова: реставрация, Ржевская А.Л., передвижники, картина «Музыка».

А. А. Nasedkina,

Head of the Restoration Department
MBUK «Nizhny Tagil Museum of Fine Arts»
622001, Sverdlovsk region, Nizhny Tagil, Uralskaya str., 7
graph@artmnt.ru

ABOUT THE RESTORATION OF THE PAINTING BY A. L. RZHEVSKAYA «MUSIC» FROM THE COLLECTION OF THE NIZHNY TAGIL MUSEUM OF FINE ARTS

The article describes the history of existence and the history of the gradual restoration of the painting by A. L. Rzhetskaya «Music» in 2021, including scientific research on the artist's work.

Keywords: restoration, Rzhetskaya A. L., передвижники, painting «Music».

Нижнетагильский музей изобразительных искусств хранит большое количество произведений, имеющих поистине уникальное значение в истории культуры и искусства России. В постоянной экспозиции зала русского искусства экспонируется картина А.Л. Ржевской «Музыка», написанная в 1902 – 1903 гг. Антонину Ржевскую в начале двадцатого века называли первым художником среди русских женщин-живописцев.

Доктор искусствоведения, профессор, автор многих книг по истории западноевропейского и русского искусства, директор Румянцевского музея Николай Ильич Романов писал о картине: «Особенно типична для нового искусства и по теме, и по исполнению прекрасная картина госпожи Ржевской «Музыка». Среди русских женщин-художниц госпоже Ржевской принадлежит теперь едва ли не первое место».

Руководство музея в 1952 г. из-за неудовлетворительной сохранности произведения обратилось в ГЦХРМ с просьбой провести реставрацию ряда картин XIX – начала XX вв., в число которых была включена и картина Ржевской А.Л. «Музыка». Исполнение работ было поручено опытным реставраторам Г.А.Богданову, И.Я.Якушеву. Провели первые необходимые мероприятия..... подвели заплату на месте углового разрыва холста, подвели реставрационный грунт, удалили загрязнения, покрыли

картину лаком и восстановили красочный слой на месте разрыва.

По истечении 10 лет картине потребовалась более серьезная реставрация, которую в 1963 г. продолжили мастера также из государственных центральных художественно-реставрационных мастерских имени академика И.Э. Грабаря Е.Ю. Иванова и А.Т. Пирогов. Реставраторы определили объем предстоящей им работы. Сильно провисший холст давал деформации, а в некоторых местах и изломы. Этот процесс нужно было обязательно остановить. Холст был перетянут, жесткие деформации и провисания основы по возможности устранены. С красочного слоя были удалены поверхностные загрязнения, картина вновь покрыта тонким слоем лака.

Надо отметить, что картина с момента своего поступления в музей постоянно находилась в экспозиции зала Русского искусства.

В конце девяностых годов сотрудниками государственной Третьяковской галереи был задуман масштабный проект «Золотая карта России». У создателей программы возникла идея привозить картины и другие экспонаты из региональных музеев в залы Третьяковской галереи. Цель проекта «Золотая карта России» – познакомить московских зрителей и гостей столицы с коллекциями региональных музеев. С 1999 г. состоялось 38 выставок, на которых были показаны работы из собраний музеев страны, в числе первых экспонентов коллекции были Нижнетагильский музей изобразительных искусств. В рамках проекта музей показал с 1 ноября по 15 декабря 1999 г. в Инженерном корпусе в Лаврушенском переулке около 60 произведений живописи, в том числе и картину А.Л. Ржевской «Музыка» [1, с. 42].

Каждому региональному художественному музею есть что показать: формировались основные музейные коллекции с 20-х годов XX в., когда реквизируемые предметы передавались в музеи.

Так в 1918 г. в России возник Государственный музейный фонд (структурное подразделение органов управления музейным делом, осуществляющее хранение, инвентаризацию и перераспределение предметов музейного значения между музеями страны). Он возник на основе коллекций и отдельных предметов и произведений искусств, вывозимых из национализированных дворцов и усадеб, частных квартир, учреждений. Задачей Центрального хранилища ГМФ являлось создание музейного фондового запаса для пополнения музеев СССР художественными произведениями.

В ходе перераспределения художественных сокровищ по музеям страны, при содействии И.Э. Грабаря, на Урал в краеведческий музей прибывает первый из двух траншей с живописью. Нижнетагильский краеведческий музей по Акту № 413 от 29 сентября 1925 г. получил 51 (47 впоследствии были переданы НТГМИИ) картин русских художников. Половина картин из этого списка 21 произведение, в ГМФ попала из фондов филиального отделения знаменитого Румянцевского музея, 19 из них в дальнейшем попали в коллекцию Нижнетагильского музея изобразительных искусств, в том числе в списке произведений числилась и картина Ржевской А.Л. «Музыка». Спустя семь лет после открытия музея изобразительных искусств в 1944 г. в Нижнем Тагиле, из краеведческого музея города, в 1951 г. картину передали в музей изобразительных искусств [2, с. 33].

Во время подготовки произведения живописи к выставке по программе «Золотая карта России» в Москве в 1999 г., чтобы устранить заметные деформации основы на картине «Музыка», частично был перетянут холст, регенерирована неравномерная,

местами побелевшая лаковая пленка, уточнены предыдущие изменившиеся в цвете реставрационные тонировки (реставратор музея Наседкина А.А.)

Несмотря на свой незначительный возраст, за время бытования памятник претерпевал серьезные изменения. Картина не раз подвергалась реставрации. Прошло еще два с небольшим десятилетия, стало заметно, что холст провис. (Холст подвержен при изменении температурно-влажностного режима натягиванию и ослабеванию, появляются деформации основы, которые со временем становятся жесткими, устойчивыми).

На картине вновь проявились жесткие изломы и деформации основы, проходящие через всю поверхность, что сказалось и на состоянии красочного слоя с грунтом. На месте поставленной с оборота заплаты холст деформировался, заплатка начала отставать от основы, а вдоль правой и нижней сторон открылись крупные гвоздевые отверстия, которые мешали восприятию произведения, портили внешний эстетический вид,

Проведен реставрационный совет музея. По состоянию сохранности картина была поставлена в плановую реставрацию 2021 г. И вот она на столе в реставрационной мастерской: почти квадратный размер холста 102,0x100,0 см, масляная живопись. Прежде чем приступить к работе, первой задачей реставратора является внимательный осмотр и правильное определение состояния поступившего на реставрацию музейного предмета, а затем выбор соответствующей последовательности и методик работы.

Картина снята из экспозиции, размонтирована из рамы. Интересный момент: когда холст был снят с подрамника, обнаружен предварительный линейный рисунок художницы, выполненный синим карандашом. Кромка была загнута на подрамник и линии рисунка были закрыты рамой. Рисунок нанесен на авторской кромке по светлomu грунту, значит, предполагалось продолжение композиции. Судя по многочисленным гвоздевым пробоинам на авторских кромках, становится понятно, что картина несколько раз перетягивалась. Скорее всего, картину перетягивала и сама художница. Антонина Леонардовна заметила, что по композиции недостаточно места, чтобы изобразить фигуру стоящего молодого человека, придвинутого к самому краю картины. Художница решила освободить место, что возможно было сделать, сдвинув холст в правую сторону, в намеченный рисунок балюстрады, и т.д. Так и остался намеченным на кромке. Антонина Леонардовна пожертвовала этим фрагментом ради большей выразительности фигуры молодого человека.

Перетянув уже написанный холст, художнице удалось добавить недостающую часть, но при этом в основе сохранились 15 довольно крупных отверстий от гвоздей, которые в процессе последней реставрации (2021 г.) были заделаны при помощи сче-са холста и клея ПВБ [3].

В 1952 г. на обороте на месте разрыва была поставлена заплатка, края которой со временем отклеились от основы. На месте заплатки была поставлена с лицевой стороны профилактическая заклейка. Так как старый клей пересох, заплатка с оборота снята без осложнений, после чего были удалены остатки клея, а место склейки углового разрыва для прочности армировано с оборота нитями холста. Самое главное и первое, что необходимо сделать, если есть угрозы осыпей красочного слоя, провести укрепление живописи. Работа по укреплению проводилась последовательно небольшими участками. Фрагмент картины напитывался осетровым клеем, проглаживался тёплым утюжком через папиросную бумагу и фторопластовую пленку, холст становился бо-

лее эластичным, а живопись – пластичной. Закрепленный на рабочем подрамнике при помощи крафтовых полей холст осторожно растягивался, при помощи подбивания клинков. Картина закладывалась под мраморные плиты, холст отпрессовывался, распрямлялся и выравнивался. Все эти мероприятия позволили в итоге устранить жёсткие деформации и изломы основы и красочного слоя.

После укрепления картина была повернута оборотной стороной вверх для расчистки холста от загрязнений. Так как кромки картины были ветхими, имели разную ширину, чтобы натянуть картину на подрамник, необходимо было к узким авторским кромкам подвести реставрационные. Авторские кромки очищены от загрязнений (возникла такая необходимость, так как очень уж значительный слой спрессованной пыли был на них), затем авторские кромки расправлены, нити уложены в первоначальное положение. Многочисленные линейные прорывы на авторских кромках, расположенные близко к живописи, заделаны. Подведены реставрационные кромки, близкие к авторскому холсту по толщине и плетению нитей, при помощи специального современного клея (акриловая эмульсия LASCAUX).

При помощи ватного тампона и теплой воды удалена папиросная бумага, остатки клея и часть загрязнений с красочного слоя. Холст срезан с временных бумажных полей, оставлен под прессом для выравнивания и стабилизации деформаций. Картина при помощи специальных щипцов натянута на отремонтированный подрамник. Наконец, можно было подводить реставрационный грунт, удалять поверхностные загрязнения. В процессе укрепления красочного слоя местами произошло разложение лаковой пленки, которую необходимо было восстановить, для этого проведена регенерация лаковой пленки по всей поверхности при помощи специальных ящичков Петтенкоффера и спирта. Картина вновь покрыта тонким слоем реставрационного лака, места утрат красочного слоя тонированы. Произведение монтировано в раму и вновь возвращено в постоянную экспозицию зала Русского искусства.

Известно, что наряду с большими жанровыми полотнами А.Л. Ржевская писала портреты, пейзажи, натюрморты маслом, акварелью, пастелью. В 1897 г. на XXV выставке Товарищества передвижников появляется ныне широко известная, разошедшаяся по России в тысячах репродукций картина А.Л.Ржевской «Веселая минутка», купленная для своей галереи Павлом Михайловичем Третьяковым. Ее более поздние работы ближе по манере к «Миру искусства». Особенно типична для нового искусства и по теме, и по исполнению прекрасная картина госпожи Ржевской «Музыка», которая считается одной из лучших в ее творчестве. Она была показана на XXXI выставке картин художников-передвижников. «Уже в самом названии картины есть та поэтичность и глубокая эмоциональность, которые вообще отличали творчество художницы и так ярко проявились в этом полотне» [4, с. 57].

Зал переполнен. Зрители, затаив дыхание, слушают музыку. Художница распределяет масштаб между изображением людей и архитектуры. Прорисовывая на дальнем плане карнизы, арки, фрагмент плафона, она помещает на втором плане большую массу зрителей, лишь эскизно ее намечая, но нет никакого сомнения, что на всех слушателей в этом зале музыка произвела неизгладимое впечатление. Сосредоточивая внимание зрителей на центральной группе людей, А. Ржевская довольно свободно относится к изображению фигур. В то же время внимание художницы распределено между людьми: особо выделены из общей массы несколько фигур на первом плане.

В картине художница делает акцент на изображении девушки в белом платье, которая склонила голову набок и в порыве ... слегка подалась вперед. Видно, что музыка завладела всем её существом. Позади неё, скрестив руки на груди, стоит молодой человек, он тоже внимательно слушает. Выделяет фигуру юноши масштаб изображения – левую часть картины почти полностью заполняет его монументальная, написанная почти в полный рост, фигура. В непосредственной близости к зрителю изображена полуфигура мужчины, которая замыкает композицию справа. Изображение несколько расплывчато, читается только силуэт, черты лица едва угадываются, но зрителю, смотрящему на картину, понятно, что этот человек потрясен музыкой, о чем говорит его выразительная поза...

Художница большое значение придает живописным образам: вот ещё одна девушка облокотилась о бортик балкона, положив голову на руку, и мечтательно устремив взгляд на сцену, привлекает внимание зрителя. Эмоциональное единство персонажей выражено всеми доступными композиционными приемами: с помощью жестов, положения головы, позы, которые соответствует представлению о вдохновенном переживании.

В картине классическая система живописи, но художница использовала различные приемы письма, умело сочетая их и создавая с их помощью удивительные эффекты, заставляя зрителя полностью погружаться в атмосферу того, что изображено на картине. Живописная гамма построена на сдержанных тональных отношениях, при помощи которых художница искусно передает настроение зрительного зала, сложную гамму чувств слушателей. Теплое золотистое, приглушенное освещение зала объединяет композицию, элегантно черная одежда мужчин создает живописный контраст с ослепительно белыми платьями девушек, невесомость ткани которых подчеркнута легкими воланами и складками.

А.Л.Ржевская стала второй и последней женщиной-художником, принятой в Товарищество передвижных художественных выставок.

Всего две женщины были приняты в Товарищество передвижных художественных выставок (так официально назывались художники-передвижники, к которым относятся Репин, Суриков, Саврасов, Шишкин, Серов, Левитан и другие знаменитейшие живописцы).

Антонина Леонардовна Ржевская (Попова) (1861 – 1934) родилась в городе Ржеве Тверской губернии в семье обедневших помещиков Поповых. Ржевская – это не псевдоним, как можно подумать. Просто Антонина Попова из Ржева вышла замуж за Николая Ржевского: вот такое интересное совпадение. Положение семьи Поповых особенно осложнилось после того, как умер отец, и мать с тремя детьми переехала в Тверь. Юная Антонина, которую еще в гимназии звали «художница», вынуждена была пойти корректором в типографию для материальной поддержки себя и семьи.

В 1880 г. девушка переезжает в Москву и, продолжая работать, становится вольнослушательницей Московского училища живописи, ваяния и зодчества под руководством Владимира Маковского (он тоже из числа художников-передвижников). В 1886 г. вышла замуж за представителя старинного дворянского рода Николая Фёдоровича Ржевского. Николай Ржевский был преподавателем в женской гимназии. «Николай Федорович впервые увидел свою будущую жену, когда она плясала. Какой-то ее прапрадед женился на таборной цыганке, так что у бабушки была цыганская кровь...

Дедушка дважды делал предложение Антонине Леонардовне, на второй раз она согласилась», так вспоминает о своей бабушке Ирина Васильевна Вагагина – внучка художницы, ставшая впоследствии реставратором.

А.Л. Ржевская состояла в разные годы членом Московского общества любителей художеств (МОЛХ), Ассоциации художников революционной России (АХРР), Объединения художников-реалистов (ОХР) и участвовала во множестве самых престижных выставок. Позднее Антонина Леонардовна порвала с передвижниками из-за несогласия с их программой.

Работ Антонины Ржевской сохранилось немного. Местонахождение некоторых остаётся неизвестным. Художница не забросила искусство, обзаведясь семьёй. Она писала картины и акварели до конца жизни.

Список источников литературы:

1. Акт № 94 приема на временное хранение в ВМО «Государственная Третьяковская галерея». 58 ед. хр. с описанием сохранности // Архив НТМИИ. Оп. 1. Д. 73.
2. Агеева М.В., Произведения из фондов нижнетагильского краеведческого музея в собрании нижнетагильского музея изобразительных искусств и их раннее местобитование // Всероссийская научно-практическая конференция «Музей-заповедник в культурном пространстве старопромышленного города»: Сборник докладов 20-21 октября 2016. – Нижний Тагил, 2016.
3. ПВБ-поливинилбутираль или PVB – это смола в основном используется для применений, требующих сильного связывания, оптической прозрачности, адгезии ко многим поверхностям, прочности и прочного гибкость. Его получают из поливинилового спирта реакцией с бутиральдегидом. Заделка разрывов проводится 5% ПВБ на спирту // Википедия [Электронный ресурс]. -Режим доступа: site:wikichi.ru. – 1.06.2021.
4. Русская живопись XVIII – начала XX веков из собрания Нижнетагильского государственного музея изобразительных искусств : каталог : 55-летию музея посвящается / НТГМИИ, ГТГ ; авт. вст. ст., авт.-сост. каталога Е. Ильина, Л. Смирных ; дизайн М. Подольский ; фот. В. Львов, К. Лизунов ; отв. за вып. М. Агеева. – Нижний Тагил, 1999. – 93 с.: ил.

УДК 75.058+745
О-72

Г.А. Осетрова,
научный сотрудник
МКУК «Нижнетагильский музей-заповедник
«Горнозаводской Урал»,
622000, г. Нижний Тагил, пр. Ленина, 1.

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТАГИЛЬСКОЙ ЛАКОВОЙ РОСПИСИ В 1990-Е ГГ.

В статье представлен обзор предметов, использовавшихся для росписи в 1990-е гг., в период спада производства подносов на заводе эмали посуды и в «Метальной лавке». В это же время расширяется производство товаров народного потребления на крупных предприятиях, а также развиваются частные предприятия, занимающиеся росписью в непривычном формате.

Ключевые слова: тагильская лаковая живопись по металлу, декорирование домашней утвари тагильской росписью.

Г.А. Осетрова,
research associate
The Nizhny Tagil Museum-Reserve
«Mining and Work Ural», 622000, Nizhny Tagil, Lenin St., 1.

SPECIFIC FEATURES OF THE TAGIL LACQUER PAINTING IN THE 1990s.

The article provides an overview of the items used for painting in the 1990s, during the period of decline in the production of trays at the enamelware factory and in the “Metal Shop”. At the same time, the production of consumer goods at large enterprises expanded, and private enterprises engaged in painting in an unusual format were developing.

Keywords: Tagil lacquer painting on metal, decorating household utensils with Tagil painting.

Лаковая живопись по металлу – художественный промысел, зародившийся на Урале в демидовских владениях в первой трети XVIII в., в нашем представлении более всего связан именно с производством и украшением подносов. Недаром словосочетание тагильский поднос стало знакомым для характеристики нашей местности, также как и железо марки «Старый соболь».

За время своего существования промысел не единожды переживал взлёты и падения, практически до полного забвения, как это случилось в 1950 – 1960-е гг. Тогда тагильская роспись была заменена жостовской, причём не в лучшем варианте. По словам С.Б. Рождественской, первой исследовательницы истории тагильского промысла, в этот период «появилась угроза прекращения традиционного народного производства» [1, с. 143].

Возрождение тагильской росписи в конце 1970 – 1980-е гг., знаменовалось появлением новых интересных художников, к развитию различных направлений лаковой живописи традиционной цветочной, в современном прочтении ягодно-фруктовой, сюжетной. Уровень мастерства значительно вырос. Результатом стало вступление ряда мастеров в Союз художников России. Это случилось в 1996 г., в год празднования 250-летия промысла.

Социально-экономические изменения 1990-х гг. привели к резкому ухудшению положения в промысле. Появившиеся в период перестройки кооперативные предприятия в новых условиях вынуждены были бороться за своё существование и постепенно исчезали. Даже подносный цех завода Эмали посуды и предприятие «Метальная лавка» не смогли удержаться на плаву. В те трудные времена художникам пришлось в буквальном смысле слова выживать и использовать своё мастерство в не совсем привычном формате.

В данной публикации хотелось бы представить небольшой обзор тех предметов, которые стали использовать как основу для тагильской росписи в 1990-е гг. Привычное представление о подносе, как о единственном предмете, который можно расписать, сложившееся во второй половине XX в., кардинально поменялось.

Кстати сказать, в далёком XVIII в. в Тагильском посёлке крепостные мастера рас-

писывали самые разные предметы, об этом рассказывают документы. В исследовании О.Н. Силоновой «Крепостные художники Демидовых...» приведён документ 1778 г., свидетельствующий о заказе Н.А. Демидова «лакировщикам» Худояровым, в который входили кроме росписи подносов «разной величины», столики – четыре круглых и один «четвероугольный чёрного лака с разными по пристойности цветами, сходственно с английским искусством» и для детей «специальный миниатюрный комплект для игр: «подносы с чайниками и чайницами, сахарницами, молошницами при каждой по три чашки, а сверх того игрушек сходных с их летами, чтобы доказывали курьёзность» [2, с. 88].

Есть ещё один документ, обнаруженный Ольгой Николаевной в ГАСО, в Демидовском фонде, копия которого имеется в хранении письменных источников музея-заповедника. Так называемое «Дело о Вавиле Худоярове» даёт нам представление о педагогической деятельности В.А. Худоярова. В договоре, касающемся требований к обучению Вавилой Худояровым, Алексея Ширинкина, крепостного человека князя М.М. Голицина, кроме требований к обучению рисованию «красками, серебром, золотом, металлическими песками на меди, железе, бумаге и дереве, изображать по разным рисункам или эстампам обыкновенно им употребляемым, заключающиеся в разных лицах, цветах и ландшафтах работать золотом и чернью по разным землям на столах, комодах и других вещах, какие он сам Худояров прежде делывал и впредь делать мог» [3, НВ 20793/а].

Таким образом, документально подтверждается, что декорировались росписью самые разные вещи для домашнего обихода. Поэтому нет ничего удивительного, что в конце XX в., художники стали использовать своё мастерство для декора самых разных предметов.

Причем началось это ещё в 1970-е гг., по воспоминаниям О.Н. Дурницыной, учась в СПТУ № 49, будущие художницы «расписывали всё, начиная от босоножек, браслеты, заколки и пр...». Начав в 1977 г. трудовую деятельность на заводе Эмальпосуда, в качестве подработки они выполняли различные заказы: «Банки расписывали на заказ [Ил. 1], это была подработка для художников, украшали всё что можно. Начинали крышечки расписывать, баночки, досочки, каждый второй пишет расчёски, у которых основание широкое, пластмассовые, деревянные. А люди просили расписывать всё: парикмахерские взять, куда не придёшь, у них столики расписаны, зеркала по уголкам расписаны. Это всё подработка наших художников. Для подарков друг другу расписывали банки, стаканчики, рюмочки. Стекло продавалось простое, украсишь его и смотрится уже по-другому» [4].

В 1980-е гг. на заводе Эмальпосуда участники творческой группы под руководством главного художника Г.П. Бабина не только развивали различные направления росписи на подносах, но и пробовали силы в оформлении других предметов. Например, для подарков гостям предприятия расписывали шкатулки. Представленные в заводском музее, они служили хорошей рекламой, и обычные участники многочисленных экскурсий, которые активно практиковались в то время, естественно, посещали музей и делали заказы на расписные шкатулки. Массовым это производство не являлось, но имело место быть. «Ребята, выпускники УУПИ из экспериментальной лаборатории, украшали шкатулки поделочными камнями, а по бокам роспись проходила» [5].

В период развала Советского Союза разрушились экономические связи, обмен

между центрами народных промыслов и торговыми организациями на государственном уровне практически исчез, традиционная сувенирная продукция была мало востребована из-за снижения покупательной способности населения и уменьшения туристического потока. Предприятиям приходилось сокращать производство, искать новые пути и формы сбыта продукции.

Татьяна Викторовна Божина рассказывает: «От завода Эмальпосуда была поездка художников в Хохлому, и Аля Голубева пришла ко мне и говорит: «Будем меняться на хохлому, давай, что у тебя есть». Что было у меня, шкатулки, подносы какие-то, я говорю: «Бери». Она привезла мне две чашки хохломские. Но там был ажиотаж, когда наши приехали, все собрались, удивлялись, высоко оценивали наши работы. Ездили в Палех, Мстеру, менялись товаром. Наши художники показывали, как делается тагильская роспись – проводили мастер-классы – они там ахали-охали, как это получается» [6].

Сама Т.В. Божина, выпускница СПТУ № 49 при заводе Эмальпосуда по специальности «художник по декоративной росписи подносов», работала на заводе, позже художником-оформителем на ВМЗ, в 1990-е гг. потом в Петербурге в кооперативе, который назывался «Интурист», там действовала бригада «Сувенир», которая занималась росписью подносов. Разделения труда, как на заводе, где поднос к росписи готовили специальные люди, не было, то есть грунтовку, прочистку, лакировку, нанесение орнамента, роспись, сушку после каждого этапа подготовки – все операции от начала до конца приходилось делать самостоятельно самому художнику. Работа долгая, трудоёмкая. Поначалу готовый товар художники сдавали в кооператив, позже, ориентируясь на уличную торговлю, стали продавать сами, это было выгоднее. Мастерицы увидели, что спросом пользуются деревянные изделия. Можно было купить у токарей шкатулки, но их тоже нужно было готовить к работе: шлифовать, полировать, покрывать лаком, потом расписывать и снова полировать, лакировать. Тогда и пришли к росписи различных предметов из магазинов. Готовые изделия не требовали трудоёмкой подготовки: «Купил коробку шахмат, покрыл её и фигурки акрилом или темперой, расписал и лаком покрыл на один раз и всё, а цена даже больше, чем у подноса. Очень хорошо покупали, уходило 20 коробок в день по 15–20 долларов каждая, а тогда очень выгодный курс был, продавать было выгодно. Шахматы покупали в магазине, стоили они копейки» [7] [Ил. 2].

Т.В. Божина занималась росписью шкатулок и других предметов по заказу, например, попросили сделать деревянную матрёшку-невалашку в образе Хозяйки Медной горы: «Расписала, малахитовый фон, цветы. Заказчик остался доволен, 50 долларов заплатил, потом ещё заказы были. Расписывали мы ещё балалайки. Выгодно было – домры и балалайки купить, балалаечку расписать и продать за 100 долларов. Там работы меньше, чем на подносе» [8].

Вернувшись из Санкт-Петербурга, Татьяна Викторовна устроилась на работу в кооператив по росписи подносов «Смена». В те времена в «Смену» заезжали покупать сувениры для появляющихся партнёров многие новоявленные предприниматели и руководители тагильских предприятий, известных в городе, которые интересовались и другими произведениями уральских художественных промыслов. В условиях всеобщего бартера «Смена» имела запас таких изделий: каслинское литьё, камнерезные изделия мастеров Среднего и Южного Урала, Сысертский и Богдановичский фарфор,

берестяные туеса.

Татьяна, обратившись к И.Ю. Бордовской, предложила свои шахматы: «Вдруг кому-нибудь понравятся». Однажды один из покупателей поинтересовался, нет ли чего-нибудь расписанного, кроме подносов. Увидев шахматы, сразу взял их в подарок партнёру. Остальные комплекты разошлись довольно быстро. Один из последних Татьяна Викторовна подарила Ирине Юрьевне для внука. Сохранные в семье, шахматы являются примером такой утилитарной росписи для заработка.

Весьма популярны были расписанные деревянные шкатулки. Известная художница, преподаватель А.Н. Голубева в 1996 г. подарила автору шкатулку, расписанную маками, в память о проведении в музее истории подносного промысла выставки «Рождение мастера», на которой были представлены работы самой Алевтины Николаевны и её учениц, выпускниц отделения художественной росписи УУПИ. Молодые художницы представляли свои студенческие и выпускные работы – это были подносы с привычной тагильской розой, копии натюрмортов и сюжетных полотен. Студентки А.Н. Голубевой тоже подрабатывали в «Смене», и их работы сохранила И.Ю. Бордовская. Деревянные поставцы украшены Натальей Дорохиной в русском народном стиле. Светлана Горбунова, увлечённая миниатюрной живописью, на крышке небольшой шкатулки изобразила поднос, на котором нарисована тагильская роза в венке из привычных нераскрывшихся бутонов, вертушек, мелких цветов. Использован традиционный копчёный фон, выполненный самой художницей. Орнамент, выписанный вручную, создаёт форму овального подноса. И.Ю. Бордовская считает, что это копия из какого-то альбома или книги, поскольку Светлана была замечательной копиисткой.

Светлана Валентиновна Соколова в 1990-е гг. также работала в «Смене». Две её работы того времени в жанре миниатюры поражают тонкой пропиской деталей на крошечных шкатулках [Ил. 3]:

1. «Осенний пейзаж» (1999) на фоне уже опавшей берёзы, жёлтого поля, свинцового неба, отражающегося в воде, направляется на юг клин журавлей;
2. «Мимоза», украшена веточками расцветшей мимозы и бабочками.

Мастера, работавшие в «Смене», расписывали также разделочные доски. Руководство предприятия заказывало доски целыми партиями, поскольку они пользовались постоянным спросом, украшали их цветочной и ягодной росписью. Предложение выполнять рисунок в холодных тонах имело неожиданный успех – доски с зелёными, синими, фиолетовыми ягодами шли нарасхват.

В фондах Нижнетагильского музея-заповедника имеется самовар, украшенный тагильскими мастерами И.Г. Смыковой и С.В. Веселковым. В начале 1990-х гг. самовар принадлежал Сычёву Владимиру Александровичу. В 1996 г. был куплен Лобановым Валерием Николаевичем, который и передал его в дар музею в 2018 г. Самовар электрический, вместимостью 45 литров, высота 84 см, ширина с ручками 56 см, заводского изготовления, из латуни, расписан масляными красками, золотной пастой и покрыт лаком. Признанный мастер лубочной росписи И.Г. Смыкова изобразила сцену чаепития в трактире. Орнамент выполнил С.В. Веселков.

Музейно-выставочный центр НТМК любезно предоставил изображения самоваров, имеющихся в экспозиции музея истории предприятия. Расписаны самовары известной художницей Т.М. Шарф в 1996 г., Татьяна Михайловна работала в то время на участке по росписи подносов, который располагался на коксохимпроизводстве. Сюже-

ты «Времена года» и «Деревенский» [Ил. 4] выполнены в примитивистской манере в картушах, обрамлённых орнаментом.

Пожалуй, наиболее широко известной и распространённой среди населения была роспись стеклянных банок с закручивающимися крышками, которые использовали для хранения сыпучих продуктов и для кухонного обихода. Они сохранились в тагильских семьях до настоящего времени. Как вспоминает Л.С. Черных, она расписывала банки, стаканы, деревянные доски на продажу и на подарки родным и знакомым. Изделия из простого стекла расцвеченные изображением садовых или полевых цветов, становились украшением стола.

Ещё один вид предметов, которые расписывали в конце 1990 – начале 2000-х гг., стали мышки и клавиатуры персональных компьютеров. Роспись делали разную – цветы, ягоды. Но, по отзывам мастеров и владельцев, держалась роспись недолго, быстро стиралась.

На территории завода им. В.В. Куйбышева в цехе столовых приборов был участок по выпуску резиновой и пластиковой игрушки, которое работало с 1996 по 2001 гг.; потом до 2004 г. шло переформление – работников перевели на КХП, КРЗ. Образцы такой продукции имеются в экспозиции музейно-выставочного комплекса НТМК.

Гулина Л.В. работала с самого начала выпуска резиновых игрушек. Художников было трое: сама Светлана Викторовна, Долгушева Светлана, Катаева Светлана пришли с завода Эмальпосуда, остальных, набранных с ВМЗ, они обучали росписи. Специальность называлась дизайнер, художник миниатюрной живописи, что у мастериц вызывало смех. Сначала технологи предлагали делать мордочки трафаретным способом, но это не прижилось, и раскрашивать стали вручную, обучив этому и работников ВМЗ. Работало на участке 15 человек.

Первые игрушки – льята и лягушки изготавливались из резины. Потом из пластиголя стали делать белок, медвежат, слонов, зайцев, кошки [9]. Их тонировали с помощью пистолета, затем рисовали глаза, нос, усики, какие-то мелкие детали, придававшие живость игрушке. «Расписывали эти игрушки вручную анилиновыми красками, они очень вредные, потом запретили делать игрушки, так как это опасно для детей, которые всё тащат в рот». Игрушки делали до 2001 г. Кроме того из пластиголя выпускали баскетбольные и волейбольные мячи до 2004 г.

В трудные тяжёлые девяностые годы мастерство наших художников позволило им хотя бы в некоторой степени обеспечивать существование семьи. Это был определённый опыт использования росписи на различных предметах.

Столь малый обзор использования росписи для украшения предметов быта в традициях уральской, тагильской лаковой живописи, возможно, окажется неполным. Например, мастерицы вспоминают, что в 1990 – 2000-х гг. на Тагилстрое, на Комсомольской, было предприятие по изготовлению кроватей, и их спинки тоже расписывали [10]. Но найти их изображения не удалось. Возможно, художники припомнят случаи из своей практики, когда они занимались росписью и других изделий. К сожалению, в то время не было возможностей всё фиксировать и не все образцы творчества дошли до нас.

В настоящее время мастерицы продолжают творить и представляют на своих страницах в соцсетях, на выставках-продажах самые разные предметы, украшенные тагильской росписью.

Список источников и литературы:

1. Рождественская С. Б. К вопросу о судьбах художественных промыслов РСФСР. (Подносный промысел Нижнего Тагила) // Советская этнография. 1960. № 2. С. 143.
2. Силонова О. Н. Крепостные художники Демидовых. Училище живописи. Художары. XVIII-XIX века : из истории подготовки специалистов художественных и художественно-ремесленных профессий Демидовыми / Ольга Силонова. Екатеринбург, 2007. С. 88.
3. НТМЗ «Горнозаводской Урал». ПИ. НВ 20793/а.
5. Дурницына О. Н. Воспоминания [Рукопись] / О. Н. Дурницына. Нижний Тагил. Место хранения: НА музея-заповедника, фонд Осетровой Г. А.
- 6,7,8. Божина Т. В. Воспоминания [Рукопись] / Т. В. Божина. Нижний Тагил. Место хранения: НА музея-заповедника, фонд Осетровой Г. А.
9. Дурницына О. Н. Воспоминания [Рукопись] / О. Н. Дурницына. Нижний Тагил. Место хранения: НА музея-заповедника, фонд Осетровой Г. А.
10. Божина Т. В. Воспоминания [Рукопись] / Т. В. Божина. Нижний Тагил. Место хранения: НА музея-заповедника, фонд Осетровой Г. А.

УДК 549(1)**Е.В. Осинцева,**

ГАУК СО «Свердловский областной краеведческий музей им. О.Е. Клера»,
филиал «Музей золота», 623700, г. Березовский, ул. Коммуны, 4
osintceva_ev@mail.ru

**МИНЕРАЛОГИЧЕСКОЕ БОГАТСТВО УРАЛА КАК
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ РЕСУРС РАЗВИТИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ**

В статье рассмотрено уникальное минеральное богатство Уральского региона, основные этапы появления и развития неповторимого, самобытного декоративно-прикладного камнерезного искусства Урала. Обозначена роль красоты как фактора, способствующего формированию духовных потребностей, сохранению историко-культурной самобытности.

Ключевые слова: камнерезное искусство, камнерезные промыслы, минералогическое богатство Урала, самоцветная полоса Урала, красота, культура, традиции.

E.V. Osintseva,

GAUK SO «Sverdlovsk regional Museum of local lore named after O.E. Klera
«branch» Museum of gold», 623700, Berezovsky, Commune St., 4
osintceva_ev@mail.ru

**MINERALOGICAL WEALTH OF THE URALS AS A CULTURAL
RESOURCE FOR THE DEVELOPMENT OF ARTISTIC CRAFTS**

The article considers the unique mineral wealth of the Ural region, the main stages of the appearance and development of the unique, original decorative and applied stone-cutting art of the Urals. The role of beauty as a factor contributing to the formation of spiritual needs, the preservation of historical and cultural identity is outlined.

Keywords: stone-cutting art, stone-cutting crafts, mineralogical richness of the Urals, semi-precious strip of the Urals, beauty, culture, traditions.

Людей всегда влекло к камням и удивляло, что в мире, полном хаоса, есть нечто настолько упорядоченное и прекрасное, как каменный кристалл. Во все времена разноцветные минералы кажутся пришельцами из иного измерения, чудесным подарком благосклонных Богов. Сказания, в которых красочно описывается появление на свет того или иного прекрасного камня, живут в фольклорной памяти всех народов на всех континентах [1]. Так, в камне черпают свои образы мифы, сказки, легенды – фольклор, литература, религиозное сознание, обыденное и научное знание.

Камнерезное искусство одно из древнейших материальных проявлений культуры, корни которого уходят глубоко в духовную сферу народа, как тяга к украшению жизни, как стремление привнести прекрасное в ежедневное окружение человека. Посредством декоративно-прикладного искусства люди не только выражали свои представления о прекрасном, они выражали в нем свое стремление преобразовать окружающее пространство по законам гармонии и красоты. Без сердечной энергии, любования красотой природы, без искры понимания сотворчества с Богом не могло быть создано и неповторимое народное искусство, отличающееся своим уникальным, узнаваемым стилем, традициями, рожденными в глубине народной мощи, способными преобразовать действительность [2].

Но в условиях стремительно нарастающей глобализации на наших глазах прослеживается тенденция к размыванию духовной и историко-культурной самобытности национальной культуры, самобытности отдельных территорий. Коммерциализация культурной жизни подвергает унификации народные обычаи и традиции по зарубежным образцам, вследствие чего происходит утрата национально-культурной идентичности и превращение изделий народного творчества в разновидность массовой сувенирной продукции. Между тем, произведения, созданные мастерами народного декоративно-прикладного искусства, отражают художественные традиции, миропонимание, мировосприятие и художественный опыт народа, сохраняют историческую память и имеют духовную и материальную ценность, отличаются красотой и пользой [3].

Россия — один из главных поставщиков драгоценных камней в мире. В нашей стране много месторождений в разных регионах. Однако уральские самоцветы занимают особое место. В бесчисленных легендах и сказаниях о них воспет практически каждый уголок наших Уральских гор. Сформировавшиеся в эпоху палеозоя, на стыке двух тектонических плит – Русской и Западносибирской, Уральские горы оказались богатой природной кладовой и подарили миру прекрасные образцы самоцветов, в том числе и такие, которых не знает европейский Запад. Нигде нет ни такого ярко-зеленого малахита, ни такого вишнево-розового орлеца, ни такого густого по тону зеленого нефрита, ни пестрых, цветистых яшм. Единственными в мире являются наши золотисто-зеленые хризолиты – демантоиды Урала [4]. Не имеет себе равных александрит, меняющий цвет при искусственном освещении. На Урале встречаются чуть ли не все минералы, которыми интересуются ювелиры и промышленники. В мировой минералогии появилось даже такое понятие, как «самоцветная полоса Урала» — огромная территория длиной около 100 км, протянув-

шаяся к востоку от Уральских гор с юга на север.

До XVII в. в изделиях с драгоценными камнями применялись главным образом камни, привезенные из других стран. Так, еще А. Е. Ферсман писал, что в это время настоящего русского самоцвета и русского камня для ювелирных изделий в России не было, а все цветные камни попадали в Россию из Византии или с Востока. Добыча русского драгоценного камня началась только в середине XVII в.

Корни камнерезно-гранильного и ювелирного дела в России уходят в эпоху реформ Петра I, когда Пётр в 1720 г. назначает В.Н. Татищева первым горным начальником уральских и сибирских заводов. В.Н. Татищев подписывает контракт с камнерезом Христианом Рефом о найме его на русскую службу, чтобы организовать на Урале добычу цветных камней и обучать камнерезному ремеслу русских подмастерьев. Именно Рефа можно считать предтечей камнерезного дела на Урале [5]. С этого времени начинается целенаправленный поиск самоцветных месторождений, которые одно за другим начинают открываться на Урале с XVIII в.: Баженовское, Березовское, Бобровка, Воскресенское, Гумешевское, Изумрудные копи, Липовское, Меднорудянский р-к, Мурзинка, Сарановское и др. Во время разведки новых месторождений камнерезам открывались красоты местных поделочных камней. Это послужило заделом к зарождению на Урале художественной обработки камня и появлению здесь самобытного камнерезного искусства, ставшего одним из самых значимых уральских промыслов.

Разнообразие самоцветов на Урале позволяло проявить творческую фантазию, и мастера умело этим пользовались. Каждый народный мастер в своем творчестве всегда стремится показать наилучшим образом эстетические качества материалов, будь то дерево, текстиль, керамика, металл или камень. Именно декоративность является главным средством выражения красоты и качественной особенностью произведения [6]. Ища вдохновения в природе, в самих природных материалах, люди учились находить и создавать красоту, оттачивать мастерство, создавать высокий стиль во всем, что окружало простого человека. В этом неповторимом народном искусстве изящно, тонко, многообразно, щедро выразились самобытные, духовные накопления народа.

К концу царствования Петра I слава об уральских самоцветах приобрела широкую известность. 14 января 1725 г. Петр I повелел построить в Петергофе мельницу «для обработки и полирования самоцветов и стекол». А. Е. Ферсман пишет: «В течение двухсот с лишним лет фабрика была рассадником культуры камня, школой художников и мастеров. Ее изделия превзошли произведения Флоренции и Милана» [7].

В 1765 г. в Екатеринбурге на базе местных мастерских была создана знаменитая «Екатеринбургская гранильная фабрика», которая одновременно являлась центром камнерезного дела, промышленным комплексом по добыче и обработке цветного камня и профессиональным училищем для многих поколений мастеров. П.И. Миклашевский – директор Екатеринбургской гранильной фабрики и Горнощитского мраморного завода считал фабрику «настоящей вехой и отправной точкой для бурного развития промысла». Описывая работу фабрики, П.И. Миклашевский утверждал: «Всего за несколько десятков лет появляются новые жанры, особые способы обработки материала, учитывающие его структуру. Фабрика, занимавшая удивительно выгодное положение на границе Европы и Азии, почти в самом центре Уральского хребта, богатом прекрасными образцами камней, вознесла и дала новую силу камнерезному делу России, подобного которому нет во всей Европе» [8, с. 8].

Одним направлением в деятельности Екатеринбургской гранильной фабрики была огранка самоцветов. Камнеобрабатывающий промысел на Урале начался именно с огранки самоцветов. Расцвет в этой отрасли наступил в середине XIX в., когда сложилась традиция так называемой «Екатеринбургской грани». «Екатеринбургская грань» в конце XIX в. ценилась наравне с работами лучших европейских мастеров [9].

Открытие в 1635 г. в предгорьях Урала прекрасного по своим качествам уральского малахита и разработка уникального Меднорудянского карьера становится знаковым событием, сделавшим Урал известным далеко за пределами России. На Медноруднянском месторождении начали добывать гигантские глыбы этого камня, из которых русские мастера создавали свои удивительные произведения. Слияние причудливо изогнутых линий в одно бесконечное кружево на поверхности изделий из малахита получило название «русской мозаики». Уральский малахит стал базой, благодаря которой камнерезное искусство России получило свой расцвет. Образцы минералов и целые коллекции месторождения разошлись по всему миру. Этот период называют «малахитовой эпохой» камнерезного дела нашей страны [10]. Из уральского малахита изготавливали вазы, чарки, подносы, столешницы, письменные приборы, украшавшие весьма богатые столичные дома. Всему миру известны и великолепные дворцы Петербурга, Царского Села, Петергофа и Павловска, а также соборы – Исаакиевский, Петра и Павла, в облицовке которых, кроме малахита, использовались разнообразные мраморы, яшмы, кварциты, лазурит, родонит и пр. За уральским малахитом начинают охотиться как европейские, так и отечественные собиратели камней. И, конечно же, императрица Екатерина II владела одной из лучших коллекций минералов в Европе. Но настоящая слава пришла к уральскому малахиту в XIX в.

В этот период камнеобрабатывающее искусство в России достигает весьма высокого уровня. Композиции изделий, цветовая палитра и их мотивы становятся сложнее и богаче [11]. Появляется техника объёмной мозаики — каменные натюрморты, ставшие гордостью уральской школы. Использование множества текстур и цветов открывали перед художниками обширные возможности самовыражения. Такая мозаика представляла собой наслоение специально подготовленных камней различных пород. Благодаря детальной проработке мастерам удавалось создавать впечатляющие натуралистичные картины, сочетающие архетипичность и современность. Это очень сложная техника, владеть которой в полной мере могут только истинные профессионалы. Ее суть раскрыл Бажов в своем произведении «Хрупкая веточка» [12]. Работы такого рода невозможно скопировать из-за многочисленных мелких нюансов.

Удивительное, самобытное уральское искусство было рождено из множества сказаний, виртуозно переработанных в своих произведениях Павлом Бажовым. Так, горный мастер Данила Зверев, по воспоминанию современников, как будто чувствовал камни. Именно Зверев стал прообразом знаменитого Данилы-мастера в произведении Бажова. Одной из главных работ Зверева стала флорентийская мозаика карты Франции, для которой он подбирал и подготавливал материалы.

В начале XX в., благодаря деятельности фирмы Карла Фаберже, камнерезное искусство России приобретает свою классическую форму. Эта самая известная в мире ювелирная фирма России, поставщик императорского двора, прибегала к помощи уральских специалистов при отборе камня для ответственных заказов, доверяя им из-

готовление каменных деталей для императорских предметов [13].

В целом XX в. привносит в камнерезное искусство авторскую индивидуальность: мастер становится более свободен в выборе материала и метода его обработки. Композиции становятся более лаконичными: преобладает один вид растительности, детали, как правило, вырезаются из целого камня. В середине XX в. уральские мастера осваивают уникальную технику филигрань, суть которой сводится к плетению орнаментов из тончайших металлических нитей и кропотливой пайке элементов, однако основная особенность уральской ювелирной школы заключается в том, что художникам удается найти, проявить и подчеркнуть естественную природную красоту камня [14].

Как и всякий устоявшийся народный промысел, искусство резьбы по камню имеет ряд традиционных отличительных черт. Так, каждому растению соответствует определенный материал: черную смородину изображали с помощью агата, листья и корешки изготавливали из яшмы или змеевика, морозку – из янтара или красного коралла. Особый талант был необходим при работе над клубничкой и земляничкой. Их делали из цельного камня с тщательной разгранкой каждого зернышка [15]. На сегодняшний день русская школа резьбы по камню является одной из сильнейших в мире. Великолепные произведения уральских мастеров признаются не только на территории Урала, но и за его пределами. Сейчас очень популярна портретная техника изображения фольклорных и литературных героев, связанных как с Уралом, так и с мировой традицией [16].

Минералы на Урале добывают уже около двухсот лет, но богатства по-прежнему огромны. Здесь есть и редчайшие дорогие камни, и самоцветы, доступные каждому [17]. В рукотворной каменной красоте раскрывается самобытная духовная культура нашего региона, особенности жизни и миропонимания. Красота – это универсальная, общечеловеческая ценность, важнейшая часть культурного наследия. Поэтому «воспитание исторического сознания и чувства идентичности с образом традиционной культуры может и должно происходить с воспитания чувства прекрасного, чувства принадлежности к нации с великой культурой, где красота имеет первостепенное значение. В своих письмах Е.И. Рерих, рассуждая о значении красоты в жизни человека, писала: «Нужно зажигать массу красотой и доступностью этой красоты, для этого необходимы музеи и прекрасные образцы искусства, также необходимы талантливые популяризаторы во всех областях знания и искусства» [18, с. 387].

В связи с вышеперечисленным мы считаем, что минералогическое богатство и камнерезное искусство, как проявление одной из важнейших черт традиционных форм культуры может являться ценным ресурсом в развитии художественных промыслов, а, следовательно, и ценным базисом в вопросах культурного, эстетического развития личности, способствуя сохранению историко-культурной самобытности и сопричастности к продолжению отечественных культурных традиций.

Список источников и литературы:

1. Мудрова А. Легенды о камнях. Храни меня, мой талисман. [Электронный ресурс]//Электронная библиотека. – Режим доступа: <https://iknigi.net/avtor-anna-mudrova/94951-legendy-o-kamnyah-hrani-menua-moy-talisman-anna-mudrova/read/page-1.html> (дата обращения 19.05.2021)
2. Константинова Т. Народное декоративно-прикладное искусство. Художественные промыслы

России [Электронный ресурс]//Электронная библиотека. – Режим доступа: <https://iknigi.net/> (дата обращения 15.04.2021)

3. Там же.

4. Мудрова А. Легенды о камнях. Храни меня, мой талисман. [Электронный ресурс]//Электронная библиотека. – Режим доступа: <https://iknigi.net/avtor-anna-mudrova/94951-legendy-o-kamnyah-hrani-menua-moy-talisman-anna-mudrova/read/page-1.html> (дата обращения 19.05.2021)

5. История Уральского ювелирного и камнерезного дела — историческая справка. [Электронный ресурс]//– Режим доступа: <https://juvelirum.ru/tehniki-obrabotki-yuvelirnyh-izdelij/istoriya-uralskogo-yuvelirnogo-i-kamnerезного-dela-istoricheskaya-spravka/> (дата обращения 15.05.2021)

6. Константинова Т. Народное декоративно-прикладное искусство. Художественные промыслы России [Электронный ресурс]//Электронная библиотека. – Режим доступа: <https://iknigi.net/> (дата обращения 15.04.2021)

7. Ферсман А.Е. Рассказы о самоцветах. [Электронный ресурс]// Электронная библиотека. Лит-Век. – Режим доступа: <https://litvek.com/books/298307-kniga-aleksandr-egenevich-fersman-rasskazyi-o-samotsvetah>

8. Семенов В.Б., Тимофеев Н.И. Екатеринбургская гранильная фабрика: 1861-1917 / Под. Общ. Ред. Н.И. Тимофеева. – Екатеринбург: ИГЕМО, 2003. – 496 с.: ил.

9. История Уральского ювелирного и камнерезного дела — историческая справка. [Электронный ресурс]//– Режим доступа: <https://juvelirum.ru/tehniki-obrabotki-yuvelirnyh-izdelij/istoriya-uralskogo-yuvelirnogo-i-kamnerезного-dela-istoricheskaya-spravka/> (дата обращения 15.05.2021)

10. Художественная обработка камня и ювелирное искусство. [Электронный ресурс]//Путеводитель по городу Нижний Тагил. – Режим доступа: https://turizm.ru/folk_crafts/918/ (дата обращения 05.05.2021)

11. Народные художественные промыслы Свердловской области. [Электронный ресурс]// Центр развития туризмаСвердловской области. – Режим доступа: https://promysly.gotoural.com/nhp/index.php?SECTION_ID=8 (дата обращения 05.05.2021)

12. Основные черты уникального уральского камнерезного промысла. [Электронный ресурс]//–Режим доступа: https://diammarket.ru/reviews/osnovnye_cherty_unikalnogo_uralskogo_kamnerезного_promysla/ (дата обращения 11.05.2021)

13. Там же.

14. Народные художественные промыслы Свердловской области. [Электронный ресурс]// Центр развития туризмаСвердловской области. – Режим доступа: https://promysly.gotoural.com/nhp/index.php?SECTION_ID=8 (дата обращения 05.05.2021)

15. Основные черты уникального уральского камнерезного промысла. [Электронный ресурс]//–Режим доступа: https://diammarket.ru/reviews/osnovnye_cherty_unikalnogo_uralskogo_kamnerезного_promysla/ (дата обращения 11.05.2021)

16. Там же.

17. Самоцветы с Урала: виды и описание [Электронный ресурс]//Электронная библиотека. – Режим доступа: <https://moikamni.info/drugoe/samotsvety-s-urala> (дата обращения 05.05.2021)

18. Е.И. Рерих. Письма Т.VII – М.: МЦР, 2007. – 472 с., илл.

УДК 75.021.3+672.3

П 26

С.С. Первозкина,
МКУК «Нижнетагильский музей-заповедник
«Горнозаводской Урал», 622000, г. Нижний Тагил, пр. Ленина, 1.
mishakova_ss@e1.ru

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МАСТЕРА ТАГИЛЬСКОЙ ЛАКОВОЙ РОСПИСИ ПО МЕТАЛЛУ ЭЛЬВИРЫ ВИТАЛЬЕВНЫ ЕРШОВОЙ

Статья знакомит нас с жизнью и творческой деятельностью мастера лаковой росписи по металлу Эльвиры Витальевны Ершовой. Показаны этапы становления и развития творческой системы мастера. Кратко освещаются вопросы из истории подносного цеха завода «Эмальпосуда» и предприятия «Тагильский поднос».

Ключевые слова: тагильская лаковая роспись по металлу, тагильский розан, «Эмальпосуда», «Тагильский поднос», Эльвира Витальевна Ершова.

S.S. Perevozkina
The Nizhny Tagil Museum-Reserve
«Mining and Work Ural», 622000, Nizhny Tagil, Lenin St., 1.
mishakova_ss@e1.ru

LIFE AND CREATIVE ACTIVITIES OF THE MASTER TAGILSKAYA LACQUER PAINTING ON METAL ELVIRA VITALIEVNA ERSHOVA

The paper introduces us to the life and creative activity of the master of lacquer painting on metal Elvira Vitalievna Ershova. The stages of formation and development of the master's creative system are shown. Issues from the history of the tray shop of the «Emalposuda» plant and the «Tagil tray» enterprise are briefly covered.

Keywords: Tagil lacquer painting on metal, Tagil rose, «Emalposuda», «Tagil tray», Elvira Vitalievna Ershova.

Эльвира Витальевна Ершова (Марамзина) родилась 24.09.1961 г. в г. Нижний Тагил Свердловской области. Отец был металлургом на НТМК в мартеновском цехе № 2, мать – повар-кулинар по образованию, долгое время работала по специальности, позже стала диспетчером на НТМК.

Всё своё детство Эльвира Витальевна проживала в Тагилстроевском районе, где училась в школе № 49. Детские интересы и увлечения будущего мастера лаковой росписи по металлу были разносторонними: она читала стихи, пела в хоре, занималась лёгкой и художественной гимнастикой, плавала в бассейне, каталась на лыжах, начиная с подросткового возраста, не раз становилась пионервожатой. Тяга к художественной деятельности тоже ярко проявлялась. Эльвира Витальевна рисовала дома самостоятельно на всём, что попадалось под руку. Излюбленными мотивами художницы уже тогда стали пейзажи.

Интересно заметить, что с художественной школой детство Э.В. Ершовой почти не

было связано. Примерно в пятом классе Эльвира Витальевна с близкой подругой и одноклассницей Ольгой Онеговой (Светлаковой) полгода посещали занятия изостудии во Дворце металлургов НТМК. Вспоминая об этом этапе в своей жизни, мастер отмечает: «Это единственное моё художественное образование, но есть моменты, которые я оттуда вынесла».

В 1976 г. Эльвира Витальевна планировала поступать в Уральское училище прикладного искусства г. Нижний Тагил. К тому времени у тагильской мастерицы было всё необходимое художнику: собственный мольберт, кисти из натурального ворса высокого качества, дорогостоящие масляные и акварельные краски. Однако родители относились к увлечению молодой девушки, как к временному хобби. Вскоре отец и классный руководитель настояли на том, чтобы она сначала закончила 10 классов и только потом определялась с выбором профессии.

После окончания средней образовательной школы Э.В. Ершова повторила попытку связать свою жизнь с художественным училищем, но в учебном заведении вчерашней школьнице отказали: на первый курс зачисляли исключительно после восьмого класса. Обучение на художественно-графическом факультете Нижнетагильского государственного педагогического института Эльвира Витальевна для себя не рассматривала, ведь черчение, которое она «жутко возненавидела всеми фибрами души», здесь являлось обязательной дисциплиной, кроме того мастер не видела себя в педагогической деятельности в дальнейшем.

В конечном счёте Э.В. Ершова поступила на фотографа в профессиональное училище № 16, которое закончила с отличием. Это решение казалось беспродуманным, ведь сама Эльвира Витальевна называет себя «гуманитарный технарш либо технический гуманитарий», а занятие художественной фотографией как раз проходило на стыке её технических и творческих увлечений.

После окончания училища Эльвира Витальевна, пройдя «сумасшедший конкурс», поступила в Ленинградский институт киноинженеров (ныне Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения) на заочное отделение химико-технологического факультета. Отучившись два года, художница осознала, что не хочет всю жизнь быть оператором с рабочим местом на киностудии, и отчислилась из института.

На тот момент мастер работала в ОТК мартеновского цеха № 2 на НТМК. В 1984 г. муж Эльвиры Витальевны настоял на смене её деятельности из-за возникших проблем со здоровьем. Подруга Ольга Онегова позвала Э.В. Ершову на «Эмальпосуду» в цех по росписи подносов, где она работала художником. У Эльвиры Витальевны возникли серьёзные опасения, поскольку у неё не было специального образования. «Я была уверена, что меня не возьмут!» – с улыбкой вспоминает художница. Летом 1984 г. Ольга Онегова буквально за руку привела Эльвиру Витальевну к начальнику подносного цеха. Мастера приняли на работу, официально закрепив за ней в качестве учителя Татьяну Дубовцеву, которая ввиду большой занятости не могла уделять много времени начинающей художнице.

Своими наставниками Эльвира Витальевна считает Любовь Ивановну Кизилову и Татьяну Васильевну Гуляеву. Мастер отзывается о них с особой благодарностью: «Вот уж кому огромное спасибо, благодаря ним я научилась что-то понимать в росписи. Для меня они непревзойдённые мастера: Тамара Юдина, Любовь Кизило-

ва, Елена Отмахова, Ольга Матукова, Татьяна Гуляева, Ирина Смыкова, – никто их не переплюнет».

Писать тагильский розан Эльвиру Витальевну учили абсолютно с нуля, но уже через полтора месяца она села на норму, которая устанавливалась в зависимости от формы подноса. Например, мастер ежедневно должен был расписывать 20 «чебурашек» – круглых подносов диаметром 190 мм. Как правило, это были подносы с цветочной росписью. «На цветочной росписи отработываешь пластику, движение, построение цвета, работу с кистью», – говорит Эльвира Витальевна.

Работа в подносном цехе «Эмальпосуды» художнице нравилась, но постоянно растущая норма и чёткая взаимосвязь количества расписанных подносов и зарплаты постепенно начали угнетать мастера. Э.В. Ершова отмечает: «Сейчас я смотрю на подносы, которые писались по норме, и думаю только одно: это же страшно! Мы гнались за скоростью. Всё быстрее и быстрее. Норма наносила большой урон по качеству».

Чтобы заниматься творчеством, нужно было сознательно уйти в творческую группу на меньшие деньги, но пробиться в творческую группу было весьма сложно, т.к. в подносном цехе завода «Эмальпосуда» насчитывалось около двухсот мастеров. «Все мастера сидели вместе: справа – орнаменталисты, прямо по коридору дверь творческой группы, а слева и справа за орнаменталистами все остальные художники». На тот момент времени в состав творческой группы входили Ирина Смыкова, Агрипина Афанасьева, Любовь Кизилова, Вера Полева, Тамара Юдина, Алевтина Голубева.

Особую роль в поддержании высокого уровня росписи играли художественные советы, которые проводилось ежеквартально. Мастера раскладывали свои подносы прямо на полу, а Геннадий Петрович Бабин (основатель творческой группы) давал свою оценку работам, отмечая сильные и слабые стороны художников, направляя их тем самым в нужное русло. Получение несколько положительных отзывов подряд могло стать основанием для повышения категории мастера.

Эльвира Витальевна с особой теплотой вспоминает годы, проведённые на «Эмальпосуде»: «Как здорово в цехе было: тепло, светло, тихо и спокойно, никаких ссор, никаких склок, только иногда пахло маслом подсолнечным или керосином. Периодически мы проводили разные конкурсы, пекли торты и угощали друг друга. Зимой по выходным нас собирали на гору Долгую вместе с ребятишками». Условия труда и заработная плата были достойными: мастер с третьей категорией имел ежемесячный доход 130 – 140 рублей.

Однако Эльвира Витальевна ушла из подносного цеха в 1989 г. не только по причине растущих норм по росписи подносов, но и из-за проблем со здоровьем: у мастера выявили смещение шейных позвонков, возникла серьёзная угроза защемления шейного отдела позвоночника. Имея на руках двух малолетних сыновей, художница не стала рисковать и приняла решение снова кардинально сменить сферу деятельности.

В 1989 г. Э.В. Ершова стала списчком сортировочного цеха на станции «Смычка». Удивительно, но на РЖД мастера позвала уже известная нам Ольга Онегова. Через год Эльвиру Витальеву перевели оператором сортировочного поста, а впоследствии отправили получать образование в Уральский государственный университет путей сообщения. Эльвира Витальевна была дежурной по станции в г. Невьянске, работала диспетчером в управлении дороги и, наконец, снова вернулась на «Смычку» дежурной сортировочной станции. Вот что рассказывает тагильская мастерица, вспоминая

об этом периоде своей жизни: «Работа на РЖД мне была интересна. Сам процесс организации, необходимость быстро принимать решения позволяли чувствовать себя значимой и деятельной. Чем труднее задача, тем интереснее. Руководить приходилось мужским коллективом, поэтому каждый день нужно было доказывать, что ты на своём месте, что ты справляешься. Ко мне было уважение со стороны коллег. Всё, до чего я дошла, я дошла сама». Проработав на РЖД 23 года, 1 августа 2012 г. Эльвира Витальевна вышла на пенсию.

Всё это время художница не писала. В 1990 г. она пробовала рисовать картины, но не умела правильно натягивать и грунтовать холст, поэтому использовала ДВП и картон, писала для себя, для друзей, в подарок. Тогда Эльвира Витальевна начала копировать работы Ивана Ивановича Шишкина, который виделся ей как «вершина понимания и ощущения окружающей природы, передачи и реалистичности».

Однако творческая деятельность стала мешать семейному счастью: «Я сажусь рисовать и забываю обо всём на свете, а детям и мужу нужно внимание и общение». Тогда Эльвира Витальевна написала последнюю картину «Одинокая сосна» – напоминание, к чему может привести слепое и эгоистичное увлечение творчеством, а краски и кисти убрала в дальний угол. Эльвира Витальевна стала снова рисовать лишь в 2013 г. после смерти младшего сына: «Это была его мечта. Если бы не это страшное событие, то я бы не вернулась».

Тогда Э.В. Ершова увидела объявление по телевидению в бегущей строке: «Требуются художники по росписи подносов». На следующий же день состоялся телефонный разговор с основателем «Тагильского подноса» [1] Андреем Викторовичем Васильевым, а вскоре и очное собеседование. Тогда Андрей Васильев только начинал подбирать коллектив. Одним из главных условий была обязательная работа в цехе. Основное преимущество работы на предприятии – это возможность оперативно решить все возникающие вопросы на месте.

Первыми в цех пришли мастера Раиса Смотрина, Татьяна Божина и Эльвира Ершова. Эльвира Витальевна отмечает: «Мы втроем – это начало цеха Андрея Васильева». Официальная дата открытия предприятия – 13 мая 2013 г.

Сама художница вышла работать в конце апреля, чтобы начать восстанавливать навыки росписи после многолетнего перерыва: «У меня была мысль, что я вообще заново учиться буду». Каково же было удивление художницы, когда оказалось, что руки всё помнят: и как кисть подготовить, и как краску развести, и как «дорожку» делать, и как тагильский розан писать, и как композицию построить. Осталось только вернуть пластику. Эльвира Витальевна сначала вспоминала приёмы двойного мазка на стекле, а вскоре взяла в руки поднос. Тогда художница просидела несколько дней за одним подносом: «Я рисовала – стирала, рисовала – стирала. Андрей (Андрей Васильев – Прим. автора) смотрит, что поднос готов, а я беру тряпку и всё стираю. Так у него даже глаза округлились. Он мне задал вопрос: «Что вы делаете? Вот же готовая работа!» Но я же вижу, что это ученическая работа от и до: мазок неуверенный, угловатый, рвущийся, нет пластики, розы вытянутые, а не округлой аккуратной формы. На четвёртый день Васильев просто отобрал у меня поднос: «Всё, хватит! Меня это устраивает! Больше я стирать не дам!»».

Андрей Викторович сам сидел на производстве. Большая часть работы по обустройству «Тагильского подноса» была сделана его руками с учётом пожеланий ма-

стеров. На первых порах Андрей Васильев самостоятельно лакировал подносы, полностью занимался заготовками.

С октября 2013 г. было принято решение расширять предприятие. Вскоре в штат была принята Наталья Зарубина. Постепенно коллектив «Тагильского подноса» вырос до 12 мастеров.

Условия труда на предприятии оставляют желать лучшего: звук и пыль от камнерезного производства, запах от лакировки, нет необходимой концентрации освещения из-за высоты потолков. «Данное помещение не предназначено под подносный промысел. Но это здорово, что предприятие существует, у людей есть работа, сохраняется цветочная роспись», – комментирует сложившуюся ситуацию Эльвира Витальевна. (26.05.2021 г. губернатор Свердловской области Евгений Куйвашев поручил поддержать бренд «Тагильский поднос» и найти для производства более подходящую площадку).

«Тагильский поднос» является частным предприятием со сдельной оплатой труда. Существует строго установленная расценка на каждый вид формы подноса, и каждый мастер устанавливает сам свою норму в зависимости от желаемого уровня дохода.

За время работы на «Тагильском подносе» Эльвира Витальевна стала мастером-универсалом. Художница прекрасно пишет цветочные, сюжетные, пейзажные и копийные подносы. Причём работает мастер по своей собственной технологии: «Я сначала пишу по-влажному, затем по-сухому, словно втирая краску, за счёт чего создаётся полукварельное нанесение».

В цветочной росписи Эльвира Витальевна отдаёт предпочтение праздничным и ярким тёплым тонам, потому что в её понимании «цветочная роспись должна притягивать к себе и создавать ощущение радости, тепла и солнца». Тем не менее, художнице иногда хочется поиграть и холодными оттенками, которые наполняют бутоны тагильского розана «особой летней утренней свежестью».

На пейзажных подносах кисти Э.В. Ершовой запечатлены родные сердцу мастера виды родного города: гора Белая и посёлок Уралец. Так, художницей написана серия подносов «Прогулки вокруг посёлка Уралец», а также подносы с видами горы Белой – «По тропинке» и «Вид с горы Белой».

В 2018 г. Э.В. Ершова прошла курсы повышения квалификации «Художественная роспись по металлу» в Уральском колледже прикладного искусства и дизайна у Светланы Николаевны Поповой с присвоением специальности «художник декоративной росписи по металлу». На курсах тагильской мастерице удалось отточить навыки многослойной живописи и побороть страх графической печати [Ил. 1].

Говоря о своей педагогической деятельности, Эльвира Витальевна вспоминает, как помогала влиться в коллектив «Тагильского подноса» выпускнице художественного училища Марии Вацаевой: «Мы с Марией осваивали виды города, цветочную роспись, рябинку».

У Э.В. Ершовой состоялось несколько персональных выставок [Ил. 2]:

- 2016 г. – «Второе дыхание» в музее НТМК ЕвразХолдинга;
- 2017 г. – «О разном...» в Нижнетагильском музее изобразительных искусств;
- 2018 г. – «Притяжение цвета» в резиденции губернатора, г. Екатеринбург.

В 2016 г. тагильская художница по росписи подносов стала членом творческого союза художников ДПИ, принимала участие в Международной выставке «Золотые

руки России», а в 2020 г. вышла книга «Лучшие художники России», куда вошли и её работы.

Подносы Эльвиры Витальевны представлены в собрании Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал», Нижнетагильского музея изобразительных искусств, Свердловском областном краеведческом музее имени О. Е. Клера (г. Екатеринбург) и в частных коллекциях.

Список источников и литературы:

1. Тагильский поднос: [официальный сайт предприятия народных художественных промыслов России. – Нижний Тагил, 2013. – URL: <http://www.tagilpodnos.ru/> (дата обращения: 04.06.2021).

УДК 745 (470.5) «17»

Г.А. Пудов,

Государственный Русский музей,
191011, Санкт-Петербург, Инженерная ул., 4
narodnik80@list.ru

О СУНДУЧНОЙ МАСТЕРСКОЙ ОСИПА ПОЛИКАРПОВИЧА ЛАПТЕВА (НИЖНЕТАГИЛЬСКИЙ ЗАВОД, II ПОЛОВИНА XIX ВЕКА – ПОСЛЕ 1915 ГОДА)

В статье рассматривается история одного из заметных уральских сундучных заведений II половины XIX – I четверти XX вв. — мастерской О.П. Лаптева, которая находилась в Нижнетагильском заводе. Автором обобщены сведения из статистической и земской литературы, проанализированы конкретные изделия, сделаны предварительные выводы касательно роли и значения «фабрики» Осипа Лаптева в истории сундучного производства Урала.

Ключевые слова: сундучная мастерская, кустарная промышленность Урала, уральский сундук, погребец, «мороз» по жести.

Г.А. Pudov,

The State Russian museum, 191011,
Saint Petersburg, Inzhenernaja str., 4
narodnik80@list.ru

ABOUT THE CHEST WORKSHOP OF OSIP LAPTEV (NIZHNY TAGIL PLANT, II HALF OF THE XIXth CENTURY – AFTER 1915)

The paper deals with the history of one of the notable Ural chest «factories» in the second half of the 19th – the first quarter of the 20th centuries — the workshop of Osip Laptev. This «factory» was located in the Nizhnyi Tagil plant. The author of this article summarized information from statistical and zemstvo literature, analyzed specific items, and made preliminary conclusions about the role and significance of Osip Laptev's «factory» in the common history of the Urals chest production.

Keywords: chest workshop, handicraft industry of the Urals, Ural chest, chest called «pogrebec», «frost» on tin.

В истории уральского сундучного центра существовали мастерские, разительно отличавшиеся по объему и качеству продукции. Одни из них играли главные роли в производстве (часто именно они участвовали в выставках и представляли продукцию на крупных ярмарках), другие работали исключительно на местный рынок. «Биографию» первых возможно проследить по архивным данным, выставочным каталогам и статистической литературе. В случае, если сохранились изделия и/или воспоминания современников, история той или иной «фабрики» просматривается достаточно ясно. В качестве примера можно привести мастерскую П.Я. Кокушкина, которого современники именовали сундучным королем. История других сундучных «фабрик» остается почти неизученной, хотя в последнее время предпринимаются некоторые шаги в исследовании конкретных заведений Урала [1, с. 73 – 76; 2, с. 96 – 112; 3, с.115 – 123].

Мастерская Осипа Поликарповича Лаптева упоминается в выставочной и статистической литературе [4, с. 152; 5, с. 29]. Указывается местонахождение «фабрики», количество наемных рабочих, места сбыта. Как всегда в подобного рода литературе, художественная сторона производства не затрагивается. Современные исследователи, изучающие историю уральского сундучного промысла, часто обращаются к названным каталогам и справочникам [6, с.166]. Тем не менее, до настоящего времени не были ни обобщены сведения по истории «фабрики» Осипа Лаптева, ни проанализированы сохранившиеся изделия, ни определена ее роль в развитии уральского промысла.

Цель настоящей статьи — общая характеристика сундучного заведения Осипа Поликарповича Лаптева, определение ее значения для истории уральского сундучного центра. Задачи — анализ конкретных произведений и ввод в научный оборот новых сведений. В качестве материала исследования были привлечены памятники из музейных собраний (по большей части уральских), а также из частных коллекций.

Следует отметить, что на данном этапе исследования уральского сундучного промысла по мастерской О.П. Лаптева возможны лишь предварительные выводы. Возможно, со временем, при обнаружении новых произведений и каких-либо фактов, они будут скорректированы.

Как указывалось выше, мастерская Осипа Поликарповича располагалась в Нижнем Тагиле. «Дело» сундуков и шкатулок, украшенных тиснением, гравировкой, чеканкой и росписью существовало здесь с XVIII в. Как и в других заводах Урала, изделия были поначалу привозными, затем их начали делать местные жители. Одним из видов продукции Нижнетагильского завода во II половине XVIII в. были обрезки для оковки сундуков, изготовленные из кровельного железа. В архивных документах встречается подробная информация за 1779 г. Она свидетельствует о том, что на заводе производилось большое количество обрезков. Как медная посуда, оно измерялось на вес, в пудах и фунтах. Обрезки не только продавались в Нижнетагильском заводе, но и отправлялись на другие демидовские предприятия. По данным на 1795 г., в Тагиле было восемь столярных «фабрик», где производили сундуки. Кроме того, известно 38 мастеров, работавших на дому [7, с. 370]. Производство сундуков в Нижнем Тагиле всегда было тесно связано с аналогичным невяньским промыслом. Известно, например, что в 1915 г. жестяные листы с печатными узорами, «морозкой» и чеканкой поку-

пались тагильчанами в Невьянске (своих «детальных» мастерских в Тагиле на тот период не зарегистрировано).

«Фабрика» О.П. Лаптева находилась на Старо-Базарной улице. Год ее основания в настоящее время выяснить не удалось. Вероятнее всего, она появилась во II половине XIX в. Судя по упоминанию в адрес-календаре [8, с. 389], мастерская прекратила существование после 1915 г.

По сведениям на 1902 г. известно, что в ней работали 2–3 постоянных рабочих (и один человек из состава семьи хозяина), не считая мастеров-детальщиков, берущих работу на дом за сдельную плату. Ежегодно заведение Лаптева изготовляло шкатулок, погребцов и сундуков на сумму до 3000 рублей. Изделия сбывались на Ирбитской и Нижегородской ярмарках [9, с.152]. Жесть покупалась английская. Тес выписывался вагонами из Тюмени. Заведение упоминается также в 1908 г.: продолжительность рабочего времени в тот период – 8 месяцев в году, 5 наемных рабочих [10, с. 29].

Несмотря на то, что сведения статистической литературы свидетельствуют о постепенном экономическом росте мастерской Осипа Лаптева, она не относилась к числу самых крупных заведений Нижнего Тагила. Другой, не менее показательный факт: мастерская не была представлена на Нижегородской ярмарке продолжительное время, как крупные «фабрики», — в 1870 г., 1890-е и в 1914 г. она не упоминается среди участвующих в ярмарочной торговле (в отличие, например, от заведения названного выше П.Я. Кокушкина).

Известно, что «фабрика» О.П. Лаптева представила на Всероссийской выставке в Санкт-Петербурге в 1902 г. «шкатулку 9-вершковую» и «погребок стаканный 9-вершковый» [11, с.152]. Последний сегодня находится в коллекции отдела народного искусства Государственного Русского музея. В инвентарных книгах ОНИ местом его производства ранее назывался Невьянский завод Пермской губернии, время не указывалось. В настоящее время удалось установить, что, во-первых, это не шкатулка, как ранее указывалось в инвентарных книгах, а погребец, и, во-вторых, что он был изготовлен в тагильской мастерской Осипа Поликарповича Лаптева на рубеже XIX–XX вв. [12, с. 267]. В известной книге П.Н. Зверева, которую можно назвать энциклопедией уральского сундучного промысла, среди разных видов шкатулок упоминаются и погребцы: «... погребцы для чаю и сахару с перегородками. Размеры их 8 верш. дл. и 7 верш. ширины; оковка морозом кругом, окладка из белой жести, без переплета» [13, с.14].

Погребец из ОНИ ГРМ украшен листами «мороженой» жести [Ил.1]. Это, вероятно, самая эффектная техника, которая применялась в сундучном промысле. Не исключено, что она была заимствована из Англии (как об этом писал тот же П.Н.Зверев) [14, с.10]. Технология «морожения» железа основана на кристаллизации расплавленной полуды (смеси олова и свинца), при добавлении капель воды, и химической реакции на кристаллизованную полуду смеси серной и азотной кислот. Брали жестяной лист клещами и держали стороной, покрытой полудой, над огнем, до полного расплавления полуды, затем снимали лист с огня и клали на доску, из лейки лили воду на лист. Потом его протирали сухой тряпкой и обрабатывали смесью купоросного масла, водки и воды. Потом лист сушили (летом — на солнце, зимой — в печи) и лакировали. Если необходимо сделать его цветным, то покрывали не лаком, а олифой. Листы с зеленой «морозкой» получали при покрытии их веницейской ярью, смешанной с масля-

ным лаком (и позднее — просушивании в продолжение суток).

Поверх «мороженой» листов погребца расположены тонкие полосы желтой жести, образующие клетку наподобие шахматной. Кроме «мороженой» и желтой жести мастера также использовали геометрический орнамент, состоящий из различных фигур [Ил.2]. Он в техниках гравировки и тиснения нанесен на металлические полосы, обрамляющие края погребца. Углы отмечены узором в виде перечеркнутых квадратов с точками внутри. Это придает отчетливость, ясность форме вещи. Гравированный узор, широкой лентой обегая боковые и лицевую поверхности погребца, завершается ромбами, заключенными в прямоугольники. Они напоминают пилястры, фланкирующие фасады жилых и промышленных построек Урала. В гравированном орнаменте эти мотивы имеют функцию ограничения, сдерживания движения орнамента. Надо отметить, что тонкие полосы жести, покрывающие поверхности погребца, также вносят некий оттенок упорядоченности в общее художественное решение. Строгая симметрия, свойственная изделию, умело завуалирована мастером яркими праздничными цветами «мороженой» жести. Произведение своим богатым украшением вносило цветовой акцент в оформление любого интерьера, будь то дом горнозаводского служащего или юрта жителя Азии. Полость погребца разбита на отделения разной формы, вероятно, служившие для разных предметов походной посуды.

В качестве аналогичной вещи можно назвать шкатулку из собрания Свердловского областного краеведческого музея (г. Екатеринбург). Это вещь в виде небольшого продолговатого ящичка с плоской крышкой. Обита листами «мороженой» жести золотистого цвета. На крышке — железная ручка сложной формы. Сохранился замок. Также на крышке — решетка из узких полосок со штампом «веревочка» (как на погребце из Русского музея). Углы и низ изделия, борт и край откидной крышки декорированы орнаментальными поясками, состоящими из штампованных точек изображений листьев. Внутри каждого — штампованный листик жести белого цвета. Обратная сторона шкатулки покрыта жестью черного цвета. Рассмотренные шкатулки близки друг другу по художественному решению, технике исполнения, использованным материалам, размерам и формам.

Не исключено, что какое-то отношение к заведению О.П. Лаптева имеет мастерская Александры Ильиничны Лаптевой, также упомянутая в Уральском адрес-календаре на 1915 г. [15, с. 389]. Однако на сегодняшний момент производства этого заведения не выявлены среди массы продукции уральских сундучных «фабрик».

Таким образом, мастерская Осипа Поликарповича Лаптева предстает небольшим сундучным заведением, существовавшим в Нижнем Тагиле в промежутке времени «II половина XIX в. – после 1915 г.». В истории мастерской отразились особенности названного периода существования уральского сундучного производства: организация «дела» сундуков и шкатулок с помощью наемных рабочих; поиск мест сбыта на весьма обширной территории; использование характерных для того времени материалов и техник. Надо также отметить, что ассортимент продукции был не широк.

Без сундучных заведений наподобие мастерской О.П. Лаптева, производивших небольшое количество качественных вещей, история уральского сундучного промысла была бы несравненно беднее.

Список источников и литературы:

1. Пудов Г.А. «Фабрика» Василия Ивановича Меринова в Невьянске (II половина XIX – начало

XX века). Материалы к истории // Веси. – Екатеринбург, 2016. – № 10.

2. Пудов Г.А. Из истории сундучного промысла Петрокаменского завода (II половина XIX – середина XX века) // Вестник музея «Невьянская икона». Вып. V. – Екатеринбург, 2017.

3. Пудов Г.А. Из истории мастерской А. С. Алексеева (Невьянск, II половина — начало XX века) // «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» / Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. – МГХПА, 2020. – №3. Часть 2.

4. Каталог с объяснительным текстом коллекций по кустарной промышленности, представленных губернским и уездными земствами Пермской губернии на... Всероссийскую кустарно-промышленную выставку 1902 года в С.-Петербурге. – Пермь, 1902.

5. Мелкие промышленные заведения Пермской губернии. – Пермь: электро-тип. Губ. земства, 1908.

6. Меркушева Э.Р. Тагильские сундуки (из истории Нижнетагильского сундучного промысла) // Вторые Худояровские чтения: доклады и сообщения, 25-27 октября 2005 г. – Нижний Тагил, 2005.

7. Кафенгауз Б.Б. История хозяйства Демидовых в XVIII-XIX вв. Опыт исследования по уральской металлургии. Т.1. – М., Л.: АН СССР, 1949.

8. Уральский торгово-промышленный адрес – календарь...: Пермская, Уфимская, Оренбургская и Вятская губернии, на 1915 год. – Пермь: типо-лит. Губ. правления.

9. Каталог с объяснительным текстом коллекций по кустарной промышленности, представленных губернским и уездными земствами Пермской губернии на... Всероссийскую кустарно-промышленную выставку 1902 года в С.-Петербурге. – Пермь, 1902.

10. Мелкие промышленные заведения Пермской губернии. – Пермь: электро-тип. Губ. земства, 1908.

11. Каталог с объяснительным текстом коллекций по кустарной промышленности, представленных губернским и уездными земствами Пермской губернии на... Всероссийскую кустарно-промышленную выставку 1902 года в С.-Петербурге. – Пермь, 1902.

12. Пудов Г.А. «Фабрика» Василия Ивановича Меринова в Невьянске (II половина XIX – начало XX века). Материалы к истории // Веси. – Екатеринбург, 2016. – № 10.

13. Пудов Г.А. Из истории сундучного промысла Петрокаменского завода (II половина XIX – середина XX века) // Вестник музея «Невьянская икона». Вып. V. – Екатеринбург, 2017.

14. Там же.

15. Уральский торгово-промышленный адрес – календарь...: Пермская, Уфимская, Оренбургская и Вятская губернии, на 1915 год. – Пермь: типо-лит. Губ. правления.

УДК 374+672.3

Р 93

О. В. Рыжкова,

канд. ист. наук,

филиал ФГАОУ ВО «Российский государственный профессионально-педагогический университет» в г. Нижний Тагил
olimp_a49@mail.ru**ПО СЛЕДАМ ТАГИЛЬСКОГО ПОДНОСА:
ИНТЕРАКТИВНОЕ ЗНАКОМСТВО С КУЛЬТУРНЫМ
БРЕНДОМ ГОРОДА**

В статье презентуется идея инновационного образовательного проекта для молодежи, направленного на популяризацию подносного промысла – культурного бренда Нижнего Тагила. Предложены новые варианты интерактивного знакомства с историей тагильского подноса. Образовательные составляющие проекта легко трансформируются с учетом целевой аудитории и режима ограничений, вызванных коронавирусной эпидемией. Проанализированы имеющиеся в городе условия для реализации проекта. Спецификой предлагаемого проекта являются: мультипликативность, вариабельность, бюджетность, всесезонность.

Ключевые слова: образовательный проект, подносный промысел, популяризация, культурный бренд, Нижний Тагил

O. V. Ryzhkova,PhD in history, at branch of the Federal State Autonomous Educational Institution of Higher Education «Russian State Vocational Pedagogical University» in Nizhny Tagil
olimp_a49@mail.ru**EXPLORING THE HISTORY OF THE TAGIL TRAY:
INTERACTIVE ACQUAINTANCE WITH THE CITY CULTURAL
BRAND**

The article deals with the idea of an innovative educational project for young people aimed at popularizing the tray craft – a cultural brand of Nizhny Tagil. The author presents new variants of interactive acquaintance with the history of Tagil tray. The educational components of the project are easily transformed according to the target audience and the restrictions caused by the coronavirus pandemic. The paper analyzes the conditions available in the city for the implementation of the project. The specifics of the proposed project are: replicability, variability, low costs, and year-round implementation.

Keywords: educational project, tray craft, popularization, cultural brand, Nizhny Tagil.

Художественные промыслы России по праву считают ее культурным брендом, в них ярко, самобытно представлены культурные традиции народов, населявших нашу страну на протяжении веков. Однако под натиском эпохи глобализации, массовой культуры происходит стремительное вытеснение рукотворных вещей из культурно-бытового пространства человека. Существует опасность утраты культурных кодов, воплощенных мастерами в своих изделиях. В этих условиях актуализируется проблема популяризации художественных промыслов России, особенно среди молодежи.

Одним из старейших художественных промыслов России является нижнетагильская лаковая роспись по металлу. Первые документальные упоминания о тагильских расписных подносах относятся к 1746 г. [1, с. 106]. Пережив в разное время взлеты и падения [2], тагильский поднос является «художественной визитной карточкой» Нижнего Тагила, по-прежнему вызывает интерес не только у исследователей, но и у гостей и жителей города. Немалая заслуга в этом принадлежит тагильским музеям, о чем подробно автор рассказал в предыдущих статьях [3, 4].

В данной статье презентуется идея образовательного проекта для молодежи «По следам тагильского подноса», направленного на интерактивное знакомство с культурным брендом города.

Суть проекта – познакомить горожан и гостей города с местами Нижнего Тагила, связанными с подносным промыслом, и в интерактивной форме «погрузить» участников в историю «лакирного дела».

В городе достаточно много мест, так или иначе «повествующих» историю тагильского подноса, однако для проекта мы выбрали восемь локаций, логистически удобно выстраиваемых как для офлайн-, так и для онлайнмаршрута. Это три объекта Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» (Музей подносного промысла, или Дом Худояровых, Музей быта горнозаводского населения Среднего Урала, или Господский дом, Краеведческий музей), Нижнетагильский музей изобразительных искусств, магазин «Тагильский поднос», Центральная городская библиотека, Факультет художественного образования филиала РГППУ в Нижнем Тагиле, Уральский колледж прикладного искусства и дизайна, (филиал) федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова».

Уточним информационный потенциал каждой из выбранных локаций. Музей истории подносного промысла (Дом Худояровых), открытый в 1991 г., расположен в доме, в котором когда-то жили известные художники Худояровы. Экспозиция музея знакомит с жизнью и творчеством представителей династии Худояровых, с технологией изготовления и росписи подносов, уникальными образцами творчества мастеров уральской лаковой росписи. На сайте музея размещен электронный каталог лаковой росписи [5]. Он отвечает классическим критериям музееведения, в основе его структуры лежит хронологический принцип, имеются краткие исторические справки о развитии промысла в различные периоды его бытования. Достоинством каталога является раздел «Для коллекционера», в котором представлены список литературы по теме, списки мастеров XX – XXI вв. и клеймовик. Здание музея и экспозиция QR-кодированы. Рядом с Домом Худояровых расположен Господский дом. Его экспозиция позволяет представить историко-предметный контекст бытования тагильского подноса. В пространстве этого музея нередко организуются выставки, посвященные тагильскому подносу, проводятся мастер-классы для различных категорий посетителей «Нарисуем вместе розу» как сотрудниками музея, так и приглашаемыми мастерами. В Краеведческом музее представлен самый большой поднос, выполненный четырьмя мастерицами и внесенный в книгу рекордов России.

Нижнетагильский музей изобразительных искусств имеет более 320 предметов тагильской лаковой росписи. Коллекция начала формироваться в 1980-е гг., она отражает почти 40-летнюю историю развития тагильского промысла – с 1970-х до настоя-

шего времени. Исключение составляет единственный поднос 1930-х гг. неизвестного художника артели «Искра», роспись которого характерна для периода творческих исканий подносного промысла в 1920 – 1930-е гг. в Нижнем Тагиле [6, с. 4]. Музей изобразительных искусств, как и музей-заповедник, регулярно проводит тематические, юбилейные выставки, посвященные подносному промыслу, мастер-классы. Интересом посетителей и благодарностью тагильских «подносников» пользуются персональные выставки мастеров, занимающихся этим промыслом. На сайте музея в разделе «Декоративно-прикладное искусство» представлена информация о коллекционных подносах [7].

Фирменный магазин «Тагильский поднос», расположенный в центре Нижнего Тагила, по проспекту Ленина, д. 32, был открыт в 2016 г. для реализации продукции Нижнетагильского центра народных промыслов и ремесел (НТЦНПР). В 2015 г. товарный знак «Тагильский поднос» получил гос. регистрацию. Имеется официальный сайт [8], где представлен каталог подносов, информация о проводимых мастер-классах, экскурсиях, выставках.

Центральная городская библиотека располагает большим собранием краеведческой литературы, в том числе о тагильском подносном промысле. Регулярно библиотека проводит выставки, лекции к юбилейным датам из жизни города. В библиотеке созданы условия для работы с людьми с ограниченными возможностями.

Художественно-графический факультет Нижнетагильского государственного педагогического института (ныне факультете художественного образования (ФХО) филиала РГППУ в Нижнем Тагиле) – еще одна точка на карте города, связанная с подносным промыслом. Здесь долгие годы «Декоративно-прикладное искусство» преподавала замечательный педагог – Л. К. Васильева. Результатом ее педагогической деятельности стала большая методическая коллекция по обучению основам уральской росписи, увы, во многом ныне утраченная. Но в методкабинете факультета есть серия выпускных квалификационных работ, связанных с подносным промыслом. В здании есть выставочный зал, читальный зал с искусствоведческой литературой, оборудована студия для занятий художественным творчеством детей в возрасте от 5 до 10 лет.

Рядом с ФХО расположено Уральское училище прикладного искусства (ныне Уральский колледж прикладного искусства и дизайна (филиал) федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова»). Это учебное заведение является альма-матер для многих мастеров тагильских подносов, работающих и в настоящее время. Одна из первых выпускниц училища Ж. Р. Овчинникова преподает здесь в настоящее время. В колледже существует отделение «Декоративно-прикладное искусство», на котором есть специализация «Художественная роспись по металлу». В учебном музее колледжа можно ознакомиться с выпускными работами некоторых из мастеров. С 2004 г. колледж и Нижнетагильский музей-заповедник раз в два года проводят Всероссийскую научно-практическую конференцию «Худояровские чтения», на которой обсуждаются проблемные вопросы истории, опыта, лучших традиций художественных промыслов России, в том числе и тагильского подносного промысла. За прошедшие годы состоялось девять конференций с изданием сборников материалов [9, 10 и др.].

Российская Федерация в настоящее время постепенно переходит к инновационно-

му типу развития. К числу главных фокусов интереса инноваторов относятся сферы образования, культуры и услуг, в частности, туристская отрасль. Популярным сегментом туристского рынка является экскурсионно-познавательный туризм [11, 12, 13, 14 и др.]. В связи с этим отмеченные выше локации можно использовать для создания инновационного экскурсионного, образовательного продукта. Существуют различные типизации инноваций в экскурсионном бизнесе по различным критериям. На наш взгляд, наиболее удачным является понимание инновационного экскурсионного продукта как «комплекса новых экскурсионных услуг, который сформирован на основе освоенных новаций и технологий и направленный на удовлетворение рекреационного спроса потенциальных потребителей» [15]. Новые технологии экскурсионной работы включают, в первую очередь, новые методики ее организации, новые приемы. Все большую популярность приобретают экскурсии, которые проводятся с применением приема интерактивности (непосредственное вовлечение экскурсантов в мероприятие), наряду с общеизвестными приемами показа и рассказа. Интерактивные экскурсии-квесты, виртуальные экскурсии, аудиогиды. Предлагаемый инновационный экскурсионный продукт или образовательная экскурсионная программа для молодежи «По следам тагильского подноса» может состоять из следующих компонентов: обзорная экскурсия, тематическая экскурсия, тематические выставки, мастер-класс, квест с элементами фотокросса, интеллектуальная игра. Примерное содержание каждого компонента/модуля программы и место проведения указаны в таблице. Программу можно спроектировать как трансформер, содержание, набор и формат ее компонентов будут трансформироваться под конкретную целевую аудиторию. А указанные выше локации можно связать, как в офлайн, так и актуальный в период ограничений онлайн-маршрут. Можно создать и гибридную образовательную программу, сочетающую офлайн и онлайн-форматы.

В городе накоплен опыт по разработке и реализации интерактивных образовательных проектов. Так, с 2019 г. социально-гуманитарный факультет НТГСПИ при поддержке социальных партнеров, на средства грантов, полученных в конкурсе «Твоя инициатива», реализует проект «PRO_Город». В 2019 г. он прошел в формате Фест-квеста, в 2020 – в формате Онлайн-феста [16], в 2021 г. запланирован формат фотокросса. Не первый год в вузе проходят интеллектуальные игры, как в офлайн, так и в онлайн-формате, в том числе посвященные культурному наследию России [17].

Таким образом, предлагаемый проект, включающий различные интерактивные формы просвещения, может стать новым экскурсионным продуктом и дополнительным инструментом актуализации исторической памяти, формирования позитивной городской идентичности молодежи. Привлечение к его разработке и реализации студентов педвуза будет способствовать не только формированию у них исторического сознания, но и развитию профессиональных компетенций, навыков интерактивного обучения, востребованных, как в отечественных, так и в зарубежных вузах [18].

В последние годы в России и на региональном, и на федеральном уровнях пришло осознание значимости народного творчества. В целях сохранения и поддержания исторических традиций и стилевых особенностей развития НХП в условиях рыночной экономики в 1990 г. была создана негосударственная некоммерческая Ассоциация «Народные художественные промыслы России» [19]. Подобный под-

ход к продвижению НХП в дальнейшем, как ожидается, будет способствовать повышению общего культурного уровня и эстетического воспитания населения, поможет сохранить народное наследие. Это позволит пополнить музейные экспозиции, проводить мастер-классы и выставки-ярмарки, найдет отражение в просветительской деятельности среди российских и иностранных туристов [20, с. 20]. При грамотной организации предлагаемый автором проект сможет «работать» на положительное имиджевое послание Нижнего Тагила и оправдывать ожидания туристов от встречи с городом. Примеров успешного выстраивания таких посланий и развития идентичности туристской дестинации достаточно и за рубежом, и в России [21].

Список источников и литературы:

1. Барадунин В. А. Уральский букет. Народная роспись горнозаводского Урала. Свердловск : Средн.-Урал. кн. изд-во, 1987. – 128 с., илл.
2. Дмитриев А. В., Максяшин А. С. Тагильская роза : история «лакирного дела» на Урале. – Екатеринбург: Изд-во Независимого института истории материальной культуры Урала, 2000. – 139 с.
3. Рыжкова О. В. Деятельность музеев по изучению и популяризации художественных промыслов России // Сохранение и рациональное использование культурного наследия в сфере туризма: материалы Международной научно-практической конференции / редкол.: Л.Д. Матвеева и др.; под. общ. ред. д-ра ист. наук Л. Д. Матвеевой. – Уфа: изд-во УГНТУ, 2016. – 428 с. – С. 290–297
4. Рыжкова О. В. Деятельность музеев Нижнего Тагила по изучению и популяризации подносного промысла // Грибушинские чтения-2017. Кунгурский диалог. Тезисы докладов и сообщений XI социально-культурного форума (г. Кунгур, 20–22 апреля 2017 г.). – Пермь: Изд. Богатырев П. Г., 2017. С. 514–517.
5. Музей истории подносного промысла «Дом Худояровых»: сайт. URL: <http://тагильский-поднос.рф/> (дата обращения: 10.08.2021)
6. Тагильская лаковая роспись по металлу: из собрания НТМИИ: альбом-каталог / Составитель Л. А. Хайдукова. – Нижний Тагил: ООО «Репринт», 2013.
7. Нижнетагильский музей изобразительных искусств: сайт. URL: <http://artmnt.ru/index.php/> (дата обращения: 10.08.2021)
8. Тагильский поднос. Официальный сайт // [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.tagiipodnos.ru/> (дата обращения: 10.08.2021)
9. Девятые Худояровские чтения: научное издание. Доклады и сообщения. 24 — 25 октября 2019 г. / Администрация города Нижний Тагил ; Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»; Уральский колледж прикладного искусства и дизайна ; Центр развития туризма Свердловской области ; ред.: А.Х. Фахретденова, О.В. Халяева. — Нижний Тагил, 2019. — 324 с. — илл.
10. Первые Худояровские чтения: Доклады и сообщения, 22 — 23 апреля 2004 г. / Уральское училище прикладного искусства и др. — Н. Тагил, 2004. 180 с.
11. Адашова Т. А. Народные художественные промыслы как элемент стратегии развития этнографического туризма в России // Современные тенденции и актуальные вопросы развития туризма и гостиничного бизнеса в России: Материалы международной научнопрактической конференции, 9-10 марта 2017 г./ под ред. С.В. Дусенко, Н.Л. Авилевой; РГУФКСМиТ. – М., 2017. – 613 с. – С. 15–21.
12. Антонова А. Б., Иванов Е. А., Дубинина К. О. Интерактивные информационные технологии как ключевой тренд развития индустрии туризма // Инновационное развитие экономики. 2016. № 1 (31). С. 95-100.
13. Гуров С. А., Алексеенко М. А. Инновации в экскурсионном бизнесе // Бизнес и дизайн

ревю. 2019. № 2 (14).

14. Красюк И. Н., Феоктистова Е. М. Инновационные технологии в социально-культурной сфере // Актуальные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук. 2017. № 11. С. 105-109.
15. Гуров С. А., Алексеенко М. А. Инновации в экскурсионном бизнесе // Бизнес и дизайн ревю. 2019. № 2 (14).
16. Рыжкова О. В. Проект «PRO_Город трудовой доблести» как форма просвещения и формирования позитивной городской идентичности молодежи // В печати
17. Вахмянина Е. А., Гринь М. А., Фесик К.А. Интеллектуальные игры в художественном образовании // Девятые Худояровские чтения: научное издание. Доклады и сообщения. 24-25 октября 2019 г. / Администрация города Нижний Тагил; Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»; Уральский колледж прикладного искусства и дизайна; Центр развития туризма Свердловской области; ред. А. Х. Фахретденова, О.В. Халяева. – Нижний Тагил, 2019. – 324 с.: илл. С. 132-135.
18. Мухаметжанова А.О., Айдарбекова К.А., Мухаметжанова Б.О. Интерактивные методы обучения в вузе // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2016. – № 2-1. – С. 84-88; URL: <https://applied-research.ru/ru/article/view?id=8432> (дата обращения: 25.08.2021).
19. Официальный сайт Ассоциация «Народные художественные промыслы России» [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.nkhp.ru/> (дата обращения: 10.08.2021)
20. Адашова Т. А. Народные художественные промыслы как элемент стратегии развития этнографического туризма в России // Современные тенденции и актуальные вопросы развития туризма и гостиничного бизнеса в России: Материалы международной научнопрактической конференции, 9-10 марта 2017 г./ под ред. С.В. Дусенко, Н.Л. Авилевой; РГУФКСМиТ. – М., 2017. – 613 с. – С. 15–21.
21. Королева О.В. Имиджевые послания и идентичность туристской дестинации: обещания городов и ожидания туристов // Актуальные проблемы гуманитарных и социально-экономических наук: Сборник материалов XIII Международной научно-практической конференции / под ред. А.В. Немчиновой. – М.: Изд-во «Перо»; Вольск: Тип. ВВИМО, 2019. – № 13 (67). – Ч. 6. Актуальные проблемы экономических наук. Актуальные проблемы юридических наук и права. – 160 с. – С. 79–84.

**Характеристика компонентов образовательного проекта
«По следам тагильского подноса»**

Компонент (модуль)	Содержание	Место / формат проведения
Обзорная экскурсия	Обзор маршрута, включающего 8 локаций, связанных с историей тагильского подноса	Городское пространство или виртуальное пространство
Тематическая экскурсия	История зарождения и развития промысла, его технология, ведущие мастера	Дом Худояровых
Тематические выставки	1. Тагильский поднос – в книге рекордов России 2. Тагильский поднос – в научных, популярных изданиях, кино-фотодокументах 3. Тагильский поднос – в творческих работах студентов и школьников 4. Персональные выставки тагильских мастеров подносного промысла	1. Краеведческий музей 2. Центральная городская библиотека 3. Выставочный зал ФХО НТГСПИ 4. НТМЗ, НТМИИ
Мастер-класс	Обучения навыкам «маховой» росписи	НТМЗ, НТМИИ, ФХО НТГСПИ
Квест с элементами фотокросса,	Выполнение творческо-поисковых заданий по маршруту, включающему 8 локаций, связанных с историей тагильского подноса	Городское пространство или виртуальное пространство
Интеллектуальная игра		ФХО НТГСПИ или виртуальное пространство

УДК 069.44

О.В. Семеновых,

МБУК «Нижнетагильский музей изобразительных искусств»
622000, г. Нижний Тагил, ул. Уральская, д. 7
semenowih0@mail.ru

**ИСТОРИИ РЕСТАВРАЦИИ. ПОДГОТОВКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ЖИВОПИСИ К ВЫСТАВОЧНЫМ ПРОЕКТАМ
НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ
ИСКУССТВ**

В статье говорится о проблемах сохранности и реставрационной подготовке произведений живописи из коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств к крупным выставочным проектам.

Ключевые слова: проект, выставка, живопись, сохранность, повреждения, реставрация.

O.V. Semenovykh,

MBCI Nizhny Tagil Museum of Fine Arts
7 Uralskaya ST., Nizhny Tagil, Sverdlovsk region, 622000
semenowih0@mail.ru

**RESTORATION HISTORIES. PREPARATION OF PAINTING
WORKS FOR EXHIBITION PROJECTS OF THE NIZHNY TAGIL
MUSEUM OF FINE ARTS**

The article describes the problems of preservation and restoration preparation of paintings from the collection of the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts for large exhibition projects.

Keywords: project, exhibition, painting, protection, damage, restoration.

На момент открытия музея 30 сентября 1944 г. его собрание насчитывало всего 73 картины. Постоянно пополняясь, сегодня коллекция Нижнетагильского музея изобразительных искусств составляет почти 10 000 единиц хранения, 1500 из этого числа – произведения живописи.

Источники их поступления разнообразны: государственный Русский музей, запасной фонд Третьяковской галереи, Управления по делам искусств при Совете Народных Комиссаров РСФСР, Нижнетагильский краеведческий музей, некоторые картины приобретены управлением культуры администрации Свердловской области по заявке музея, иные получены в дар от авторов или их наследников, также ведутся собственные закупки и т.д. Так постепенно формируется коллекция, представляющая огромную ценность для Нижнего Тагила.

Фонды музея активно включены в выставочную деятельность. Особое место в череде экспозиций занимают крупные выставочные проекты. Подготовка к ним начинается задолго до назначенной даты открытия. Куратор (научная группа) выставки-проекта разрабатывает концепцию, создает список необходимых экспонатов, работает над текстовым наполнением, разрабатывает совместно с дизайнером экспозиционное решение. Каждая выставка музея – это место особого, осмысленного общения зрителя и

произведений художников в экспозиционном пространстве. Чтобы их взаимодействие было максимально успешным, требуется такая сохранность экспонатов, которая не искажает их восприятие, при этом нахождение в залах не должно негативно сказываться на состоянии сохранности самих картин. Перед тем как оказаться в залах музея, произведения живописи внимательно осматривают хранители коллекции и реставратор, описывают изменения в сохранности, принимают решение о возможности их экспонирования, при обнаружении повреждений картины передаются в реставрационную мастерскую. Такой отбор проводится заранее, так как в случае серьезных изменений (повреждений) реставрация одной работы может занимать от нескольких месяцев до нескольких лет.

Создание и осуществление крупных выставочных проектов ведется Нижнетагильским музеем изобразительных искусств уже более 20 лет. Каждый проект программы «Возвращенное имя», вернувший отечественному искусствоведению имена незаслуженно забытых художников, был реализован коллективом музея благодаря многолетней научно-исследовательской и реставрационной работе. Знаковым выставкам-проектам последних лет также предшествовала самая серьезная подготовка.

В сложном для всего мира 2020 г. к 75-летию Победы в Великой Отечественной войне в различных форматах (в том числе и виртуальном) 10 месяцев работала выставка «Грозно грянула ВОЙНА...». Большинство картин, представленных на выставке, выполнены в военные или первые послевоенные годы. Многие художники отправлялись на фронт, чтобы воочию увидеть и затем запечатлеть героические и страшные моменты истории своего народа. В момент сопричастности художники творили искренне, всеми силами старались послужить общему делу – приблизить Победу. Для них было важно запечатлеть и военные действия, и подвиг, свершившийся в тылу, где также не досыпали, голодали и умирали люди. Суровый образ войны дополняла скульптура и графика военных лет. Медиа-материал, задействованный в экспозиции, использовался для усиления эффекта документальности – демонстрировалась кинохроника военных лет, фотографии военных корреспондентов, звучали фронтовые песни. Завершали образ документальные архивные источники – газетные вырезки, хлебные карточки, письма. Особая часть экспозиции посвящалась МИРУ – пейзажам и сценам мирной жизни, написанным художниками в годы войны, созданию Нижнетагильского музея изобразительных искусств (1944 г.), надеждам и мечтам людей, их вере в мирное и светлое будущее.

Частью экспозиции были картины, переданные музеем после легендарной выставки «Урал-кузница оружия», которую привезли в Нижнетагильскую картинную галерею в 1944 г. после экспонирования в Свердловске.

Подготовка живописных картин к этому проекту началась осенью 2019 г. и закончилась в феврале 2020 г. К выставке «Грозно грянула ВОЙНА...» реставраторами музея Антониной Наседкиной и Ольгой Семеновых было подготовлено 18 живописных произведений из коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств.

Художники военных лет не всегда имели возможность соблюдать технологию живописи: картины писались не на холстах, а на том, что было доступным: на матрасной ткани, мешковине, поверх старых работ и других материалах, натянутых на нераздвижные, неправильные подрамники. Активное участие работ в выставках, путешествовавших по всей стране, также отражалось на их сохранности, так как в

то время отсутствовали качественные упаковочные материалы и специализированный транспорт со стабильным уровнем влажности и температуры. Сегодня суровые условия в момент создания и прошедшие годы видны в многочисленных повреждениях: деформациях, утратах и угрозах осыпей красочного слоя, значительных изменениях лаковой пленки.

Пяти произведениям потребовались небольшие реставрационные вмешательства: Говоров В.Н. «Фронтовой заказ» 1942, Соловьев С.Ф. «Вернулся в свою кузницу» 1949, Манюков М.Н. «Проводы на фронт» 1944, Савицкий Г.К. «Сын» 1943, Дегтярев И.Ф. «Молотовский завод» 1944. Было проведено обеспыливание, устранение незначительных деформаций основы, удаление поверхностных загрязнений, восполнение и тонирование мелких утрат и потертостей красочного слоя.

Наиболее опасны для живописи деформации основы – холста, они могут возникать как от прямого воздействия – удара, надавливания, проколов, так и других неблагоприятных факторов – резких перепадов влажности и температуры, неправильного или поврежденного подрамника, затеков различных веществ и т.д. Деформации основы влекут за собой повреждение грунта и красочного слоя, появляется кракелюр, растрескивания, угрозы осыпей и утраты красочного слоя.

Более сложной реставрации потребовалась картина Ивана Андреевича Завальнюка «В госпитале» 1943 г. На ней художник изобразил палату выздоравливающих солдат в одном из госпиталей, организованных на Урале.

После выставки «Урал кузница оружия» проходившей в Свердловске, Перми, Нижнем Тагиле в 1944 – 1945 гг., картина поступила в музей от Свердловского областного отдела искусств [1, с. 56]. В 2018 г. участвовала в выставке музея «Искусство лечить – искусство лечит. Произведения из коллекции НТМИИ». При подготовке к очередной выставке в 2020 г. было принято решение о реставрации картины, так как ее сохранность оказалась неудовлетворительной. Нераздвижной, не соответствующий размеру картины подрамник привел к сильным деформациям холста по всей поверхности. Дополнительную деформацию давала узкая верхняя кромка, пришитая на швейной машинке черными нитками. На всей поверхности имелись утраты и крупные угрозы осыпей красочного слоя. С оборота на разрушительный силикатный клей была приклеена старая бумажная этикетка. Местами на поверхности живописи лак запекся коричневыми сгустками. По всей поверхности были сильные загрязнения.

В ходе реставрации картина была снята с подрамника. Удалена узкая полоска ткани, пришитая вдоль верхнего края. Развернуты авторские кромки. Удалены загрязнения с оборота и скопление мелкого мусора под планками подрамника. Снят размер, и изготовлен новый подрамник. Последовательно, с помощью осетрового клея и папиросной бумаги, укреплен красочный слой по всей поверхности картины с устранением жестких деформаций и изломов основы. Проведена расчистка оборота картины. Снята бумажная наклейка с оборота картины и вынесена на подрамник. Подготовлены и подведены реставрационные кромки. Удалена папиросная бумага и остатки клея. Картина натянута на новый подрамник. Подведен реставрационный грунт. Удалены потеки и сгустки лака. Удалены стойкие поверхностные загрязнения с красочного слоя. Места утрат тонированы, покрыты лаком.

Картина Алексея Дмитриевича Немова «Враг близко», созданная в 1943 г., поступила в музей от Управления по делам искусств при Совете Народных Комиссаров

РСФСР в 1945 г. и экспонировалось на выставках музея: в 2003 г. – «Противостояние», в 2017 г. – «Истории из детства. Живопись скульптура, графика из коллекции НТМИИ». В рамках подготовки выставочного проекта 2020 г. «Грозно грянула война...» помимо замены подрамника и устранения устойчивых деформаций, реставраторам потребовалось заделать 3 разрыва основы и 38 крупных гвоздевых отверстий, расположенных по периметру произведения.

Особую сложность представляет реставрация большемерных произведений, таких, как картина В.Н. Яковлева «Бой под Слободой Стрелецкой» 1942 г., имеющая размер 151x 354 см. Это полотно московского художника лауреата Сталинских премий 1942, 1949 гг. поступило в музей в 1950 г. от Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР.

В ходе реставрации, проведенной в 2020 г., с картины была снята рама. Удалены загрязнения и скопления мелкого мусора под рамой. Удалены старые подвесы и ненужные гвозди с планок подрамника. Сняты размеры и изготовлена новая рама. Удалены профилактические наклейки сделанные ранее для транспортировки. Устранены жесткие деформации основы, удалена папиросная бумага и остатки клея. Удалены плотные стуски лака. Утонышен пожелтевший лак. Подведен реставрационный грунт, утраты тонированы. Места тонировки и участки с изменившейся лаковой пленкой покрыты реставрационным лаком. Свободные края кромок подвернуты и закреплены на подрамнике. Картина смонтирована в новую раму.

Эти реставрационные мероприятия были не первыми для картины: В 1958 – 1961 гг. в Москве реставраторы Государственной центральной художественно-реставрационной мастерской провели укрепление красочного слоя, устранили деформации основы, подвели кромки и натянули картину на новый подрамник, подвели грунт в места утрат, промыли от загрязнений, утонышили лак, тонировали утраты красочного слоя [2, с. 128]. Реставрация потребовалась произведению после активного участия в выставках: 1943 г. «Великая Отечественная война» в Государственной Третьяковской галерее, там же в 1956 г. на выставке «Произведения советских художников к XX съезду КПСС», 1957 г. – Москва, выставка «Произведения членов Академии художеств СССР», и «IV выставка произведений действительных членов Академии художеств СССР», 2003 г. «Противостояние. Всем солдатам Второй мировой войны посвящается» в Нижнетагильском музее изобразительных искусств, 2019 г. Музейно-выставочное объединение «Манеж» г. Москва «Память поколений: Великая Отечественная война в изобразительном искусстве» [3, с. 170].

Есть среди картин так называемые «хроники». Демонстрация на выставках авторского повторения Аркадия Пластова «Фашист пролетел», написанного в 1942 г., всегда вызывает большое опасение у хранителей и реставраторов. Автор нарушил технологию живописи, поэтому постоянно существует угроза осыпей больших участков красочного слоя, так как связь красочного слоя с грунтом ослаблена. Реставрация этой картины проводилась неоднократно. Так в 1955 г. реставратор Государственной Третьяковской галереи М.Н. Малахов в Москве укреплял красочный слой в местах сильного шелушения в нижней половине, произвел промывку сильно загрязненного красочного слоя, мастиковку и тонирование в местах утрат. В 1989 г. С.Н. Грива реставратор Научно-исследовательского музея Академии художеств СССР, командированный в Нижний Тагил, выполнил профилактическую наклейку, укрепил красочный

слой по всей поверхности. А в 1997 г. совместно с реставратором музея А.А.Наседкиной провел повторное укрепление красочного слоя, удаление загрязнений с поверхности живописи, удаление записей, регенерацию лака, подвел грунт в места утрат, выполнил тонировки, покрыл картину лаком [4, с. 118]. В 2020 г. реставратор музея О.В. Семеновых провела реставрационную подготовку картины к выставке. Были укреплены места угроз осыпей открытым способом. Подведен реставрационный грунт. Удалены поверхностные загрязнения. Места утрат притерты лаком и тонированы масляными красками. И в дальнейшем эта картина будет находиться под постоянным наблюдением.

Еще один выставочный проект 2020 г. – «200-летию открытия Антарктиды посвящается... Тайны ледяного материка. Игорь Рубан, живописец – участник второй антарктической экспедиции, рассказывает...»

На выставке экспонировалось более 70 этюдов, созданных московским художником Игорем Рубаном (1912 – 1996) во время Второй Антарктической экспедиции в 1956 – 1957 гг. Экспозиция и выставочное пространство строилось таким образом, чтобы зритель мог проследить путь следования ученых-путешественников от Калининграда к белым снегам Антарктиды. Также посетители могли рассмотреть макет теплохода «Кооперация», выставленные в витрине кисти, тюбики краски, палитру художника, книги, автором которых был И. Рубан, посмотреть фильмы о природе и покорении Антарктиды, потренироваться в завязывании различных морских узлов, с помощью специального устройства почувствовать качку корабля.

Этот выставочный проект стал плодом многолетнего труда сотрудников музея: искусствоведов, исследовавших творчество художника, дизайнеров-оформителей музея, кураторов выставки, и, конечно, реставраторов, подготовивших к экспонированию большое количество произведений.

Этюды, представленные в залах, составляют лишь малую часть большой монографической коллекции Игоря Павловича Рубана, собранной Нижнетагильским музеем изобразительных искусств. Такое собрание через призму творчества одного художника рассказывает истории о времени, событиях, идеалах, в которых жил отдельный человек и вся страна.

Игорь Рубан вошел «в историю российского искусства как автор одной темы, посвященной Крайнему Северу и Антарктиде, природе этих двух полюсов холода и вечной мерзлоты и людям, которые покоряли и осваивали эти земли» – писала о нем М. В. Агеева.

В 1956 – 1957 гг. он побывал во Второй континентальной антарктической экспедиции. В походных этюдах Рубан передал непосредственность впечатлений, искренность и удивление художника перед красотой и необычностью открывшегося ему сурового мира. Его натурные работы, выполненные в Антарктиде, являются первыми в мировой истории этюдами и рисунками таинственного шестого континента [5].

Первое поступление в НТМИИ двадцати восьми живописных работ и более пятидесяти графических листов И.П. Рубана произошло в 2006 г. Спустя почти десять лет, в 2015 г., произошло второе пополнение коллекции. Сын художника – Георгий Игоревич передал в музей 1200 этюдов, рисунков, картин отца, которые раскрывают творчество художника разных периодов от студенчества до зрелых лет. В 2018 г. 130 живописных произведений из серии «Калининград-Антарктида» были поставлены на учет

в основной фонд музея. Продолжается обработка остальной коллекции – атрибуция и уточнение датировок, систематизация, обеспыливание, сортировка.

Более семидесяти лет прошло с момента создания работ, и творческое наследие художника потребовало профессионального внимания реставраторов. Подготовка этюдов И. Рубана серии «Калининград – Антарктида» к выставке длилась с 2017 по 2020 гг. За это время реставраторами музея было отреставрировано и подготовлено к экспонированию более 90 этюдов, выполненных маслом на холстах и картонах.

В походных условиях художник писал несколько этюдов в день, заготовленных подрамников не хватало, поэтому мастерить их приходилось из того, что было доступно – в ход шли доски от ящиков и старой мебели. Подрамники были нераздвижные, без скосов и крестовин, имели множественные дефекты обработки древесины, выпалы сучков, горизонтальные и вертикальные планки на одном подрамнике могли существенно отличаться по толщине. Вследствие этого на работах появились крупные устойчивые деформации в виде волн по всей поверхности. Некоторые работы, судя по гвоздевым проколам, были перетянуты несколько раз, что привело к растрескиванию красочного слоя и его осыпям по периметру.

Например, для этюда «Впереди санно-тракторного поезда» 1957 г. Рубан использовал в качестве подрамника для заранее загрунтованного холста нераздвижную сбитую гвоздями конструкцию, сделанную из фрагментов мебели и досок, побывавших в употреблении. На планках местами имелись гвоздевые пробоины, были вбиты гвозди, нижняя планка в несколько слоев покрашена краской, по всей поверхности царапины и вмятины от ударов. От дефектов планок подрамника появились деформации холста в углах, у верхнего края изломы основы. В левом нижнем углу была крупная вмятина от удара. Местами имелись группы утрат и потертостей красочного слоя, у правого края в середине царапина красочного слоя длиной 30 мм с точечными утратами. Кое-где в красочный слой влипли соринки и волоски от кисти. Лаковая пленка отсутствовала. По всей поверхности имелись точечные и мелкие пятна – брызги серой масляной краски. У верхнего края, в правой части, пятно резинового клея.

В процессе реставрации был заменен подрамник, подведены кромки, устранены деформации основы, методом сухой расчистки с поверхности живописи были удалены капли серой краски и пятно клея, в места утрат красочного слоя подведен реставрационный грунт, выполнены тонировки.

С картонами дело обстояло несколько лучше: хранились они в папках, что уберегло их от сильных деформаций, но часто встречались измятые и расслаивающиеся углы, кнопочные проколы, сильные повреждения и мелкие разрывы по периметру.

Этюду 1956 г. «На палубе» для придания экспозиционного вида потребовалось восполнение и укрепление расслоившейся ветхой основы. Были устранены изломы основы в углах и крупный фигурный излом основы в правой нижней четверти. Подведен реставрационный грунт. Удалены поверхностные загрязнения с лицевой стороны, остатки влипшей бумаги. Места утрат тонированы.

Такие реставрационные операции были проведены практически на каждом картоне. Но, несмотря на некую схожесть повреждений, каждая картина всегда требует индивидуального подхода.

Бережное отношение, оптимальные условия хранения, при необходимости, профессиональная реставрация – то, что позволяет сохранить, сберечь для потомков уни-

кальное культурное наследие художника, города, страны. Работа над воплощением новых актуальных выставочных проектов – это возможность для Нижнетагильского музея изобразительных искусств восстановить, сохранить и показать зрителям его богатую и разнообразную коллекцию.

Список источников и литературы:

1. Живопись первой половины XX века из собрания НТММИ: каталог: 60-летию музея посвящается / НТММИ; авт.-сост. кат., авт. вст. ст., отв. ред. Е. Ильина, Л. Смирных. – Нижний Тагил, 2004. – 181 с.: цв. и ч/б ил.; 20 х 23 см. – 999 экз.
2. Реставрация живописи XVI – XX веков из коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств: альбом-каталог / НТММИ; авторы – сост. Е. Ильина, Л. Смирных, А. Наседкина. – Нижний Тагил, 2007. – 143 с.: цв. и ч/б ил.
3. Живопись первой половины XX века из собрания НТММИ: каталог: 60-летию музея посвящается / НТММИ; авт.-сост. кат., авт. вст. ст., отв. ред. Е. Ильина, Л. Смирных. – Нижний Тагил, 2004. – 181 с.: цв. и ч/б ил.; 20 х 23 см. – 999 экз.
4. Реставрация живописи XVI – XX веков из коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств: альбом-каталог / НТММИ; авторы – сост. Е. Ильина, Л. Смирных, А. Наседкина. – Нижний Тагил, 2007. – 143 с.: цв. и ч/б ил.
5. Игорь Павлович Рубан. Живопись. Графика / авт. статей И. Д. Папанин, И. А. Вакар, И. П. Рубан; сост. кат. В. Г. Слугина. – Москва : Советский художник, 1988. – 40 с.
6. Игорь Рубан. Биография. Годы учебы. Воспоминания. Архив И.П. Рубана в семье.
7. Игорь Рубан. Живопись. Графика: каталог выставки / НТММИ; авт. вст. ст. М. Агеева, сост. кат. Л. Смирных. – Нижний Тагил, 2009. – 28 с.: ил.

УДК 378.1: 745.5

И.В. Серова,

Уральский колледж прикладного искусства и дизайна
(филиал) ФГБОУ ВО «МГХПА им. С.Г. Строганова»,
г. Нижний Тагил
uupi@mail.ru

МОНИТОРИНГ ЭФФЕКТИВНОСТИ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КОЛЛЕДЖЕ

В статье рассматривается мониторинг переподготовки кадров в сфере художественного образования

Ключевые слова: переподготовка кадров; эффективность дополнительного образования.

I.V.Serova,

Ural College of Applied Arts and Design,
affiliated to Moscow State Academy
of Arts and Industry n.a. S.G. Stroganov,
Nizhny Tagil,
uupi@mail.ru

PROFESSIONAL DEVELOPMENT EFFICIENCY MONITORING IN THE COLLEGE

The article describes personnel professional development efficiency monitoring for decorative art.

Keywords: professional development, personnel training efficiency; applied decorative arts; traditional art.

Дополнительное образование с каждым годом становится все более востребованным. В государственной программе РФ «Развитие образования» на 2018 – 2025 гг. и указах президента указаны целевые индикаторы, отражающие необходимость расширить охват взрослого населения страны этим видом образования.

Дополнительное образование в первую очередь нацелено на быструю коррекцию и повышение профессионального потенциала общества и конкурентоспособности экономики страны, но немаловажное значение играют и программы, основной задачей которых становится обеспечение защищенности граждан, а также адаптивности взрослых в условиях активной смены технологий и материалов.

Для выполнения требований работодателя, преодоления трудностей, возникающих на современных условиях, чтобы быть востребованным, современному специалисту с профессиональным образованием необходимо иметь профессиональные знания, умения, способствующие быстрому обучению другим сходным с имеющейся профессиям. Для того, чтобы легко обучаться новым профессиям, необходимо обладать транс профессиональными компетенциями [1, с. 31].

Впервые понятие «транспрофессионализм» использует в своих работах П. Малиновский. Он определяет транспрофессионализм как коллективно-распределенную способность рефлексивно связывать и организовать представителей различных профессий для решения комплексных проблем [2, с. 54].

Малиновский П. характеризует базовые транспрофессиональные компетенции следующим образом: узкая специализация в какой-то профессии; способность к межпрофессиональной коммуникации; способность к трансдисциплинарному синтезу знаний; ориентация на сочетание фундаментальных исследований с практическим решением проблем; навыки командной работы; постоянное саморазвитие и самосовершенствование; вхождение в то, что получило название community of practice (профессиональные и транспрофессиональные сети) [3, с. 60].

Специалисты, овладев транспрофессиональными компетенциями, должны быть готовы работать в различных профессиональных средах. Комплексирование методов, средств и способов мышления и деятельности под конкретную проблемную ситуацию, не имеющую стандартных вариантов решения, – такова специфика транспрофессиональной работы.

В рамках мониторинга эффективности дополнительного образования взрослых в Уральском филиале ФГБОУ ВО «МГХПА имени С.Г. Строганова» за период 2014 – 2018 гг. мною было проведено анкетирование слушателей программ дополнительного образования, основные результаты представлены ниже. В анкетировании приняло участие 60 слушателей курсов.

Как показало проведенное анкетирование, 86% обучающихся составляют женщины, 100 % слушателей имеют высшее образование. Средний возраст обучающихся – 44 года.

В ходе опроса слушателям курсов было предложено охарактеризовать процесс обучения:

- содержание программы,
- квалификацию преподавателей,
- обеспеченность учебными материалами и их качество,
- своевременность и достаточность информации,
- практическое применение полученных знаний,
- организационные вопросы и ряд других моментов.

Нужно было оценить важность этих составляющих при выборе программы, а также степень своей удовлетворенности. Все параметры программы обучения, получив оценку не ниже «4,5» по пятибалльной шкале, оказались важными и соответствовали потребностям слушателей курсов. Ответы «полностью соответствует» и «скорее, соответствует» составляли 92,34 % и выше.

Что касается вопросов выбора программы, то решающее слово остается за работодателем. Так, например, 45 % слушателей курсов отправились в поход за знаниями по решению руководства. Еще 30 %, выбирали курс самостоятельно, узнав о нашей программе, не стали искать какие-либо иные варианты и приняли решение учиться по этому направлению.

Информационным источником о месте будущей учебы для половины респондентов стали сети Интернет, каждый четвертый получил сведения от коллег.

О том, что текущее обучение связано с сегодняшней работой, заявили 97% опрошенных. Кроме того, основной целью обучения 62 % респондентов назвали оттачивание мастерства своей профессиональной практики, 13 % – совершенствование в смежных областях или же необходимость смены деятельности.

Систематическое обучение персонала прописано в концепции развития организации и в значительной мере влияет на развитие карьеры. Так, по требованию работодателей проходят обучение большинство слушателей курсов, они обязаны повышать квалификацию в соответствии с законодательными или локальными актами, как, например, педагогические работники.

Введение обязательного обучения в своей профессиональной области считают целесообразным 74 % слушателей, такой необходимости не видят 10 % респондентов, а 16 % ответили, что оно и так уже организовано.

При обсуждении временных рамок программ дополнительного образования взрослых следует отметить, что наибольшей популярностью у слушателей пользуются краткосрочные программы – 87% респондентов чаще всего проходят обучение по программам продолжительностью 72 часа, еще 13% указали среднесрочные программы от 72 до 500 часов.

По мнению респондентов, краткосрочные программы дают наибольший профессиональный эффект, позволяя получить наиболее актуальную и широкую информацию по интересующей тематике, а затем, при необходимости, слушатель может углублять свои знания и совершенствовать навыки на среднесрочных программах.

Если говорить о времени, затрачиваемом на дополнительное обучение, то за 2016 – 2021 гг. у 53% слушателей этот показатель возрос, а у 36 % остался без изменений. Основной фактор, влияющий на изменение временных затрат на обучение, связан с главным мотивом обучения – «появление/исчезновение обстоятельств, требую-

ших дополнительного профессионального обучения в сфере трудовой деятельности» (45,5% респондентов).

В представлении слушателей курсов основные параметры оптимального формата обучения выглядят следующим образом: лучше всего учиться один раз в пять лет по программе продолжительностью 72 часа, и чаще по монопрограммам продолжительностью 16 часов. Обучение очное, при непосредственном общении с преподавателем в группе численностью до 10 человек.

Спрос на услуги дополнительного профессионального образования будет расти, и работодатели, и потенциальные слушатели курсов готовы охотно тратить как время, так и средства на повышение качества работы и своей профессиональной ценности.

Список источников и литературы:

1. Вахидова Л.В. Оценка профессиональной компетентности будущего специалиста//В сборнике: Перспективы развития науки и образования сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции: в 8 частях. М., 2019. С. 133.

2. Малиновский П. Вызовы глобальной профессиональной революции на рубеже тысячелетий // Российское экспертное обозрение. М., 2017. С. 121.

References

3. Там же.

4. Vakhidova of L.V. Otsenk of professional competence of future expert//In the collection: Prospects of development of science and education the collection of scientific works on materials of the International scientific and practical conference: in 8 parts. M., 2019. P. 133.

5. Malinovsky P. Calls of global professional revolution at a turn of the millennia//the Russian expert review. M. 2017. С. 121.

УДК 745/749

О.Н. Силюнова,
кандидат искусствоведения,
Уральский колледж
прикладного искусства и дизайна
(филиал МГХПА им. С.Г. Строганова г. Москва),
622034, г. Нижний Тагил, пр. Мира, 27.
S.O.N.11_11@mail.ru

УНИКАЛЬНЫЙ ПАМЯТНИК РУССКОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА – «СТОЛИК С ГЕРБАМИ» (1785 – 1787) ИЗ ИНТЕРЬЕРА МОСКОВСКОГО СЛОБОДСКОГО ДОМА ДЕМИДОВЫХ

В статье рассматривается история создания медного лакированного столика (1785 – 1787), предназначенного для хранения раритетных документов рода дворян Демидовых. Основное внимание уделено сравнительному анализу живописного декора столика с возможным первоисточником мотивов росписи – Жалованной грамотой на потомственное дворянство.

Ключевые слова: Нижний Тагил, Демидовы, медь, лакированный столик, Худояровы, Жалованная грамота на дворянство, XVIII в.

O.N. Silonova,
Candidate of Art Criticism
The Ural College of Applied Arts and Design
(Branch of the Moscow State Stroganov Academy of Industrial and Applied Arts)
Lecturer,
622034, NizhnyTagil, 34 Mira Ave

A UNIQUE MONUMENT OF RUSSIAN DECORATIVE AND APPLIED ART – «THE TABLE WITH COATS OF ARMS» (1785 – 1787) FROM THE INTERIOR OF THE DEMIDOV'S MOSCOW HOUSE IN THE GERMAN QUARTER (NEMETSKAYA SLOBODA)

The article deals with the history of making the copper lacquered table (1785 – 1787), intended for storing rare documents of the Demidov noble family. The main attention is paid to the comparative analysis of the painted decor on the table with the possible primary source of the painting motives – the Patent of Hereditary Nobility.

Keywords: Nizhny Tagil, Demidovs, copper, lacquered table, Khudoyarovs, Patent of Hereditary Nobility, 18th century.

В крупнейшем металлургическом центре России – уральских заводах Демидовых – в первой половине XVIII в. зарождается и быстро развивается уникальное искусство – живопись на лакированном металле.

Памятники этого периода почти не сохранились, поэтому особый интерес исследователей должен быть обращен на дошедший до наших дней «столик с гербами» (1785 – 1787) работы лакировщиков Худояровых из коллекции Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал».

Однако, несмотря на уникальность, это исключительно интересное как в историческом, так и художественном аспектах, произведение декоративно-прикладного искусства, до сих пор не становилось объектом отдельного исследования, углубленного научного анализа с выявлением возможных источников художественного декора.

«Столик с гербами» был заказан Н.А. Демидовым для интерьера московского Слободского дома-дворца, где постоянно находился при жизни заводчика. В дальнейшем, более 150 лет со времени последнего упоминания в документах демидовского архива [1, л. 10 об.], судьба столика оставалась неизвестной. Только благодаря счастливой случайности его местонахождение было определено [2, с. 34, 35] и в 1979 г. столик вернулся в Нижний Тагил [3, с. 215].

«Столик с гербами» был особым заказом заводчика, выходящим за рамки типичного ассортимента, используемого для меблировки апартаментов дворянских домов-дворцов. Задумывался столик-шкатулка, столик-трансформер с репрезентативным назначением и оригинальной функциональностью.

Сама идея подготовки специального хранилища для документальных раритетов рода Демидовых, подтверждающих право на владение землями, заводами, дворянский титул, в 1785 г. была актуальна и своевременна. Это был знаковый

период для всего российского дворянства.

В 1785 г. императрица Екатерина II, усовершенствуя систему государственного управления, осуществляет сословную реформу. В специально подготовленном документе – Жалованной грамоте потомственному дворянству – она законодательно закрепила исключительные преимущества дворян, благодаря которым они становились юридически привилегированным слоем с широкими возможностями и правами [4, с. 36]. Текст императорского Указа был напечатан в апреле того же 1785 г. в типографии Сената и разослан всем лицам дворянского звания [Там же].

В распоряжении нижнетагильской заводской конторе, датированном 4 июля 1785 г., заводчик писал: «При сем посылается точная модель ящичку, в котором для фамилии, как-то дипломы, патенты и прочие доказательности сохраняться будут, оной видом столика приказать из меди по искуснее выработать» [5, л. 87].

Уже первые строчки распоряжения заводчика свидетельствуют об исключительности задания. В более ранний период Никита Акинфиевич, заказывая столики, в качестве образца неизменно высылал готовое изделие из дерева, выполненное европейскими мебельщиками. Местные слесари должны были в точности повторить работу известных мастеров, но в другом материале – меди или железе [6, л. 2 об.].

Со «столиком с гербами» ситуация была иная. Заводчик выслал не готовый образец, а специально подготовленную модель, что могло свидетельствовать об эксклюзивности заказа и предусматривало предварительную работу проектировщика-архитектора над эскизом, чертежами и мастеров-изготовителей модельного варианта.

На момент получения нижнетагильской конторой господского распоряжения часть работ по столику была уже осуществлена. Архитектор разработал форму и конструкцию, продумал композицию декора отделки. По рабочим чертежам изготовили модель. В ремесленной практике XVIII столетия модели выполнялись из воска, глины, гипса, дерева [7, с. 19]. В данном случае материал модели неизвестен. Отсутствуют сведения и о размере модельного образца. Однако слово «точная» позволяет предположить, что речь идет о модели в натуральную величину.

14 августа 1785 г. модель столика и эскизы живописного декора, утвержденные заводчиком, были доставлены в Нижний Тагил [5, л. 87]. В предписании нижнетагильской конторе Н.А. Демидов, конкретизируя заказ, подчеркивал функциональное назначение изделия – «ящичек» [Там же]. Данный ящик должен был надежно фиксироваться замком, а снаружи иметь форму столика: «...оной видом столика ...» [Там же]. Из вышеотмеченного следует, что центральная часть конструкции имела потайной характер. Никите Акинфиевичу необходим был столик-сейф, поэтому «столик с гербами» был спроектирован так, чтобы доступ к внутреннему ящичку мог осуществляться только через откидную крышку, роль которой выполняла столешница, запиравшаяся на замок, расположенный в передней стенке ящичка.

Изготовление механизма медного замка оригинальной конструкции предписывалось опытному нижнетагильскому слесарю Е.Г. Кузнецову-Жепинскому (1725 [8, с. 24]–1805 [9, с. 58]). Для надежного функционирования конструкции заводчик рекомендовал мастеру заложить два или три поворота ключа: «Петли и замок сделать медные самым искусным мастерством. А ипаче ключ гораздо потверже, и что б два или три поворота имел, в чем чайтельно Жепинский выдумать сумеет» [5, л. 87].

Перед нижнетагильскими слесарями ставилась сложная задача. Следуя тексту

предписания заводчика и модели, нужно было подготовить все детали сборной конструкции. Изнутри ящик должен был иметь четыре отверстия, через которые специальными винтиками крепиться к ножкам: «...Внутри ящик по углам к ножкам прикрепить шуфельными винтиками, дабы он не снимался» [Там же].

Медные элементы столика, кроме конструктивной, должны были нести эстетическую нагрузку. Поэтому слесарям приказывалось плоскость выгнутых ножек покрыть каннелюрами – вертикальными желобками, а по периметру изделия под ящичком сделать сквозную ажурную решетку, переднее звено которой должен был украшать демидовский вензель: «...все четыре стороны оного столика должны быть с прорезными фигурами и ножки дорожчатые, как значится на модели, выключая вензельное имя, которое сделать только на одной передней стороне» [Там же].

В настоящее время столик не имеет монограммы Демидовых. Нет сомнения в том, что «вензельное имя» присутствовало на решеточке столика, но в советское время было утрачено. При реставрации столика реставраторы не восстановили эту важнейшую историческую деталь, сведения о которой можно было найти только в архивных документах [Ил. 1].

Медный столик великолепен в каждой своей детали (высота 80 см, длина доски столешницы 73 см, ширина 56 см) [Ил. 2]. Роскошная коробка-шкатулка («ящичек») лежит на позолоченной царге, украшенной по верхнему и нижнему полю бусовидной каймой. Под ней с четырех сторон проходит барочной формы изящная решетка, основу рисунка которой создает рокайльный завиток и характерный элемент французского декоративного барокко – трельяж, косая решетчатая сеточка.

Ножки столика имеют сложную конфигурацию, в основе которой двойной S-образный изгиб. Нижняя часть опоры состоит из выгнутой наружу, завершенной каблучком-бусиной, и вогнутой дуги. Данные детали, очень тонкие и изящные, скреплены проножками: четыре медные мягко выгнутые фестончатые полосы прямоугольной формы сходятся в центре, где фиксируются овальным медальоном. Выше этого уровня ножки, постепенно расширяясь вверх, делают еще один изгиб. Вся круглая поверхность ножек покрыта каннелированными бороздками красного цвета.

Исполнителями художественных работ на «столике с гербами» были лакировщики Худояровы. Об этом свидетельствует монограмма «М.Д.Х.» – «Мастера Демидовых Худояровы» [Ил. 3], расположенная по краю нижнего поля столешницы, выполненная тонкой черной линией и архивные документы.

Н.А. Демидов являлся поклонником и покровителем лакировального промысла, которым занимались ремесленники его уральских владений. В течение 1770 – 1780-х гг. через заводскую нижнетагильскую контору заводчик постоянно направляет заказы на изготовление разнообразных изделий – подносов, столиков, шкафов, детских игрушек, которые использовались в интерьерах московского Слободского дома-дворца [10, с. 92].

Возможно, что выбор исполнителей первых эксклюзивных изделий для Демидова был определен приказчиками заводской конторы. Они доверили эту исключительно важную работу лучшим местным лакировщикам Худояровым, которые произвели на заводчика благоприятное впечатление, и в дальнейшем становились авторами самых сложных и ответственных проектов.

В 1782 – 1784 гг. Худояровы – Андрей Степанович (1722 – 1804) [11, л. 96 (об.); 12,

с. 8] и два его сына Вавила (в архивных источниках Вавило – О.С.) (1753 – 1793) [13, с. 265] и Федор (1740 – 1828) [12, с. 8], у Худояровой (1747 – 1828) [13, с. 264] распилили и облакировали 280 дощечек для обивки стен кабинета Никиты Акинфиевича в московском Слободском доме-дворце [14, с. 190–191].

После работы над лаковым кабинетом Слободского дома-дворца Худояровы удостоились полного доверия Н.А. Демидова, который во всем «полагался на их искусство» [15, л. 96]. Поэтому без предварительного обсуждений с приказчиками нижнетагильской конторы эти мастера включаются в авторский коллектив для исполнения нового заказа Демидова – «столика с гербами» (10, с. 99; 5, л. 87).

Выявление новых архивных документов позволило значительно конкретизировать ситуацию и по-новому расставить приоритеты.

Работы над столиком в материале могли начаться не ранее конца августа 1785 г. К середине осени можно было приступать к его живописному оформлению. Судя по документу, который датирован 20 октября 1785 г., главным исполнителем этих работ был определен младший представитель династии Вавила Андреевич Худояров, который обладал правом личной переписки с Н.А. Демидовым [5, л. 93 об.]. Однако осенью того же года, Вавила обратился к Демидову с письмом и просил разрешить поездку в Москву «... для замечания по своему искусству редкостей и покупки потребных красок и материалов ...» [Там же]. Для положительного решения вопроса, Вавила действует дипломатично. К письму с прошением был приложен подарок – «филейная круглая доска», за которую мастер удостоился господского «спасибо» и разрешения на творческую командировку в Москву «к будущему первому зимнему пути» [Там же].

В своем письме к заводчику Вавила Худояров, видимо, гарантировал, что с его отъездом работа над «столиком с гербами» не остановится, так как может быть поручена другим мастерам. О том, что эти доводы возымели действие, свидетельствует распоряжение Никиты Акинфиевича: «... а что б посланных отсюда шкафа и столика в окончании не было остановки, то поручить исправление оных брату его Федору с учениками...» [Там же].

Ученики у лакировщиков Худояровых появились по воле Н.А. Демидова, когда он принял решение о создании в Нижнетагильском заводе господской лакировальной фабрики [10, с. 89; 16, л. 112]. В связи с этим в 1779 г. нижнетагильская контора определила к мастерам Худояровым четырех штатных учеников: Назара Васильевича Мошинцова, Василия Никитича Морозова, Петра Ивановича Морозова, Терентия Федоровича Куликова [17, л. 430 об.]. Все они числились по штату служащих и получали жалование. В период изготовления столика в документах упоминаются только живописные и лакировальные ученики Н.В. Мошинцов и Т.Ф. Куликов [18, л. 408], следовательно, именно они могли быть помощниками Федора Худоярова. Версию о том, что для работы над столиком привлекались штатные ученики Демидова, подтверждает то обстоятельство, что при выдаче денег мастеру Худоярову, речи об оплате труда учеников не велось.

В 1787 г. роспись и отделка столика была завершена и Ф.А. Худояров просит выплатить ему за работу «по облакировке дипломного столика 220 рублей». Обосновывая сумму гонорара, он ссылается на работу своего брата Вавилы и эту информацию контора доводит до сведения заводчика: «... в прошлом году (1786 г. – О.С.) за облакирование братом его Вавилой Худояровым столика, на коем нарисовано фабричное

строение и труда менее нынешнего столика, дано здесь 100 (в НТЗ – О.С.), да в Москве 100 и того 200 рублей, а как за означенный столик требование немалое, то дано ему Федору Худоярову 150 рублей, а до остальных требуемых им пожалуйста наградить повелением» [Там же, л. 92 об.].

В марте 1787 г. Н.А. Демидов дает распоряжение нижнетагильской конторе выдать Федору Худоярову дополнительно только 25 рублей: «Мастеру Худоярову за облакирование означенного столика хотя б довольно было и выданных от оной конторы 150 рублей, однако ж, как оной выработан довольно хорошо, то в поощрение впредь к совершенному достижению художества сего, выдать ему из милости моей 25 рублей» [19, л. 26 об.]. Следовательно, всего 175 рублей.

Желая иметь полную информацию о затратах на изготовление «столика с гербами», заводчик затребовал смету на материалы и работы помимо росписи и лакирования. Этот документ недавно обнаружен нами, цитируем его ниже: «Счет о деле для хранения дипломов и прочего столика.

Отдано красной меди – 2 пуда 18, 5 фунтов по 9 рублей пуд = 22 руб. 16 ¼ коп., спирту – 1 т (?) на 5 руб., свинцу – 6,5 фунта на 55 коп., буры – на 25 коп., олова – на 20 коп., сделан столик весу 3 пуда 8 фунтов. За дело оного 15 рублей. На починку инструмента, на зубку слесарных пил на каление оных рогу тюля (тюленя ? – О.С.) на 30 коп. Итого 43 руб. 46 ¼ коп.» [18, л. 106].

Вместе с моделью столика в Нижний Тагил были присланы рабочие материалы, видимо, эскизы декоративных мотивов для художественного оформления столика. Они определяли форму и колорит каждого элемента двух главных живописных композиций, поэтому задачей художников было точное и тщательное копирование: «... на обеих сторонах крышки по посланным при сем форматам на внешней изображении гербов государственных, а на внутренней герб фамилии нашей старательно б постарались точно написавши и вылакировать мастерам Худояровым» [5, л. 87].

Среди документов, которые планировалось хранить в столике-шкатулке, особое место занимала Жалованная грамота Демидовых на дворянство [Ил. 4]. Поэтому при подготовке эскизов оформления могли быть использованы художественные мотивы именно этого раритета.

С 1710-го г. в России вводятся дворянские титулы [20, с. 31]. Одним из первых русских подданных, получивших дворянство, был Н.Д. Демидов (Антюфеев). Учитывая его заслуги в организации отечественной металлургии, оружейного дела, император Петр I Указом от 21 сентября 1720 г. возвел Демидова в дворянское достоинство [Там же, с. 37].

После смерти Н.Д. Демидова его сыновья Акинфий Никитич, Григорий Никитич и Никита Никитич в 1726 г. [21, с. 50] в правление Екатерины I на основе Указа 1720 г. оформили диплом («грамоту») на дворянство [20, с. 189], подписанный императрицей Екатериной I 24 марта 1726 г. [22, с. 124].

Дворянская Жалованная грамота изготавливалась по определенному протоколу. Она имела вид тетради и состояла из листов пергамента, переплетенных книгой, обложка которой покрывалась «золотой в цветах парчой» [23, с. 11]. На титульном листе грамоты писался императорский титул, в котором перечислялись все земли и княжества, составлявшие владения русского правителя. Данный текстовый фрагмент оформлялся изображениями эмблем названных территорий, расположенных по периметру.

В центре – государственный герб России – императорский двуглавый орел, украшенный московским гербом и цепью ордена Святого Андрея Первозванного, над которым помещалось миниатюрное изображение правителя – на грамоте Демидовых и столике это погрудное изображение в повороте $\frac{3}{4}$ императрицы Екатерины I [Ил. 5]. На остальных листах, «рисованных с обеих сторон», после высочайшего титула «излагаются заслуги жалуемого лица, при изображении герба его описание, охрана предоставляемых прав» [Там же, с. 12].

Традиционно этот документ содержит три основных изобразительных элемента, выполненных на высочайшем художественном уровне: титульный лист, дворянский герб и орнаментальное обрамление текстовых листов по периметру. Для декора «столика с гербами» были заимствованы два изобразительных мотива грамоты.

На внутренней стороне панели крышки помещено изображение герба дворян Демидовых с четвертого листа грамоты. В грамоте герб имеет текстовое обрамление сверху и снизу, и заключен в рамку из широких полос роскошного растительно-цветочного орнамента [Ил. 6]. На столике от этих деталей отказались. Герб был увеличен и воспроизведен на белом фоне доски [Ил. 7]. Сравнительный анализ изображений герба Демидовых на Жалованной грамоте 1726 г. и на столике доказывает, что они не идентичны. Основной орнаментальный декор, составляющий намет вокруг рыцарского шлема, написан иначе. На столике он значительно переработан, упрощен, опущены миниатюрные детали проработки листьев аканта. Темный щиток в нижней части герба на столике имеет округлую форму, тогда как на грамоте эта же деталь герба строится на сочетании выгнутых и вогнутых линий. Не совпадает даже расположение и число заклепок на поверхности рыцарского шлема.

О.И. Хоруженко в исследовании о дворянских дипломах XVIII столетия приводит сведения о том, что окончательный вариант диплома («грамоты») Демидовых содержит герб из первого варианта [20, с. 190]. Более поздний вариант документа отличался «измененным рисунком герба» [Там же, с. 189]. Всего в монографии упоминается три варианта Жалованной грамоты Акинфию, Григорию и Никите Демидовым [Там же].

Декоративное оформление внешней поверхности крышки столика также не является полным аналогом титульного листа дворянской грамоты Демидовых 1726 г. Воспроизводя общую схему расположения изобразительных мотивов диплома, живопись столешницы отличается значительной переработкой деталей и своеобразной трактовкой мотивов.

Центральная часть живописной композиции столика с государственным российским гербом вытянута по вертикали [ил. 8]. Это стало возможным благодаря заполнению живописью той части фона, которая в грамоте записана текстом. Аналогично с росписью внутренней стороны доски с гербом Демидовых растительное орнаментальное обрамление государственного герба на столешнице иное – это значительно упрощенный вариант, утративший пышную роскошь барочного убранства титульного листа грамоты.

Эмблемы земель, расположенные по периметру титульного листа грамоты, являются перечислением российских императорских владений, входящих в полный высочайший титул. На грамоте и столике эмблем 29, с гербами России и Москвы 31. Основное их отличие – в оформлении клейм эмблем, в расположении и очередности положения на плоскости основы.

На грамоте каждая территориальная эмблема заключена в гербовый щит определенного цвета сложной барочной формы, оплетенный золотисто-серебряным наметом с черным контуром.

На Жалованной грамоте две эмблемы «Вятская» и «Болгарская» расположены слева и справа у основания золотого щитка государственного герба. На столике они потеряли свои престижные позиции и вошли в общий перечень эмблем по вертикали поля. Данное перемещение повлекло за собой расширение состава эмблемных поясов по ширине краев столешницы. В верхней части панели столика их восемь, внизу – девять. И хотя на грамоте две эмблемы земель находятся в центре рядом с государственным гербом, однако количественные показатели декора полей также разные: сверху – семь, снизу – восемь. Несмотря на это, автору художественного оформления грамоты удалось сохранить гармоничную выразительность за счет сужения эмблем нижнего поля по ширине. Этот прием был использован и автором эскиза для «столика с гербами».

Однако дополнительно сужать плоскость сложных барочных эмблем верхнего и нижнего полей столика было уже нельзя из-за утраты декоративного баланса и равновесия композиции. Возможно, именно поэтому разработчику декора столика пришлось отказаться от копирования формы и орнаментального обрамления эмблем грамоты. На столике эмблематические элементы помещены в круглую композицию (7х7 см) с широкой золотой обводкой по вертикали столешницы слева и справа по шесть, и в клейма овальной формы по верхнему (7,5х5,5 см) и нижнему (7х5 см) полю. Круг превратился в мягкий овал из-за необходимости вписать по верхнему полю 8, по нижнему 9 эмблем [Ил. 9].

Указанные изменения повлекли за собой смену формы рамок с надписями названия земель. Прямоугольные планочки, расположенные на грамоте под эмблемами, сменили изогнутые по овалу щитка ленты с развешивающимися концами над эмблемами.

Титульный лист жалованных грамот украшался гербовыми эмблемами царств и княжеств Российской империи в том порядке как они упоминаются в высочайшем титуле [23, с. 19]. Но при оформлении декоративно-прикладных изделий допускались определенные отступления [Там же, с. 25]. При анализе изображений территориальных эмблем на столике и грамоте, выявляются несоответствия. Логика их возникновения объясняется теми изменениями, которые автор художественного проекта столика внес в композиционную структуру живописи. Он перенес две эмблемы земель «Вятская» и «Болгарская» из центра на поля, что и повлекло закономерное нарушение последовательности. Эмблема «Вятская» на столешнице столика оказалась между эмблемами «Югорская» и «Ново града Низовские земли» (слева), а эмблема «Болгарская» между «Пермская» и «Черниговская» (справа). При этом, сохраняя присущий грамоте количественный состав земельных эмблем по вертикали полей по 6, оказавшиеся лишними перенесли на верхнее и нижнее поля столика

На грамоте и столике при рассмотрении слева направо верхнего поля совпадают эмблемы «Киевская», «Владимирская», «Новгородская», «Царица Казанская», «Царица Астраханская», «Царица Сибирская», «Государыня Псковская». Далее на столике по причине, изложенной выше, становится на одну эмблему больше – появляется «Великая княгиня Смоленская». Добавление эмблемы земли «Болгарской» на поле справа

сделало лишним изображение эмблемы земли «Ярославской», которая опустилась на столিকে в нижний левый угол столешницы.

Кроме этого автор декора столика использует прием, который делает расхождение последовательности изображения эмблем более значительным. С эмблемы Смоленской земли на грамоте начинается перечисление сверху вниз по левому полю. На столিকে тот же перечень дублируется (за исключением земли «Смоленской»), но по полю справа. Та же особенность повторяется в составе эмблем по полю справа на грамоте, на столিকে это вертикаль эмблем, но по полю слева. Следовательно, мы видим, что меняются местами месторасположение целых вертикалей декора. Возможно, что эти изменения внесены были художниками в Нижнем Тагиле и связаны со способом перевода рисунка на поверхность изделия.

Отмеченные выше отличия позволяют сделать вывод о том, что автор декора столика при подготовке эскизного проекта использовал не только оригинальную грамоту Демидовых на дворянство 1726 г., но и другие источники. В его распоряжении могли быть патенты и дипломы, для хранения которых также должен был использоваться столик-шкатулка.

Все документы, исходящие от первого лица государства, по протоколу имели роскошное оформление, следовательно, и другие документы Демидовых были великолепно декорированы. Кроме этого автор эскиза мог привлекать различные печатные издания, имеющие гравюры с государственной символикой и атрибутикой.

Проделанная нами работа позволяет сделать следующие предположения. Овальная форма эмблем использовалась при оформлении российского знамени – одной из государственных регалий, которая наряду с короной, скипетром, печатью применялась на торжественных церемониях. Впервые знамя – панир [Ил. 10] было изготовлено к коронации Елизаветы Петровны. Знамя состоит из желтого атласного полотнища с изображением полного государственного герба – двуглавый орел с московским гербом на груди в окружении овальных эмблем. Автором художественного проекта знамени был Г.А. Качалов (1711 – 1759) художник-гравер Гравировальной палаты Академии наук [24, с. 221]. Гравированное изображение панира под № 16 помещено в «Коронационном альбоме императрицы Елизаветы Петровны» (1742 – 1744). Тираж альбома состоял из 600 экземпляров на русском, 300 на французском, 300 на немецком языках. Первоначально изготовили 12 экземпляров, составленных из первых оттисков. После иллюминирования (раскраски) они были преподнесены особо высокопоставленным особам [25, с. 5]. Без сомнения, такое раритетное издание могло принадлежать библиотеке Демидовых. На использование именно этого источника может указывать и орнамент, выполненный на столিকে объемно в виде золотого бордюра.

Золотый орнамент столика уникален. Он своеобразен по составу элементов, состоящих из предельно стилизованных растительно-цветочных форм, и напоминает переплетение толстых металлических нитей на бахrome по краям полотнища знамени-панира. Золотой бордюр орнамента покрывает не только столешницу (ширина 2 см), но и все края ящика-шкатулки столика, а также создает рамочку вокруг герба на внутренней панели крышки [Ил. 11].

Еще одним источником возможного заимствования автором изобразительных элементов столика могла быть книга «Символы и эмблемата», изданная в Амстердаме по Указу Петра I в 1705 г. Экземпляр этого уникального эмблематического сборника, пе-

реизданного в 1719 г. [26, с. 174], также мог быть доступен автору проекта оформления столика. Именно в этом издании мы находим помещение надписей на развешивающихся лентах, аналогично примененным на столিকে с гербами.

Кроме декора столешницы необходимо остановиться на росписи боковых стенок столика. На лицевой панели, слева и справа от отверстия ключницы замка, нарисованы два прямоугольных ящичка с ручками-кольцами [Ил. 12]. Под кольцами изображены закрепленные на двух гвоздиках зеленые лавровые венки с ягодками. Форму ящичков акцентирует широкая черная полоса. Она нанесена пастозно с четкими рельефными гранями и напоминает текстуру черного эбенового дерева [Ил. 13]. Внутренние уголки ящичков заполнены этим же материалом в виде сегментов. Перечисленные особенности свидетельствуют о том, что мы видим применение живописи-обманки, имитирующей в изделии несуществующую функцию и материал.

У «столика с гербами» уникальная судьба. Посланник XVIII столетия, он вошел в нашу современную реальность прекрасным шедевром мастеров нижнетагильского лакового дела. Время исказило его первоначальный облик – значительно утрачен живописный слой, смыты краски, исчезло изящество миниатюрной отделки. Но с каждым годом этот реальный осколок истории древней уральской земли обнажает новые грани информации, ведущие нас к познанию истинных закономерностей и событий исчезнувшей в пространстве времени жизни.

Список источников и литературы:

1. РГАДА, ф. 1267, оп. 10, д. 385.
2. Лепо Л.П. Трудности и радости собирательной работы // Альманах «Тагильский краевед». Н. Тагил: тип. Свердловприздата, 1992. С. 33–37.
3. Нижнетагильский музей-заповедник /Ред. Л.Г. Золотарева. – Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1988. – 239 с.
4. Шепелев Л.Е. Титулы, мундиры и ордена Российской империи. – М.: ЗАО Центрополиграф, 2005. – 423 с.
5. ГАСО, ф. 643, оп. 1, д. 263.
6. ГАСО, ф. 643, оп. 1, д. 379.
7. Ботт И.К. Царскоесельская мебель и ее коронованные владельцы. – Пб.: Изд-во «Аврора», 2009. – 265 с.
8. Баташов Н.С., Гагарин Е.И. Е.Г. Кузнецов – выдающийся мастер XVIII века. М.: Машгиз, 1953. – 96 с.
9. Нижнетагильский краеведческий. Рассказ о музее. Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1980. – 256 с.
10. Силонова О.Н. Крепостные художники Демидовых. Училище живописи. Худояровы. XVIII – XIX века: Из истории подготовки специалистов художественных и художественно-ремесленных профессий Демидовыми. Екатеринбург: Баско, 2007. – 416 с.
11. ГАСО, ф. 643, оп. 1, д. 427
12. Павловский Б.В. Крепостные художники Худояровы. Свердловск, 1963. – 44 с.
13. Худоярова Н.П. Родословие крепостных художников Худояровых из Нижнего Тагила // Уральская родословная книга: Крестьянские фамилии. – Екатеринбург: Уральский рабочий, 2000. С. 255–294.
14. Силонова О.Н. Лаковый кабинет Н.А. Демидова в московском Слободском доме-дворце (1782 – 1784): история создания, опыт реконструкции // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2016. № 2 (151). Т. 18. С. 184 – 196.

15. ГАСО, ф. 643, оп. 1, д. 237.
16. РГАДА, ф. 1267, оп. 1, д. 296
17. РГАДА, ф. 1267, оп. 1, д. 321
18. ГАСО, ф. 102, д. 48
19. ГАСО, ф. 643, оп. 1, д. 2108
20. Хоруженко О.И. Дворянские дипломы XVIII века в России. – М.: Наука, 1999. – 419 с.
21. Мосин А.Г. Род Демидовых. – Екатеринбург: Издательство «Сократ», 2012. – 532 с.
22. Юркин И.Н. Демидовы: Столетие побед. – М.: Молодая гвардия, 2012. – 447 с.
23. Лукомский В.К. О геральдическом искусстве в России. СПб, 1911. – 36 с.
24. Гравировальная палата Академии наук XVIII века. Сборник документов. Составители: М.А. Алексеева, Ю.А. Виноградов, Ю.А. Пятницкий. – Ленинград: Издательство «Наука», Ленинградское отделение, 1985. – 292 с.
25. Маркова Н. Об истории создания Коронационного альбома императрицы Елизаветы Петровны //Третьяковская галерея. 2011 (30), № 1. С. 4 – 21.
26. Соболева Н.А. Старинные гербы российских городов. – М.: Наука, 1985. – 176 с.

УДК 769.5; 77.03

Д.М. Симонова,
научный сотрудник,
МКУК «Нижнетагильский музей-заповедник
«Горнозаводской Урал», 622001
г. Нижний Тагил, пр. Ленина, 1
museum.foto@yandex.ru

ОБЛИК НИЖНЕГО ТАГИЛА В ИЗДАНИЯХ ОТКРЫТОК 1917 – 1950-Х ГГ. ИЗ ФОТОКОЛЛЕКЦИИ НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ГОРНОЗАВОДСКОЙ УРАЛ»

В статье дается подробный количественный и качественный анализ коллекции открыток и почтовых карточек 1917 – 1950-х гг. как исторических источников в изучении прошлого Нижнего Тагила. Рассказывается о технологических особенностях, жанрах изображения и информационном потенциале данных музейных предметов.

Ключевые слова: открытка, почтовая карточка, фотография, типография, митинг, индустриализация, строительство, улица.

D. M. Simonova,
Researcher The Nizhny Tagil Museum-Reserve
“Mining and Work Ural”
Lenin St. 1, Nizhny Tagil, Russia.
museum.foto@yandex.ru

THE APPEARANCE OF NIZHNY TAGIL IN POSTCARD EDITIONS OF THE 1917 – 1950S. FROM THE PHOTO COLLECTION OF THE NIZHNY TAGIL MUSEUM-RESERVE «MINING AND WORK URAL»

The article provides a detailed quantitative and qualitative analysis of the collection of postcards of the 1917-1950s. as historical sources in the study of the past of the city of Nizhny Tagil. It tells about the technological features, genres of images and the information potential of these museum objects.

Keywords: postcard, photo, printing house, meeting, industrialization, construction, street.

На протяжении XX в. облик Нижнего Тагила значительно видоизменялся. Из заводского поселения с одно- и двухэтажными постройками Нижний Тагил превратился в крупный промышленный, культурный, туристический центр Урала, который известен не только в России, но и во всем мире. Изменение облика селения ярко прослеживается в печатных изданиях открыток и почтовых карточек, выпускавшихся на протяжении всего XX в. Эти музейные предметы позволяют ретроспективно проследить историю развития Нижнего Тагила, а для периодов дореволюционной и революционной истории города порой становятся единичными иллюстрациями. Объем серий выпускаемых открыток и их тираж на протяжении всего XX в. значительно различался. Если до 1916 г. по Нижнетагильскому селению было издано не менее семи видовых открыточных серий отдельными издательствами [1, с. 85], то начиная с 1917 г. и все 1920-е гг. выпускались лишь единичные печатные экземпляры. Смена политических режимов в это время трактовала новые доминанты в обществе и правила жизни.

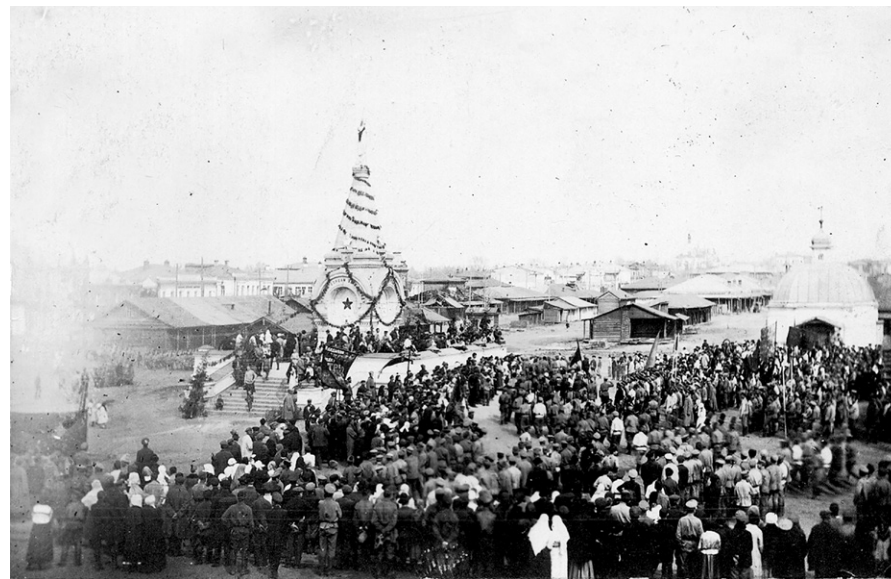
Облик Нижнетагильского заводского поселка 1917 г. запечатлен благодаря фотосъемке массовых народных собраний и митингов. Это открытки с событийными сюжетами, которые представляют интерес для исследователей. На части из них точно обозначена дата и прослеживается место событий. В начале марта 1917 г. в Нижнетагильский заводской поселок пришло официальное известие о свержении самодержавия, почти сразу было решено организовать массовые собрания жителей города. В фотоколлекции музея-заповедника имеются две немаркированные почтовые карточки с изображением митинга на Предзаводской площади [2] и шествия тагильчан по Александровской [3]. Автором этих снимков была Анна Андреевна Шестакова, владелица фотосалона в Нижнетагильске. Авторство удалось установить благодаря имеющимся стеклянным негативам и информации на идентичных бумажных отпечатках, сохранившихся в коллекции «Фото» музея-заповедника [4]. Насколько растрогивались эти карточки, в настоящее время неизвестно, так как на их адресной стороне отсутствуют какие-либо печатные данные. Получается, что печать экземпляров зависела от воли владелицы фотосалона, спроса покупателей или требований заказчика, если таковой имелся. Митинг состоялся в Тагиле 10.03.1917 г., эта дата подтверждается чернильной надписью, сделанной поверх одного из изображений отправленного позже некоему адресату с поздравлением ко дню Святой Пасхи [5]. На данных двух видах сняты многочисленные группы людей с лозунгами и транспарантами на фоне пока ещё не уничтоженных памятников, строений и рекламных вывесок частных магазинов тагильского купечества.



Ил.1. Почтовая карточка. Митинг в Нижнем Тагиле. 10.03.1917 г.

В 1917 г. подвергнется изменению памятник царю-освободителю Александру II. Со сбитыми мраморными плитами и уничтоженной атрибутикой царской власти он станет памятником «Павшим борцам за Свободу». А площадь вокруг него получит одноимённое название «площадь Свободы». На двух почтовых бланках карточек 1919 г. запечатлен митинг на площади Свободы с большим количеством местных жителей и представителей военных чинов [Ил. 1, 2]. Над людьми развеваются полотнища с лозунгами и транспарантами. Памятник «Павшим борцам за Свободу» украшен гирляндами, включая саму 3,5-метровую статую и знаками новой власти. В нише центральной арки выделяется пятиконечная звезда, под ней – серп и молот, по периметру над арками поставлены бюсты деятелей [6]. Авторство этих снимков в настоящее время не установлено, уточняется и само событие, в честь которого был организован митинг. В материалах коллекции имеется несколько копий подобных снимков. Одни из них в более позднее время подписаны как митинг в честь освобождения Тагила от Колчака, другие – митинг празднования присвоения Тагилу статуса города. Оба изображения, по словам сдатчика, были отмечены 1919 г., но требуется уточнение деталей, чтобы говорить без сомнения. Данные открыточные виды выполнены методом фотопечати на бумаге форматом (8,8x12,8) и печатной разлиновкой адресной стороны под почтовые карточки. Адресная сторона не заполнена. Фотопечать четкая, но присутствуют дефекты эмульсии негатива, которые передались при печати. Большое количество копий данных изображений свидетельствует об их широком распространении среди фотографов-любителей и краеведов города. Возможно, это и внесло путаницу в описание самого события.

Видовые почтовые карточки 1920-х гг. интересны для изучения, так как они ма-



Ил.2. Почтовая карточка. Митинг на площади Свободы. Нижний Тагил, 1919 г.

лочисленны. С видами Нижнего Тагила имеются лишь единичные экземпляры. Они способны выступить как документальные источники по изучению истории города, так и в качестве иллюстрационного материала, который характеризует интереснейшие явления культуры десятилетия Новой экономической политики страны (НЭПа). Однако необходимо очень внимательно относиться к изображению на иллюстративной стороне таких карточек.

В музейной коллекции имеется почтовая карточка с изображением панорамы центральной части Нижнего Тагила под названием «Доменные печи в Ниж.-Тагиле». Эта карточка с порядковым номером 44 была выпущена в 1928 г. изданием В.Ф. Куренщикова в г. Свердловске. Варфоломей Феоктистович был заведующим книжным складом аппарата Уралобсоюза Уральского Областного Союза Кооперативов [7, с. 593]. В 1927 – 1928 гг. он, как частный издатель, за короткое время наладил выпуск нескольких серий карточек с видами городов Уральской области, и фотографиями природы Урала. Тираж каждой из них насчитывал от 1500 до 5000 экземпляров. Однако для печати в большинстве видов им были использованы изображения с негативов первых десятилетий XX в. без указания авторства фотографов. Поэтому оттиск центральной части Нижнего Тагила, напечатанный на почтовой карточке в 1928 г., полностью повторял изображение Нижнетагильского заводского поселка на дату 1907 – 1908 гг. Это было замечено краеведом-исследователем А.А. Драчёвым при составлении описания своего частного филокартического собрания [8, с. 38 – 41]. В коллекции музея-заповедника данный факт установлен намного раньше, о чём свидетельствует запись в каталожной карточке 1970-х гг. у имеющейся панорамной фотографии с этим видом под авторством В.Л. Метенкова и видовой открытки № 135 из серии по Среднему Уралу, выпу-

щенной этим же фотографом [9]. Если печать тиражированных открытых писем В.Л. Метенкова осуществлялась методом фототипии в берлинской типографии В. Греве и полностью передавала мельчайшие детали снимка [10, с. 232 – 233], то печать почтовых карточек издания В.Ф. Куренщикова была выполнена в «1-й Образцовой типографии» г. Москвы тиражом 5000 экземпляров методом меццо тинто. Этот метод печати при помощи цветного тонирования превращал фотографии больше в художественные гравюры. Так, в музейной коллекции имеются две идентичные почтовые карточки с данным видом, которые различаются лишь тоном. Один вид изображен в желтовато-коричневатых оттенках сепии [11], а другой выглядит более реалистичным при помощи серо-черных тонов [12].

Интерес представляет оборотная адресная сторона карточек. На ней внизу несколькими строчками дана реклама по изучению и распространению всемирного языка ОМО, известного как одна из разновидностей искусственно созданного языка в первом десятилетии XX в. Как отмечает исследователь уральской фотографии Е.М. Бирюков [13, с. 22 – 23], автором данного языка был В. И. Венгеров (1883 – 1959), житель г. Свердловск. Именно он, будучи полиглотом, фотографом, художником и лесоведом по профессии, еще в 1910 г. издал первый проект научного и международного языка, который впоследствии, в процессе подготовки учебника, обрел свое название: «ОМО — язык человека» [14]. Несмотря на рекламную кампанию и открытие факультативных курсов по изучению языка ОМО в Свердловске, он не получил массового распространения и был забыт после смерти своего создателя. О его существовании в наши дни напоминают лишь типографские рекламные строчки почтовых карточек издательства В.Ф. Куренщикова.

В фотоколлекции музея-заповедника имеется ещё один интересный печатный экземпляр 1920-х гг. выпуска, на обороте которого присутствует типографский текст – «Почтовая открытка». Не почтовая карточка и не открытка, как было официально принято для данного вида форматов. На её иллюстративной стороне представлено изображение за подписью «Горно-металлургический техникум», «Нижний Тагил, ул. Ленина, 34» [15]. Указанное название и наличие адреса учебного заведения дает возможность говорить о датировке второй половины 1920-х гг., так как в 1926 г. произошло переименование учебного учреждения и смена наименования этой части улицы, ранее называвшейся ул. Салдинская [16]. Эта «почтовая открытка» выполнена также в технике тонирования, а сама типографская печать очень низкого качества. Отсутствие данных типографии не позволяет сказать с уверенностью, что, скорее всего, это был рекламный заказ учебного заведения в местной нижнетагильской типографии. Пока это остаётся лишь предположением.

В начале 1930-х гг. Железным фондом обороны СССР имени IX съезда ВЛКСМ массово выпускаются несколько серий почтовых карточек, посвященных началу социалистического строительства страны в первом пятилетнем плане развития (1928–1932). Они тиражируются и используются в качестве документального иллюстрирования индустриализации, производственно-технической пропаганды, агитации и призыва мобилизации молодёжи на новостройки. На IX съезде ВЛКСМ (1931 г.) в качестве задачи номер один была поставлена мобилизация комсомольцев к участию в деле социалистического строительства новых фабрик, заводов, шахт, железных дорог, электростанций и своевременного выполнения намеченных планов первой пятилетки, в

обеспечении этих строительства дополнительными рабочими кадрами из числа молодежи [17, с. 460]. В это время Нижнем Тагиле началось строительство Ново-металлургического завода (1930) и Вагонного завода (1931), которое следовало четкому плану в программе создания Урало-Кузбасса – второй угольно-металлургической базы СССР [18, с. 100]. Была выпущена серия почтовых карточек «Урал-Тагил», посвященная строительству тагильских предприятий. В музейной коллекции имеются две карточки под номерами 184 и 192 с видами строительства Домностроя [19]. По описанию частных коллекций известно, что всего было выпущено порядка четырнадцати видов. Каждый из них представлял фотографию, иллюстрирующую крупным планом какой-нибудь из этапов начала строительства предприятий в Нижнем Тагиле. Все они выполнены в сюжетном жанре. Большое внимание было уделено техническим средствам, тому, как машины заменили ручной труд в тяжелых земляных работах. Тираж выпуска каждой карточки составил 150 000 экземпляров с печатью в московской художественной типографии «Меццо-тинто Сокрышефсовета» [20]. Издательством выступил Уральский областной Комитет ВЛКСМ.

Помимо агитационной промышленно-сюжетной серии почтовых карточек уже во второй половине 1930-х гг. издательством Свердловского отделения СОЮЗФОТО были выпущены несколько видов преобразующегося облика Нижнего Тагила. Это вид городского сквера в центральной части города и вид построенного жилого дома для инженерно-технических работников Уральского вагоностроительного завода в техпоселке. Оба фотоизображения горизонтально размещены на иллюстративных сторонах почтовых карточек. Первый вид выполнен фотографом Самойловым. На почтовой карточке изображен фонтан в благоустроенном Комсомольском сквере, который был открыт 15.07.1925 г. на месте бывшей площади Свободы и части Базарной площади [21]. В середине 1950-х гг. фонтан будет заменен, в сквере и центре нового появится мраморная скульптурная форма – «Каменный цветок». Заказ на выпуск почтовой карточки несколько раз повторяли. Тиражи печати в типолаборатории КИЖ составляли 2500 эк., 5000 эк., а в Свердловской типографии Огипа – 1520 экземпляров. Подобное тиражирование было и у второго вида почтовой карточки. На ней разместили изображение жилого дома, построенного в стиле конструктивизма [22]. По архитектурному проекту 1934 г. в декоративной отделке дома выступающие пилоны с обеих сторон арок должны были венчать две атлетические фигуры рабочих, в реалии скульпторы заменили их на два больших шара [23, с. 106].

В годы Великой Отечественной войны и на протяжении всех 1940-х гг. печатная продукция с видами города не выпускалась, территория Нижнего Тагила была закрытой промышленной зоной. Ситуация меняется в 1950-е гг. с началом жилищного и культурного строительства. В фотоколлекции музея-заповедника представлены серии нескольких изданий этого времени:

- Издание Свердловского спорткомбината «Динамо»;
- Издание облфотохроники;
- Издание Нижнетагильской артели «Новый путь» Облрембытпромсоюза.

Первые два издательства были расположены в г. Свердловске, а последнее представляло местную фотоартель инвалидов «Новый путь». Она была создана в 1931 г., до 1956 г. была частной организацией, потом последовал перевод в государственный сектор и реорганизация в комбинат бытового обслуживания граждан [24]. На почто-

вых карточках изданий 1950-х гг. представлены виды проспектов, центральных улиц Нижнего Тагила с новой жилой застройкой и благоустройством прилегающих территорий, дорожные магистрали с трамвайным и автомобильным движением. Все изображения выполнены методом черно-белой фотопечати. В числе фотографий стоят фамилии М. Воробьева, Н. Меньшикова, Мусина, Ю.Владимирского. Все имеющиеся в коллекции почтовые каточки имеют чистую адресную сторону, и ни одна из них не была использована по своему назначению.

С 1960-х и до 2000-х гг. был налажен выпуск сувенирных открыточных наборов с видами Нижнего Тагила. Это уже была цветная полиграфическая продукция, массово выпускавшаяся большими тиражами.

Список источников и литературы:

1. Симонова Д.М. Обзор коллекции видовых открытых писем и почтовых карточек начала XX в. из фотособрания Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал». - С. 84 – 88 // Сборник докладов конференции «Фотография в музее». 2018 г. Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО». – г. Санкт-Петербург. 2018.
2. НТМЗ. Коллекция «Кинофотофономатериалы». ТМ-6767, ФТМ-2015.
3. НТМЗ. Коллекция «Кинофотофономатериалы». ТМ-6767, ФТМ-2023. На адресной стороне рукописный текст письма имеет дату «29.03.1917 г.»; 02.04.1917 г. – празднование Дня Святой Пасхи.
4. 7. НТМЗ. Коллекция «Кинофотофономатериалы». ТМ-21295.
5. НТМЗ. Коллекция «Кинофотофономатериалы». ТМ-6767, ФТМ-2023. На адресной стороне рукописный текст письма имеет дату «29.03.1917 г.»; 02.04.1917 г. – празднование Дня Святой Пасхи.
6. НТМЗ. Коллекция «Кинофотофономатериалы». НВ-25818/7, НВ-25818/8.
7. Вся Сибирь со включением Уральской области : справочная и адресная книга на 1925/26 г. : с приложением карты Азиатской части СССР и планов городов: Новониколаевска, Омска, Томска, Барнаула, Красноярска, Иркутска, Читы, Благовещенска, Владивостока и Свердловска. — Москва : издание «Известий ЦИК СССР и ВЦИК», 1925. — 607, XLVIII с., 1 л. карт : табл.
8. Драчёв А.А. Нижний Тагил в 1920-1930-х гг. // Филокартия №5 (50), декабрь 2016 г.
9. НТМЗ. Коллекция «Кинофотофономатериалы». ТМ-6767, ФТМ-4882; ТМ-6767, ФТМ-34; НВ-25939/6.
10. Симонова Д.М. Тагил в изданиях открыток начал XX века по материалам фотоколлекции Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» С. 233-245 // Восьмые Худояровские чтения [текст]: научное издание. Доклады и сообщения. 19-20 октября 2017 г. / Уральский колледж прикладного искусства и дизайна филиал ФГБОУ «МГХПА им.С.Г. Строганова»; МКУК Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»; ред.: А.Х. Фахретденова. – Нижний Тагил. 2017. – с.: ил. 304.
11. НТМЗ. Коллекция «Кинофотофономатериалы». ФНВ-3225.
12. НТМЗ. Коллекция «Кинофотофономатериалы». НВ-22927/1.
13. Бирюков Е. Язык, надеющийся на признание. // Уральский следопыт 1(727) январь, 2018.
14. Венгеров В. И. ОМО — язык человека. Курс всемирного языка. Учебник. Свердловск. 1927.
15. НТМЗ. Коллекция «Кинофотофономатериалы». НВ-23519/4.
16. Объединенный список абонентов телефонных сетей г.г. Уральской области и А.Б.С.С.Р. Свердловск, Н.-Тагил, Челябинск, Кунгур, Уфа на 1926 год / СССР, НКПиТ. — [Свердловск] : Издание Уральского представительства Агентства «Связь», [1926]. — 168 с.

17. Товарищ комсомол. Документы съездов, конференций и ЦК ВЛКСМ 1918-1968 гг., Том I – 1918-1941. М., Изд. ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия, 1969. 608 с.

18. Симонова Д.М. Индустриальная фотография конца XIX — XX вв. (в собрании Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал») // Сборник докладов конференции «Фотография в музее» 2021 г. Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музейно-выставочный центр РОСФОТО». – г. Санкт-Петербург. 2021.

19. НТМЗ. Коллекция «Кинофотофономатериалы». ФНВ-3305/26; ФНВ-3305/27.

20. Электронный ресурс. Сайт SmolBattle поисково-исторического форума. // точка доступа (05.08.2021) <https://smolbattle.ru/threads/Бумажное-лицо-ушедшей-эпохи.1363/page-5>. После окончания НЭПа началось преследование владельцев частных типографий. Чтобы избежать закрытия организаций частные типографии работали в сообществе с образованными советами. В конце 1920-х гг. в городах были образованы советы по шефству над деревней. В целях наглядной агитации шефсоветам было предоставлено право издательской деятельности. Частная художественная типография «Меццо-тинто» стала работать под началом Сокольнического районного шефства г. Москвы – «Сокрайшефсовета».

21. НТМЗ. Коллекция «Кинофотофономатериалы». ТМ-23970/20, ФТМ-10933; НВ-23519/3; НВ-25579/107

22. НТМЗ. Коллекция «Кинофотофономатериалы». НВ-24171/13.

23. Нижний Тагил на перекрестках веков. Зримые образы прошлого и настоящего. – Нижний Тагил, 2002. – 175 с.: ил, фот.

24. НТМЗ. Научный архив. Научный паспорт Накоряковой М.Г. на музейный предмет ТМ-6767, ФТМ-4800.

УДК 069+7
С50

Т.В. Смирнова,

МКУК «Нижнетагильский музей-заповедник
«Горнозаводской Урал», 622000, г. Нижний Тагил, пр. Ленина, 1.
t.v.smirnova00@mail.ru

ИСКУССТВО, ОПАЛЕННОЕ ВОЙНОЙ. (ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ – УЧАСТНИКОВ ВЫСТАВКИ НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ «ТАГИЛ В ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ» 1944 – 1946 ГГ.)

В статье рассказывается о создании выставки «Тагил в Великой Отечественной войне» сотрудниками Нижнетагильского краеведческого музея в 1944 – 1946 гг. Выставку строили «всем миром» – все предприятия города перечислили деньги на строительство выставки, передали в музей материалы о работе предприятий в дни войны, образцы продукции, фото передовиков. Значительную часть экспозиции занимали заказанные специально для выставки скульптурные портреты Героев Советского Союза и Героев Социалистического Труда, живописные портреты Героев Советского Союза, картины – подвиг летчика П.А. Пологова, «Стадо тагилок» и индустриальный пейзаж

– виды рудников и заводов. Для создания выставки были приглашены московские и уральские художники и скульпторы.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, Нижний Тагил, Нижнетагильский краеведческий музей, выставка, скульптурные портреты Героев Советского Союза, скульптурные портреты Героев Социалистического Труда, живописные портреты Героев Советского Союза, индустриальный пейзаж, художники Побединский, Бубнов, Нисский, Пластов, Шматько, Мелентьев, Бернгард, Кавалершин, Давыдов, скульпторы Крамской, Арндт, Григорьев.

T.V. Smirnova,

The Nizhny Tagil Museum-Reserve «Mining and Works Ural»
622000, Nizhny Tagil, Lenin St., 1
t.v.smirnova00@mail.ru

THE ART SCORCHED BY WAR.

(ARTWORKS OF THE ARTISTS – PARTICIPANTS OF THE EXHIBITION «TAGIL IN THE GREAT PATRIOTIC WAR» (1944-1946) OF THE NIZHNY TAGIL LOCAL HISTORY MUSEUM)

The article is devoted to creating the exhibition “Tagil in the Great Patriotic War” by the staff of the Nizhny Tagil Local History Museum in 1944-1946. The exhibition was developed by the whole city – all Nizhny Tagil enterprises donated money for the exhibition, gave the materials about the work of the enterprises during the war, product samples, photos of the best workers. Sculptural portraits of Heroes of the Soviet Union and Heroes of Socialist Labor commissioned specially for the exhibition, pictorial portraits of Heroes of the Soviet Union, paintings – “The Feat of the Pilot P.A. Pologov”, “A Herd of cows of the Breed “Tagilka” and industrial landscapes – views of mines and factories took up a significant part of the exposition space. Moscow and Ural artists and sculptors were invited to create the exhibition.

Keywords: Great Patriotic War, Nizhny Tagil, Nizhny Tagil Local History Museum, exhibition, sculptural portraits of Heroes of the Soviet Union, sculptural portraits of Heroes of Socialist Labor, pictorial portraits of Heroes of the Soviet Union, industrial landscape, artists Pobedinsky, Bubnov, Nissky, Plastov, Shmatko, Melentiev, Bernhard, Kavalershin, Davydov, sculptors Kramskoy, Arndt, Grigoriev.

Создание экспозиции постоянной выставки (отдела) «Тагил в Великой Отечественной войне» [1] можно смело назвать самым значительным событием военных лет в жизни Нижнетагильского краеведческого музея. Подготовка к строительству выставки началась еще в 1944 г. Работа над выставкой велась централизованно под контролем и руководством партийных органов власти Нижнего Тагила. Председателем Выставочного комитета (далее – Выставкома) были последовательно назначены секретарь Городского комитета ВКП (б) Е.Ф. Кольшев, председатель горисполкома И.А. Непомнящий, секретарь ГК ВКП(б) А.Н. Бровкин. Членами комитета были директор Уральского танкового завода (далее – УТЗ) имени Коминтерна № 183 генерал-майор Ю.Е. Максарев, начальник Тагилстроя-Тагиллага генерал-майор М.М. Царевский, редактор газеты «Тагильский рабочий» А.В. Суворов, московский художник А.Н. Побе-

динский и директор музея Н.Т. Грушина. В декабре 1944 г. была утверждена смета по построению выставки и открыт счет в Госбанке на имя Выставкома [2, л. 137 – 139; 3, л. 196]. Общая сумма расходов на создание выставки составила 520 тыс. рублей. Художником-консультантом выставки был А.Н. Побединский, прорабом – архитектором – А.Г. Нейфельд.

Все предприятия Тагила перевели деньги на ее строительство и представили в музей материалы о работе предприятия в дни войны [4, л. 140 – 151]. В распоряжение Выставкома были откомандированы архитектор В.В. Щипакин, художники О.Э. Бернгард и Д.А. Кавалершин. В.В. Щипакин должен был разрабатывать архитектурно-художественный проект выставки, выполнять рабочие чертежи и руководить строительством экспозиции [5, л. 45 – 47, 49]. О.Э. Бернгард и Д.А. Кавалершин приступили к созданию живописных панно по истории тагильских заводов и рудников. Художнику О.Э. Бернгарду, члену ВССХ, работавшему в Политотделе Тагилстроя, было поручено создание живописных панно по истории Новотагильского металлургического завода (далее – НТМЗ) – «Строительство 3-й домны», «Общая панорама завода», «Выпуск чугуна (литейный двор)». Как известно, О.Э. Бернгард написал для выставки две картины «Панорама завода НТМЗ» [Ил. 1] и «Высокогорский рудник», а картина «Строительство 3-й домны НТМЗ» была заказана московскому художнику В.Ф. Штраниху. Панорамное панно «Шахта «Капитальная» («Рудник имени III Интернационала») было написано художником-пейзажистом, членом ВССХ Д.А. Кавалершиным, работавшим в цехе «550» УТЗ № 183 [6, л. 116, 120, 125]. Скульптору М.П. Крамскому было поручено создать гипсовые бюсты тагильчан – Героев Советского Союза и Героев Социалистического Труда. Живописные портреты тагильчан – Героев Советского Союза были заказаны А.Н. Побединскому и Л.А. Шматько [7, л. 123, 124]. Для работы над выставкой были привлечены московские художники А.Н. Побединский, Г.Г. Нисский, А.А. Пластов, А.П. Бубнов, В.Ф. Штраних и скульпторы А.И. Григорьев и А.А. Арндт [8, л. 113]. Среди картин, написанных по заказу музея, – «Передача колонны танков Уральскому добровольческому танковому корпусу» («Митинг на танковом заводе») А.П. Бубнова, «Воздушный бой летчика Пологова» («Подвиг Героя Советского Союза П.А. Пологова») Г.Г. Нисского, «Колхозное стадо коров «тагилок» («Стадо тагилок») А.А. Пластова, панорамное полотно металлургического и коксохимического заводов Г.А. Мелентьева. Городу-труженику посвящен индустриальный пейзаж В.Ф. Штраниха «Строительство 3-й домны НТМЗ» (1945), крупномасштабное полотно А.Н. Побединского «Тагил – фронту» (1945), картины «Высокогорский рудник» О.Э. Бернгарда (1945) и «Шахта «Капитальная» («Рудник им. III Интернационала») Д.А. Кавалершина (1945).

К приему картин, написанных для выставки, члены Выставкома подходили очень ответственно. Заказанные картины просматривали предварительно до окончательного утверждения Выставкомом. Сохранились акты предварительного просмотра картин «Прокат броневой стали на Нижнетагильском заводе» (художник А.П. Давыдов) и «Панорама НТМЗ и Коксохима» (художник Г.А. Мелентьев). Было отмечено, что обе картины выполнены «в творческом и живописном отношении на хорошем художественном уровне». Акты подписаны начальником Областного отдела по делам искусств, а также двумя художниками: Н. Голубчиковым, подпись второго неразборчива [9, л. 121, 122].

25 февраля 1945 г. в Москве комиссией были приняты картины, заказанные Выставкомом: «Воздушный бой летчика Пологова» («Подвиг Героя Советского Союза П.А. Пологова») (художник Г.Г. Нисский) [Ил. 2], «Митинг на танковом заводе» (художник А.П. Бубнов), «Колхозное стадо коров «тагилок» (художник А.А. Пластов), «Строительство 3-й домны» (художник В.Ф. Штраших). В составе комиссии: народный художник РСФСР С.В. Герасимов, народный художник РСФСР М.Г. Манизер, заслуженный деятель искусств Г.Г. Рязский, и представители Выставкома: председатель Нижнетагильского Горисполкома И.А. Непомнящий, директор УТЗ, Герой Социалистического труда, генерал-майор Ю.Е. Максарев, начальник Тагилстроя НКВД СССР, генерал-майор М.М. Царевский, редактор газеты «Тагильский рабочий» А.В. Суворов и художник А.Н. Побединский [10, л. 114, 116 – 118].

24 февраля 1945 г. в Москве комиссией представителей Оргкомитета Союза советских художников СССР и представителей Выставкома была принята заказанная для выставки скульптуры рабочего, колхозницы и бойца (скульпторы А.И. Григорьев и А.А. Арент). Состав комиссии представителей Оргкомитета Союза Советских художников СССР изменился: народный художник РСФСР М.Г. Манизер, скульпторы А.Е. Зеленский и Г.В. Нерода, состав представителей Выставкома остался неизменным [11, л. 119].

В сентябре 1945 г. комиссией Выставкома в составе председателя Выставкома, секретаря ГК ВКП(б) города Нижнего Тагила А.Н. Бровкина, председателя Горисполкома И.А. Непомнящего, секретаря ГК ВКП(б) В.Н. Осипова, заведующего отделом пропаганды и агитации ГК ВКП(б) И.В. Яковлева, члена Выставкома директора музея Н.Т. Грушиной, художника-консультанта Выставкома А.Н. Побединского были приняты картины, написанные по заказу Выставкома: «Вид Высокогорского железного рудника» (художник О.Э. Бернгард), «Шахта Капитальная» (художник Д.А. Кавалершин), «Тагил – фронту» (художник А.Н. Побединский), портреты Героев Советского Союза К.Ф. Пылаева, И.Н. Мотина и Ю.И. Дерябина (художник А.Н. Побединский) [Ил. 3] [12, л. 120, 123, 124, 125].

В военные годы появилась тенденция к насыщению экспозиции объемными экспонатами взамен плоскостных – широко практиковался заказ картин, скульптур и макетов для экспозиции. Благодаря построению выставки (отдела) «Тагил в Великой Отечественной войне» фонды музея пополнились образцами продукции заводов, документами, фото, были заказаны и приобретены 8 картин, 6 скульптурных портретов Героев Советского Союза, 3 скульптурных портрета Героев Социалистического Труда, малахитовая доска для размещения клятвы уральцев товарищу Сталину, малахитовая обложка для Книги почета города Тагила.

Работа над выставкой шла в течение двух лет с весны 1944 г. по май 1946 г. В музейном архиве хранится акт приема ремонтных работ по выставке от 6 апреля 1946 г., выполненных военнопленными лагеря № 153. Подписан акт директором музея Н.Т. Грушиной и инспектором по труду отделения № 2 Управления лагеря № 153 Беловой [13, л. 95, 97]. В первую годовщину Победы в Великой Отечественной войне в Нижнетагильском краеведческом музее открылась выставка «Тагил в Великой Отечественной войне», о чем была написана подробная статья в «Тагильском рабочем» от 11 мая 1946 г. [14].

Специально к открытию выставки со стороны внутреннего двора у входа в музей

установили учебный танк, изготовленный в годы войны на заводе № 183 [15]. В едином стиле с экспозицией была оформлена и лестница, ведущая на 2-й этаж, где четыре (по документам, но фактически – пять) отремонтированных залов правого крыла заняла выставка «Тагил в Великой Отечественной войне». На верхней площадке лестницы предполагалось разместить картину И. Воскобойникова «Седой Урал кует Победу» и образцы старого вооружения и боеприпасов под девизом «Не впервые ковать мечи» [16, л. 30]. Позже первоначальный вариант оформления лестницы был изменен. На сохранившейся фотографии 1946 г. [17] на верхней площадке лестницы краеведческого музея хорошо просматривается панно «Тагил – фронту» А.Н. Побединского, гипсовые скульптуры колхозницы и рабочего (работа скульптора М.П. Крамского), под панно – девиз «Наше дело правое – мы победили», слева на стене – тоже девиз «Слава великому советскому народу-победителю!» [18].

Фактически экспозиционных залов было пять, хотя в документах под нумерацией упоминаются только четыре зала. Первый зал называется вводный (вводная часть) и по документам отдельной нумерации не имеет. В этом зале площадью 15 м² представлен раздел «Хроника Тагила» 1917 – 1940 гг. Остальные четыре зала имеют последовательную нумерацию. Зал № 1 площадью 20 м² раскрывает тему «Все для фронта» («Родина-мать зовет» – заявления тагильских добровольцев-патриотов об отправке на фронт). Более 70 тысяч тагильчан с оружием в руках защищали Родину от немецко-фашистских захватчиков.

В зале № 2 площадью 82 м² была построена экспозиция по темам «Герои Советского Союза – тагильчане», «Помощь тагильчан фронтовикам», «Подготовка резервов», «Тагильские госпитали, донорство в Тагиле», «Отдел строительства – промышленное, жилищное». О деятельности тагильских предприятий в годы войны – Новотагильского металлургического завода, Высокогорского железного рудника, Уральского танкового завода – рассказывала экспозиция зала № 4 площадью 66 м², главная тема – «Урал – кузница оружия». Зал № 5 площадью 33 м² был посвящен сельскому хозяйству. Темы этого зала – «Колхозы и совхозы с честью выдержали испытание войной» и «Подсобные хозяйства тагильских предприятий в годы войны».

Хронологически в экспозиции показан период с итогов революции 1917 г. до окончания Великой Отечественной войны, т.е. вся современная (на тот момент) история советского периода. Содержание экспозиции самого первого (без нумерации), вводного, небольшого по площади зала можно обозначить как вводный зал по теме «Социалистические преобразования в Нижнем Тагиле в предвоенные годы». Экспозиция представляла самые крупные достижения, события и факты в период после гражданской войны до начала Великой Отечественной. И, конечно же, в экспозицию зала были включены обязательные практически для любой экспозиции тех лет скульптурные портреты Ленина, Сталина и их изречения.

И только после этого раздела выставки начался рассказ о Великой Отечественной войне. Представление об экспозиции выставки дает план, хранящийся в архиве музея-заповедника [19, л. 30-31, 86-91]. Сохранились два проектных листа экспозиции выставки – зал «Промышленность» и зал «Нижний Тагил за 1917-1941 гг.» (исторический, вводный). Оба эскиза от 10 июля 1944 г. (карандаш, акварель), автор А.Н. Побединский [20, 21]. В правом нижнем углу на обоих эскизах – подпись: «Проектировал художник Побединский. Согласовано Кольшев». Секретарь Городского комитета

ВКП(б) Е.Ф. Колышев в это время был председателем Выставкома.

Почти во всех экспозиционных залах, исключая вводный и первый залы, были представлены картины, живописные и скульптурные портреты, заказанные специально для выставки.

Бюсты воинов-героев, изготовленные специально для выставки скульптором М.П. Крамским, и их живописные портреты стали украшением экспозиции второго зала, ведущая тема экспозиции которого – «Тагильчане – участники Великой Отечественной войны, Герои Советского Союза». Здесь представлены скульптурные портреты Героев Советского Союза – тагильчан (автор М.П. Крамской): старшего сержанта М.Е. Жбанова, рядового С.Е. Афанасьева, сержанта К.Ф. Пылаева, сержанта П.Ф. Сулимова, капитана Н.И. Епимахова, подполковника П.А. Пологова [22, л. 57 об.]. Художником А.Н. Побединским были написаны портреты Героев Советского Союза – тагильчан: лейтенанта А.И. Шмакова, лейтенанта Ю.И. Дерябина, стрелка-радиста В.А. Верескова, И.Н. Мотина, сержанта К.Ф. Пылаева. Кисти художника Л.А. Шматко принадлежат портреты Героев Советского Союза: капитана А.П. Селезнева [Ил. 4] и гвардии сержанта В.А. Максименко [23]. По официальным данным, звание Героя Советского Союза получили двадцать восемь тагильчан. Наши земляки были им удостоены за подвиги, совершенные в боях под Ленинградом, на Украине, в Белоруссии, странах Восточной Европы, при взятии Берлина. На выставке экспонировались материалы о двенадцати Героях Советского Союза. Особое место в экспозиции занимает картина Г.Г. Нисского «Подвиг Героя Советского Союза П.А. Пологова». Военный летчик Павел Андреевич Пологов за годы войны совершил 750 боевых вылетов, сбил десятки самолетов, совершил таран в воздухе и остался жив. «Сокол из Нижнего Тагила» – так называла его военная печать. О знаменательном событии в истории треста «Тагилстрой» – строительстве и пуске третьей доменной печи в 1944 г. рассказывала картина «Строительство 3-й домны» художника В.Ф. Штрауха [24, л. 63 об.]. Строители и монтажники работали под девизом «Домну строит весь Тагилстрой!». Стройка была объявлена Всесоюзной ударной комсомольской.

Экспозиция зала № 3 рассказывала о деятельности оборонных предприятий Нижнего Тагила, которые добывали руду, плавляли металл, производили снаряды, танки – ковали оружие Победы.

Тему деятельности оборонных предприятий Нижнего Тагила в годы Великой Отечественной войны раскрывают живописные полотна московских, тагильских и уральских художников и скульптурные портреты Героев Социалистического Труда. Экспозиция зала начиналась демонстрацией картины О.Э. Бернгарда «Высокогорский рудник» [25, л. 62; 10] и завершалась картиной, изображающей рудник имени III Интернационала работы художника Д.А. Кавалершина. Высокогорский железный рудник (ВЖР) обеспечивал металлургические заводы рудой. Шахта «Капитальная» на руднике имени III Интернационала была пущена в строй в июне 1941 г. Представление о деятельности Новотагильского металлургического завода дает картина «Панорама Новотагильского завода» художника Г.А. Мелентьева [26]. На противоположной стене зала демонстрировалась картина «Прокат броневой стали НТМЗ» художника А.П. Давыдова [27, л. 66; 12]. В цехе рельсовых креплений НТМЗ с 1941 г. катали ленту из нержавеющей стали, дюралюминиевый лист для авиации. Была налажена прокатка медного и томпакового листа для гильз, листа для корпусов снарядов и стабилизато-

ров реактивных снарядов, в том числе для знаменитых «Катюш», производились прокат броневых листов и выплавка броневой стали. Броневые листы изготавливал и завод имени В.В. Куйбышева – старейший завод Нижнего Тагила.

Центральное место в зале занимал огромный скульптурный портрет генералиссимуса И.В. Сталина работы П.И. Таежного на круглом плоском подиуме на фоне громадного живописного панорамного полотна художника А.П. Бубнова «Митинг на танковом заводе» («Передача колонны Уральскому добровольческому танковому корпусу»). Уральский танковый завод (УТЗ) имени Коминтерна № 183 был создан в августе 1941 г. по решению Государственного комитета обороны на базе Уралвагонзавода и 12 эвакуированных предприятий. В Нижнем Тагиле за годы войны завод дал фронту свыше 25 тыс. танков Т-34. К передней части фигурной подставки, на которой стоял бюст Сталина, были прислонены две большеразмерные «Книги чести Нижнего Тагила» [28, л. 88; 8]. По бокам картины А.П. Бубнова были размещены скульптурные портреты Героев Социалистического Труда работы М.П. Крамского: генерал-майора Ю.Е. Максарева, директора УТЗ имени Коминтерна № 183, и А.А. Морозова, главного конструктора УТЗ [29]. Далее находился скульптурный портрет Е.О. Патона работы скульптора М.П. Крамского. Евгений Оскарович Патон – Герой Социалистического труда, действительный член Украинской Академии наук, лауреат Сталинской премии, директор научно-исследовательского института сварки при Академии наук УССР [30, л. 65 об., 66]. Под руководством академика Е.О. Патона была изобретена и применена в производстве автоматическая сварка броневой стали под слоем флюса. В скульптурных портретах М.П. Крамского изображены ученые и инженеры, эвакуированные в Нижний Тагил с Украины, Ленинграда, Москвы, руководители тагильских предприятий. Неоценим их вклад в обучение специалистов, освоение агрегатов и создание новых технологий.

Зал № 4 посвящен развитию сельского хозяйства и решению продовольственной проблемы в годы войны. На территории Пригородного района Нижнего Тагила работали колхозы «Новый быт» Лайского сельского Совета, «Победа» Балакинского сельского Совета, совхоз «Тагил». Большую часть тружеников села в годы Великой Отечественной войны составляли женщины и подростки. Для решения продовольственной проблемы городские предприятия и учреждения создавали отделы рабочего снабжения (ОРСы), в ведении которых находились подсобные хозяйства. В 1944 г. 97 % рабочих и служащих Урала были обеспечены индивидуальными огородами [31, л. 68].

Внимание посетителей привлекала большая картина заслуженного деятеля искусств РСФСР А.А. Пластова «Стадо тагилок». Население Нижнетагильских заводов начало заниматься разведением молочных коров еще в XVIII в. В 1931 г. вышел первый том Государственной племенной книги тагильского скота, и с этого года тагильская порода молочных коров была официально узаконена и признана плановой для улучшения скота Урала и Сибири.

Выставка «Тагил в Великой Отечественной войне» отразила новый уровень подачи экспозиционного материала, стремление создать образ, насыщенность краеведческим материалом, подлинными экспонатами, живописными полотнами и скульптурными портретами. Заказанные специально для выставки, они дают представление о деятельности оборонных предприятий, о героях-воинах и тружениках тыла. Тагильчане – зачинатели многих славных дел, скромные герои тыла стали известны во многом

благодаря экспозиции выставки «Тагил в Великой Отечественной войне». Именно она стала впоследствии основой для создания отдела советской истории.

Список источников и литературы:

1. Документы /планы, списки экспонатов, переписка/ об организации выставки «Тагил в Великой отечественной войне». 12 февраля 1944 г. – 15 мая 1946 г. // Научный архив Нижнетагильского музея заповедника «Горнозаводской Урал» (далее – НТМЗ). Ф.57. Оп.1. Д.115. 160 л.
2. Там же.
3. Решение Исполкома Нижнетагильского городского Совета депутатов трудящихся № 708 от 13 декабря 1944 г. об открытии счета в Госбанке на имя Выставкома по выставке «Тагил в Великой Отечественной войне» // Нижнетагильский городской исторический архив. Ф.70. Оп.2. Д.511. Л.196.
- 4 – 13. Документы /планы, списки экспонатов, переписка/ об организации выставки «Тагил в Великой отечественной войне». 12 февраля 1944 г. – 15 мая 1946 г. // Научный архив Нижнетагильского музея заповедника «Горнозаводской Урал» (далее – НТМЗ). Ф.57. Оп.1. Д.115. 160 л.
14. Денисов Н. Тагил в Великой Отечественной войне // Тагильский рабочий. 1946. 11 мая.
15. Лекторы городского лекционного бюро у входа в здание Нижнетагильского краеведческого музея (справа от входа – танк). 1946 г./ НТМЗ. Коллекция фото-фоно-кинодокументов. ФТМ-555.
16. Документы /планы, списки экспонатов, переписка/ об организации выставки «Тагил в Великой отечественной войне». 12 февраля 1944 г. – 15 мая 1946 г. // Научный архив Нижнетагильского музея заповедника «Горнозаводской Урал» (далее – НТМЗ). Ф.57. Оп.1. Д.115. 160 л.
- 17,18. Лестница Нижнетагильского краеведческого музея ведет на 2-й этаж, где размещена выставка «Тагил в Великой Отечественной войне». 1946 г. // НТМЗ. Коллекция фото-фоно-кинодокументов. НВ-18267; ФТМ—772.
19. Документы /планы, списки экспонатов, переписка/ об организации выставки «Тагил в Великой отечественной войне». 12 февраля 1944 г. – 15 мая 1946 г. // Научный архив Нижнетагильского музея заповедника «Горнозаводской Урал» (далее – НТМЗ). Ф.57. Оп.1. Д.115. 160 л.
20. Эскиз экспозиции выставки «Тагил в Великой Отечественной войне» зала «Промышленность». Художник А.Н. Побединский. Карандаш, акварель. 10 июля 1944 г. // НТМЗ. Коллекция «Графики». НВ-3121/1.
21. Эскиз экспозиции выставки «Тагил в Великой Отечественной войне» зала «Нижний Тагил за 1917-1941 гг.» (исторический вводный). Художник А.Н. Побединский. Карандаш, акварель. 10 июля 1944 г. // НТМЗ. Коллекция «Графики». НВ-3121/2.
22. Документы /планы, списки экспонатов, переписка/ об организации выставки «Тагил в Великой отечественной войне». 12 февраля 1944 г. – 15 мая 1946 г. // Научный архив Нижнетагильского музея заповедника «Горнозаводской Урал» (далее – НТМЗ). Ф.57. Оп.1. Д.115. 160 л.
23. Экспозиция зала № 2 выставки «Тагил в Великой Отечественной войне» (левая стена). Нижнетагильский краеведческий музей. 1946 г. // НТМЗ. Коллекция фото-фоно-кинодокументов. НВ-18567.
- 24, 25. Документы /планы, списки экспонатов, переписка/ об организации выставки «Тагил в Великой отечественной войне». 12 февраля 1944 г. – 15 мая 1946 г. // Научный архив Нижнетагильского музея заповедника «Горнозаводской Урал» (далее – НТМЗ). Ф.57. Оп.1. Д.115. 160 л.
26. Экспозиция зала № 3 выставки «Тагил в Великой Отечественной войне» (левая стена). Нижнетагильский краеведческий музей. 1946 г. // НТМЗ. Коллекция фото-фоно-кинодокументов. НВ-18560.
- 27,28. Документы /планы, списки экспонатов, переписка/ об организации выставки «Тагил в Великой отечественной войне». 12 февраля 1944 г. – 15 мая 1946 г. // Научный архив Нижнетагильского музея заповедника «Горнозаводской Урал» (далее – НТМЗ). Ф.57. Оп.1. Д.115. 160 л.
29. Скульптурный портрет И.В. Сталина. Экспозиция зала № 3 выставки «Тагил в Великой

Отечественной войне» (центр). Нижнетагильский краеведческий музей. 1946 г. // НТМЗ. Коллекция фото-фоно-кинодокументов. ФТМ—772.

30, 31. Документы /планы, списки экспонатов, переписка/ об организации выставки «Тагил в Великой отечественной войне». 12 февраля 1944 г. – 15 мая 1946 г. // Научный архив Нижнетагильского музея заповедника «Горнозаводской Урал» (далее – НТМЗ). Ф.57. Оп.1. Д.115. 160 л.

УДК 769.2

С 50

Л.Л. Смирных,

хранитель коллекции «Живопись»,
МБУК «Нижнетагильский музей изобразительных искусств»
622001, г. Нижний Тагил, ул. Уральская, 7
larisasmirnyh@mail.ru

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВЕТСКОЙ ИЛЛЮСТРАЦИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1950-Х – 1960-Х ГГ. (ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ ИЗ КОЛЛЕКЦИИ МБУК «НИЖНЕТАГИЛЬСКИЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ»)

Охват материала в книжном искусстве второй половины 1950-х – 1960-х гг. отличается необычайной широтой и емкостью. Свидетельством этого стал резкий подъем книжной графики, повлекший за собой переоценку многих устоявшихся традиций. Современные художники оперируют в изображениях значительными идейно-художественными категориями, входя с писателем в мир книги на равных. Отражая собственные взгляды художников, иллюстрация приобрела сложный и многогранный строй,

Ключевые слова: книга, иллюстрация, художник, писатель, литературное произведение.

L.L.Smirnykh,

Curator of the collection «Painting» of storage
Municipal budgetary institution of culture
«Nizhny Tagil Museum of fine arts»
Nizhny Tagil, Uralskaya, 7
larisasmirnyh@mail.ru

NEW TRENDS IN SOVIET ILLUSTRATION IN THE SECOND HALF OF THE 1950S, -1960S. (BY WORKS FROM THE COLLECTION OF MBUK «NIZHNETAGIL MUSEUM OF FINE ARTS»)

Coverage of material in book art of the second half of the 1950s -1960s. it is distinguished by its extraordinary breadth and capacity. This was evidenced by the sharp rise in book graphics, which entailed a reassessment of many established traditions. Contemporary artists

operate in images with significant ideological and artistic categories, entering the world of books with the writer on an equal footing. Reflecting the artists' own views, the illustration acquired a complex and multifaceted structure,

Keywords: book, illustration, artist, writer, literary work.

Советская книжная иллюстрация вошла в многонациональную социалистическую культуру как глубоко самобытное и оригинальное художественное явление. На протяжении всей своей истории она утверждала высокую гражданственность, глубину идей и образов, отличаясь художественными принципами своего времени, обращалась к важным проблемам общества. Будучи одним из самых массовых искусств, книжная иллюстрация обладала большой воспитательной силой. Адресуясь как к взрослому, так и к детскому читателю, она формировала их эстетические взгляды и художественные вкусы, углубляла и направляла читательское восприятие отечественной и мировой литературы, как классической, так и современной.

Настоящая работа посвящена пятнадцати годам русской советской художественной иллюстрации периода с середины 1950-х до конца 1960-х гг., который будет рассматриваться на примере книжной иллюстрации из коллекции НТМИИ. Он был связан с направлением так называемого «сурового стиля» и отмечен специалистами как художественно-обособленное явление. Свидетельством этого стал резкий подъем книжной графики, пришедшийся на вторую половину 1950-х гг. и повлекший за собой переоценку многих устоявшихся традиций. Начало этого периода охватило время с середины 1950-х гг. до середины 1960-х гг. Если иллюстраторы 1930-х гг. верили, что за текстом книги лежит реальная жизнь, то в середине 1950-х гг. появилось поколение художников, которых интересовал характер восприятия жизни самим писателем. Второй этап, намечившийся с середины 1960-х годов, но вполне определившийся только в 1970-е гг., был также отмечен новыми, отличными от предыдущего времени исканиями и устремлениями. Отталкиваясь от фабулы литературного произведения и передавая мысли и чувства героев, художники-иллюстраторы входили с писателями мир книги на равных. Перестав пересказывать текст, они говорили о том, что для них самих было важным и что их волновало в этой жизни. Эти тенденции стали свидетельством предпочтения художниками собственных взглядов, ясно просматривающихся в общей картине развития советской иллюстрации. Если говорить о «цвете» времени данного периода, то в искусстве советских иллюстраторов с середины 1950-х гг. и позже в большей мере преобладают драматические оттенки.

Тенденции драматизма много определили в искусстве крупного мастера книги Андрея Павловича Ливанова (1910 – 1965), творческая судьба которого складывалась на протяжении 1950 – 1960-х гг.

В середине 1950-х гг. число высокого уровня иллюстраций к литературным произведениям, посвященным революции и гражданской войне, отстает от высококачественных иллюстраций, созданных к произведениям классиков.

Ливанов А.П., проиллюстрировавший немалое число книг советских писателей, был требовательным в выборе автора, он искал единомышленника. Недаром его привлекала проза Д.А.Фурманова, близкая мировосприятию и принципам самого художника: гражданственная, суровая, и одновременно поэтичная.

В середине 1950-х гг. Ливанов начинает работать над иллюстрациями к роману

Д.А. Фурманова «Чапаев», возвращаясь к нему неоднократно, создавая все новые варианты и даже меняя технику.

Вместо традиционного для батального жанра зрелищного эффекта художник останавливается на «среднем плане». Здесь нет ярких эпизодов и колоритных типов, а война предстает как всенародный быт. Образы Ливанова убедительны: они документальны по сути, а не внешне, не в подробностях костюма и антуража.

Цикл иллюстраций конца 1950-х гг. из коллекции НТМИИ – это подцвеченные акварелью четыре рисунка черной тушью. В них автор не чуждается фабульности, повествовательности, передавая ее в новых пластических формах. Этой серии присуща энергичная экспрессия рисунка, резкая оконтуренность, почти «рубленность» силуэта, фрагментарность «композиции» с конструктивной непогрешимостью. События постигаются художником с особой панорамностью, в которую искусно введены жизненные черты.

На суперобложке – шествующие за Чапаевым бойцы. Динамичность движения, подчеркнутая фрагментарностью композиции, создает представление о широте массового действия. В этом цикле хорошо решены массовые сцены, с беспокойным движением толпы чапаевских рот и стрелковых цепей, передающих подлинную атмосферу военного времени. В главных моментах: «Выступление Чапаева», «После боя», «На Гурьев» – Чапаев, появляющийся в сопровождении какого-либо из соратников, намеренно поставлен с ними в один ряд. Использование приема статичности действия характеризует общий сюжетный принцип подхода художника к изображению личности Чапаева: он всегда в обстановке деловой, динамичной, в гуще солдат, в напряжении событий. В иллюстрациях отсутствует психологическая характеристики начдива, Чапаев становится воплощением героя-народа, народа-солдата, борца.

Неординарно Ливановым использован и цвет: в тексте присутствуют рисунки цветные и черно-белые. Цветом художник создает общее настроение главы, передает состояние природы. В цвете иллюстрируются наиболее яркие события. При сравнении двух изображений города Уральска это становится очевидным.

Если к заставке к гл. III «Уральск» во всем – и в узкой улочке, и в покосившихся домах, и в отряде бойцов, отправляющихся на позиции, чувствуется тревога, которая усиливается черно-белым решением, то в развороте к гл. XIV подача иная: «Площадь пред церковью запружена рабочими и бойцами. Высыпало все население. Город раскрасился красными флагами». Уйдя от эффектного момента выступления Чапаева, Ливанов сумел передать торжество освобожденного Уральска. Весь лист пронизан солнечным светом, заставляющим заговорить по-новому все краски: и коричневый, и желтый, и серый, и даже черный. Бережно относясь к белому фону страницы, художник добивается впечатления светоносности иллюстраций.

Заставки и иллюстрации, выражающие эпический смысл истории, и одновременно конкретную динамичность ее эпизодов – настоящая удача Ливанова. Образы, созданные художником, как бы вплавляются в текст, выявляя и подчеркивая в нем самое яркое, важное, делая главное наиболее выпуклым и легко читаемым.

В конце 1950 – 1960-х гг. охват материала в книжном искусстве стал отличаться необычайной широтой и емкостью. Графический рассказ в форме серии, обладающий значительным потенциалом в раскрытии идейно-художественного смысла, продолжал развиваться. Иллюстрация обрела сложный и многогранный характер.

Иллюстрации к детским книгам являли собой яркую страницу искусства послевоенных лет. Работая над литературным произведением, художники ставили перед собой задачи воспитания чувств у маленьких граждан. Трудно переоценить значение рисунка в детской книге. Рассматривая иллюстрации, дети приобретают представления о мире, обо всех, кто его населяет. Именно тогда начинается первое приобщение детей к искусству, формируются их мечты. Графическое искусство для детей отличается большим разнообразием тем и художественных приемов, что особенно наглядно проступает в оформлении сказок. Стоит отметить, что соприкосновение с миром сказок обогащает разные стороны художественного опыта иллюстраторов. Это и свобода в обращении с традициями народного искусства, и стремление к декоративности, и умение выразить моральный подтекст.

Смесь обыденных дел, нравов, человеческих страстей, соединение фантазии и здравого смысла всегда присутствовали в сказочных рисунках Евгения Михайловича Рачева. Как оригинальный анималист и изобретательный иллюстратор, Рачев Е.М. стал широко известным после войны. Сначала его принцип очеловечивания животных, которым он смело воспользовался, ставился под сомнение, но со временем приобрел признание. Успех Рачева заключался в том, что он сумел найти свой «ключ» к иллюстрированию такой старинной и сложной области литературы, как «звериная» сказка и басня. Учтывая, что их основу составляют два начала – анималистическое и антропоморфное, художник нашел меру очеловечивания животных, позволяющую создавать многоплановые и выразительные образы традиционных персонажей. И сделал он это тонко и оригинально с оттенком подлинного психологизма.

В творческой лаборатории Е.М. Рачева, составляющей прочную базу его творчества, большое количество рисунков и этюдов, в которых прослеживается серьезное изучение характеров зверей, их поведения, повадок. Благодаря такой «звериной лаборатории» животные были изучены автором доподлинно. Так что, начиная работу над образом, художник сразу рисовал «наизусть».

Среди героев Рачева есть такие, которые кочуют из книги в книгу – это своеобразные маски, как в народных театрах. Лисы, овцы, зайца – традиционные носители определенных черт человеческого характера: хитрости, жадности, трусости. Они символичны, и эта символичность, так же, как и характерность внешнего облика, продиктована самой природой народной сказки.

В конце 1950-х гг. Рачев выполнил серию больших литографий, посвященную персонажам русских сказок. Его цель не просто проиллюстрировать текст, но создать собирательные, обобщенные образы. Для каждого из своих героев художник выбрал только определяющие, наиболее характерные и типические качества.

Продолжая работать над этой серией и в 1960-е гг., Рачев выполняет цветную автолитографию «Кот, Дрозд, да Петушок-золотой гребешок», вошедшую в коллекцию НТМИИ. В ней ясно выражено стремление художника добиться максимальной выразительности. Наряду с тонким анималистическим чутьем, в этой иллюстрации чувствуются особые способности Рачева к остроумным аналогиям, к «шутливому» очеловечиванию зверей и птиц.

Кот, изображенный в богатом кафтане с саблей на боку, с грозно торчащими усами важен и неприступен... Но грозен только с виду. Пестр и наряден Петушок-Золотой гребешок с пышным зеленым хвостом – драчун и забияка. И хотя нередко ему солоно

приходится, да и гонору у него хоть отбавляй, – это положительная фигура, даже героическая. Другой герой – Дрозд – это симпатичный положительный образ русской народной сказки, готовый в любую минуту прийти на помощь. Для гравюры характерно лаконичное и четкое пластическое решение. Художник оперирует силуэтами, красиво и свободно разворачивая композицию в условном пространстве листа и при этом используя яркую декоративность цветовых отношений: созвучие желтого, розового, зеленого, гармонию линий и пятен. В арсенале своих изобразительных средств Рачев использовал прием одевания животных в костюмы людей, что в сочетании с другими человеческими аксессуарами дополняет характеристику персонажей. Этот «рачевский» прием очень тактично позволяет подчеркнуть национальную и социальную определенность каждого из героев.

В народной сказке художника интересуют человеческие характеры и социальные отношения, скрытые под обликом традиционных сказочных персонажей. Рачеву, прежде всего, важен идейный смысл сказки, ее нравственная, моральная основа. Он берет на себя труднейшую задачу: донести эту мораль до маленького зрителя образными средствами, не прямолинейно, а исподволь, с помощью ярких изобразительных характеристик.

Простота и ясность средств выражения мысли свойственны иллюстрации к знаменитой русской народной сказке «Лиса и колобок» (автолитография, 1965), не раз демонстрировавшейся в Нижнетагильском музее искусств. Композиция, созданная автором, несложная, но выразительная: герои, приближенные к зрителю, расположены в центре. Лиса, сидящая на пенке, и Колобок, готовый вот-вот угодить к ней в пасть. Художник наряжает Лису в русский народный костюм – сарафан, кокошник. Благодаря глубокому пониманию художником идеи сказки образ Лисы, лишенный случайных черт, приобретает характерную завершенность. Автор стремится выразить в образе Лисы характер хитрый, пронырливый, коварный. В композиции сошлись вкрадчивая кумушка-лицемерка и простодушный, доверчивый, но непослушный колобок. Причудливая форма цветов и трав, выразительность жестов героев, декоративный рисунок с четким контуром и яркой раскраской органически связаны с «тканью» самой сказки и легко воспринимаются каждым читателем и маленьким, и взрослым.

Помимо сказок Е.М. Рачев любил иллюстрировать басни. Сильная сторона рачевского таланта проявлена в иллюстрациях к басням С.В. Михалкова. Здесь художник не стремится к точному пересказу текста, выявляя скрытое человеческое содержание в образах животных. Сочетая талант анималиста и дар сатирика, Рачев, сохраняя поэтику басни, ее язык, фабулу и внешний облик героев, делает акцент на смысле, социальном и психологическом содержании образов. Иллюстрации Рачева к басням Михалкова, отличаясь особой психологической характерностью, тонким юмором и ясным подтекстом, остроумным даром баснописца-сказочника сделали мастера очень известным.

Басенные персонажи его иллюстраций – это не животные, наделенные некоторыми чертами сходства с человеком, а почти портретные изображения людей, похожих на того или иного представителя животного мира. Серия иллюстраций Е.М. Рачева к басням Михалкова делится на два вида рисунков: это изображения, в которых даются сатирические портреты басенных персонажей, другие более сложные бытовые сатирические сценки, где характеры раскрываются в действии.

Рачев неистощим на выдумки: порой он изображает сценки, действующими лицами которых являются птицы. Так иллюстрация к басне С.В. Михалкова «Морской индюк» (1967) становится целеустремленным шаржем, а сам Рачев выступает как сатирик острый и язвительный.

В 1960-е гг. многие художники-иллюстраторы обращаются к произведениям, связанным с историко-революционной темой. Но их восхищала не вселенская обширность революционных целей, а масштабность, значительность конкретных революционных действий, трудная работа их участников. Эмоциональная красноречивость, революционный пафос и широта охвата событий явились особенностями лучших работ этого круга, в том числе иллюстраций А.П. Ливанова к произведению Всеволода Иванова «Бронепоезд 14-69» (линогравюра, 1964), которые стали частью коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств.

Несмотря на то, что иллюстрации историко-революционной тематики тех лет обладали определенным единством, это не мешало проявляться индивидуальности авторов. Среди них А.П. Ливанов, ставший своеобразным летописцем гражданской войны, а не отдельных батальных эпизодов. Его иллюстрации передают подвижническое напряжение пребывания солдат на войне.

Ливанов сводит до минимума пересказ сюжета. Подчеркнуто лаконичный острый силуэтный рисунок, его активные черно-белые контрасты раскрывают смысл произведения. Публицистическая экспрессивность образного строя Вс. Иванова воспринимается Ливановым чутко и адекватно. За кажущейся простотой иллюстраций стоит сложный процесс, начинающийся с рисования природы и заканчивающийся выразительным пластически обобщением.

Характерна суперобложка с условным изображением силуэта бронепоезда и фигурами красноармейцев. Они словно рвутся вперед, сообщая листу бурную подвижность. Лаконичная композиция обладает напористостью, острой экспрессивностью. Это впечатление подчеркивает выразительное трехцветие: белый фон, черный силуэт бронепоезда, красное знамя.

Ливанов создавал иллюстрации, в которых передавал дух эпохи, поток событий с участием массы людей, объединенных одной целью. Иллюстрации «Отряд Вершинина», «Вершинин в цепи партизан», «Партизаны во Владивостоке» композиционно четки, скупы по художественным средствам. Фон – белая бумага, работает и как цвет, и как пространство. Сюжеты этих иллюстраций, будничные на войне, обретают у художника романтическую окраску.

В сцене «Митинг» призыв Вершинина находит отклик у партизан. Но каждый из бойцов в отдельности мало заботит автора. Главное, что все они участники крупных событий исторического значения, поэтому нет индивидуальностей, нет лиц, а персонажи показаны со спины.

Одной из лучших иллюстраций этого цикла является гравюра, изображающая в фас сильно и лаконично вылепленную фигуру Вершинина, в которой художник достигает подлинно монументальной силы. Ливанов стремится создать образ руководителя отряда, решительного, сурового, ставшего воплощением лучших качеств военного человека. Интенсивной насыщенностью черного пятна автор создает атмосферу напряженности, окружающей героя.

По-новому решает Ливанов и колористические проблемы: цвет, то обозначает что-

то конкретное – знамя, рубашки, то вводится большими отвлеченными плоскостями... При этом красный цвет вступает в выразительный контраст с черным и белым.

Образный монументально-экспрессивный строй иллюстраций Ливанова, стремившегося уйти от описательности, предвосхитит главные тенденции развития иллюстративной графики второй половины 1960-х гг.

Уже в 1960-х гг. ведущая роль перешла к тематической иллюстрации, обобщающей достоверно конкретное и, одновременно, типически значительное. Степень успехов своевременной иллюстрации стала определяться не тем, как изображены герои, а тем, с какой степенью убедительности и жизненной правдивости создаются художниками положительные или героические образы советской литературы, которые должны стать примером. Стремительный поток событий современности заставлял мастеров графики все более настойчиво искать новые пластические решения. Так широта идейных замыслов активизировала язык книжного искусства, который становился гибче и разнообразнее.

Внутренний облик известных мастеров офорта Валентины Владимировны и Леонида Григорьевича Петровых сформировался в годы Великой Отечественной войны. Отсюда ответственность перед обществом, страстная пронзительная боль за судьбу человека, граждански ответственное отношение к жизни.

Наиболее заметной работой Петровых во второй половине 1960-х гг. стали иллюстрации к рассказу М. Шолохова «Судьба человека». В те годы, когда писатели, кинематографисты, художники создавали произведения, обобщавшие в самых разных жанрах и аспектах опыт народной борьбы, Шолохов пишет этот рассказ – одно из лучших произведений, вместившее на сорока страницах потрясающую эпопею человеческой жизни. В нем, как в зеркале, отразилось величие советского характера, нестигаемая сила и душевная стойкость. Этот рассказ привлек к себе внимание и мастеров художественного слова, и кинематографистов, и художников. Его сила проявилась в убедительном психологическом строе, в емкости образов и способности будить мысль...

Петровы создали свои иллюстрации в 1965 г. для Международной выставки книжной иллюстрации в Лейпциге, получив за них первую премию и золотую медаль. Эти четыре листа: «Прощание», «Плен», «Концлагерь», «Соколов с сыном», были отмечены как самые сильные из всех иллюстраций этих авторов.

Художники выбрали эпизоды рассказа, которые сочли узловыми. Петровы представили произведение Шолохова, как повествующее о трудной, но полной значения жизни человека с большой буквы, сосредоточив главное внимание на нравственной стороне рассказа. В каждом из взятых ими моментов, художники акцентировали его эмоционально-психологическое содержание. «Судьба человека» – определенный шаг в творчестве Петровых в сторону более тщательного и сжатого отбора изобразительных средств и поисков обобщенных понятий.

В 1960-е гг. ряд иллюстраторов стремился отразить духовное начало произведения, сопоставляя и объединяя видимое и подразумеваемое. Созданные Петровыми иллюстрации при всей их конкретности несут известную символичность обобщенности чувств. Для них было важно передать логику событий не в порядке отражения частных эпизодов, а в масштабе больших человеческих отношений. Так графическим языком мастера стремились выразить сущность столкновения

фашизма с нравственной и духовной силой советского человека. Петровы избрали редкую для иллюстрации технику офорта. И это им дало возможность добиться еще большей силы выражения и точности, заставить офорт, сложный и динамичный, следовать характеру повествования.

Если довоенная жизнь героя рисуется сочными мазками и плавными линиями, то, когда в светлую гармонию мира врывается война, художественный строй листов резко меняется. Сцена прощания с эпизодом, увиденном в жизни, передана скупым отбором деталей: осунувшиеся лица, сгорбленные спины, худые горестные руки... Это последняя сцена прощания. Конкретен женский образ Ирины – жены Соколова, именно такой она осталась в памяти мужа на всю жизнь: белые губы, широко раскрытые глаза, руки, прижатые к груди. Эта сцена прощания воплотила одну из тех человеческих трагедий, которых так много было в годы войны.

Трепетна, беспокойна, неустойчива композиция... Резкими линиями разлиновали лист железнодорожные рельсы, уходящие вдаль. В левом углу фигура женщины, срезанная краем листа... Так создается эффект, что героиня и люди на перроне постепенно отодвигаются, уходя из поля зрения.

Тема прощания, человеческая боль выражены языком офорта. Это впечатление достигается манерой самого рисунка: он прерывист, как взволнованная сбивчивая речь, контрастен отношениями света и тени, особой резкостью штрихов, рисующих фигуры.

Позднее по заказу Ленинградского издательства Петровы продолжили работу над судьбой человека М. Шолохова, во главу угла ставя эмоционально-психологическое состояние героев. Рассказ М. Шолохова пережит художниками всей глубиной человеческих чувств. Авторская позиция предельно обнажена. Боль за героев, ненависть к насилию сочетается с верой в силы человеческого духа. Гуманистический пафос работы В.В. и Л.Г. Петровых заключается в утверждении великого подвига простого человека на войне.

Во второй половине 1960-х гг. у художников-иллюстраторов появились попытки проникновения в сам авторский текст, попытки подойти к его содержанию как бы изнутри, обозначив новые грани. Это давало возможность появлению дополнительной выразительности, идущей от идеи самого литературного произведения. Именно тогда иллюстрация отходит от изображения конкретных сцен жизни, по-новому складывая систему построения иллюстраций – использование неожиданных точек зрения, изображение жизни в обобщенно-символических комбинациях форм и деталей. В них иллюстрируется не столько сюжет, сколько общая мысль – философская идея литературного произведения. Для этого используется изобразительный ряд, который включает отклики не только на писательские концепции, но и связан с размышлениями самого автора иллюстраций.

Одним из художников такой «системы» явился свердловчанин/ екатеринбуржец Виталий Михайлович Волович (1928 – 2018), представленный в коллекции НТМИИ серией гравюр к трагедии В. Шекспира «Ричард III» (офорт, 1967). Воловича, как иллюстратора, более привлекали произведения философского характера, социально-насыщенные. Поэтому не случайно обращение художника к Шекспиру с его глубиной проблематики, драматической напряженностью произведений, их гуманистической направленностью. Тому соответствует и художественный язык В. Воловича, тяготею-

щей к экспрессивности и монументальности образов.

В советской графике всегда был велик интерес к В. Шекспиру. «Но Волович нашел собственный угол зрения на «события». [1, с. 15] Иллюстрируя «Ричарда III», Волович не занимается психологическим анализом действующих лиц, его волнуют поставленные в произведении философские проблемы. Автуру иллюстраций важно не просто изобразить героев, но передать свое отношение к ним. Не следуя точно за текстом, художник выбирает эпизоды, наиболее соответствующие его творческому замыслу.

В иллюстрациях Воловича можно найти и реалистический показ старой Англии, ее быт, национальный колорит, но также условности шекспировского театра и взволнованно-романтический рассказ о людях. Они монументальны по характеру образов, по композиции, силуэтам, по ритму размещения форм и пятен в пространстве.

На суперобложке персонаж, которого нет в пьесе, палач без лица, олицетворяющий злую слепую силу в борьбе за корону. Дробный ритм пола, слева на нитях штриховки повисла корона... Рядом безликий палач, поднявший топор, на плечах которого перекрестие страшного черного креста. В этом листе, открывающим серию, «есть единство несовместимых эмоциональных импульсов. Холодная отстраненность, исходящая от подчеркнутого лицедейства, соединена с авторской оценкой моральных и этических проблем, которые решаются в трагедии и являются содержанием серии».

Как в старинной книге, Волович последовательно представляет героев еще до начала действия – их имена написаны на причудливо развизающейся белой ленте с их титулами. В иллюстрациях-портретах герои показаны статично, они еще не вошли в сюжет. Но Волович заостренностью рисунка и драматическим подтекстом образов раскрывает их нравственную сущность. Наполнено бездушной пустотой заштрихованное пространство неба, колючая поверхность пола... Перед зрителем равнодушные ко всему, кроме своего благополучия – епископы.

Герой трагедии Глостер являет символ двоедушия. Осудивший Хестинга на казнь, он лицемерно льет слезы. Но «одетая» маска – это условность спектакля, напоминающая о драматической сущности «Ричарда III». Она в патетической характеристике жестов, в расстановке фигур, и в своеобразной трактовке действия. Однотонность подмостков, проработанных черно-белыми ромбами, сопровождает все иллюстрации. Чувство театра, в котором действуют герои, усиливается отсутствием задних фонов. Такое пространство акцентирует внимание на острохарактерных монументальных фигурах, подчеркивает значительность происходящего. Техника офорта дает точную линию, разделяющую монохромную палитру. «Есть глубинный смысл в том, что у убийц Кларенса нет лиц. Только тяжело падающие складки длинных одежд. Только окровавленные кинжалы...» [2, с. 24].

Лист «Глостер и Анна» – Глостер, силуэт которого, как черная птица, соблазняет Анну у гроба ее мужа. Рядом с ним Анна, как темная колонна с белой капителью. Но сила Глостера с огромным телом на тонких ногах, кажущаяся, так же как и слабость Анны, уподобленной тонкой колонне, подчеркивающей в ее облике силу.

Художник подходит к трагедии с позиции гуманистических идеалов, он утверждает верность и справедливость, мужество и стойкость, доказывая постоянство главных человеческих ценностей.

... Искусство иллюстрации уникально. Оно заключается в том, что свое мироощущение, себя, как личность, художник раскрывает через собственную оценку лите-

ратурного произведения, через его образную трактовку, острое ощущение времени и глубокое внимание к духовной жизни человека. Создание книжной иллюстрации мыслится автором, как разговор с читателем о писателе и его книге, а через них о жизни и мире, о самом себе... Именно это делает книжную иллюстрацию особенным искусством.

Список источников и литературы:

1. Воронова О. Свое прочтение Шекспира // Творчество. – 1968. – №8 – с.15.
2. Лебедева В. Монументальность графики // Искусство. – 1970. – 36, с. 24 – 25.
3. Азаркович В. Г. Цельность таланта // Художник. – 1985. – №4.
4. Верейский Г. С. Книжная иллюстрация // Творчество. – 1960. – № 5.
5. Гончаров А. Д. Ляхов В.Н. Искусство книги. – Искусство, 1957.
6. Искусство книги 1958 – 1960. Выпуск 3-й // сост. В. Н. Ляхов, Ю. А. Молок, М. С. Кикоть. – М: Искусство, 1962.
7. Каменский А.А., Искусство книжной графики и современность // Искусство. – 1973. – № 5. – С. 16 – 18.
8. Свиридова Н. Мастер иллюстрации // Искусство. – 1983. – № 9.
9. Чегодаев М. О природе книжной иллюстрации // Советская графика 75/76. – Москва: Советский художник, 1977. – С.159 – 161.
10. Чегодаев А., Художник и книга // Искусство книги 1958 – 1960. Выпуск 3-й. – Москва: Искусство, 1962.
11. Толстой В.П., Рачев Е.М. // Советский художник. – М, 1980.
12. Шантыко Н.И. Книга, художник, время. – Москва : Искусство, 1962.
13. Яблонская М.Н. А.Ливанов. – Москва : Советский художник, 1975.

УДК 656.835.91
С 69

Е.А. Сохина,
научный сотрудник
МКУК «Нижнетагильский музей-заповедник
«Горнозаводской Урал»,
622000, г. Нижний Тагил, пр. Ленина,1.
easorokina_23@mail.ru

НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ НА МАРКАХ В СОБРАНИИ НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО МУЗЕЯ- ЗАПОВЕДНИКА «ГОРНОЗАВОДСКОЙ УРАЛ»

В статье рассматриваются серии почтовых марок, посвященные народным художественным промыслам СССР и России, из коллекции Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал».

Ключевые слова: народный художественный промысел, почтовая марка, декоративно-прикладное искусство, Палех, Мстёра, Федоскино, Жостово.

Е.А. Sokhina,

research associate of

The Nizhny Tagil Museum-Reserve «Mining and Works Ural»

622000, Nizhny Tagil, Lenin St., 1

easorokina_23@mail.ru

TRADITIONAL FOLK ARTS ON THE STAMPS FROM THE COLLECTION OF THE NIZHNY TAGIL MUSEUM-RESERVE «MINING AND WORKS URAL»

The article examines a series of postage stamps devoted to the Russian and Soviet folk arts from the collection of the Nizhny Tagil Museum-Reserve «Mining and Works Ural».

Keywords: traditional folk art, postage stamp, Applied and Decorative Arts, Palekh, Mstera, Fedoskino, Zhostovo.

В Нижнетагильском музее-заповеднике «Горнозаводской Урал» хранится коллекция почтовых марок. Среди большого количества разных серий с изображением знаменитых личностей, техники, космоса, флоры и фауны нашей страны, особое место занимают почтовые марки Советского Союза с изображением народных художественных промыслов.

Каждый народный художественный промысел – это уникальное явление искусства, обладающий неповторимым своеобразием природы, исторического прошлого, жизненного уклада и характера людей, их культуры.

В Советском Союзе народным художественным промыслам уделялось большое значение. В 1932 г. в Москве был создан Научно-исследовательский институт художественной промышленности. В состав института вошел Центральный кустарный музей, который представлял собой организацию, имевшую опыт работы с художественными промыслами. Уже в первые годы своего существования институт объединил ведущие научные и творческие силы, привлек к работе известных искусствоведов и художников, знатоков народного искусства. Определелись и основные направления работы: изучение традиций народного декоративного искусства, разработка теоретических проблем, оказание методической и творческой помощи народным художественным промыслам, организация выставок, пропаганда народного искусства в печати. На протяжении всей работы институт поддерживал творческие связи с такими крупными центрами русского народного искусства, как Хохлома, Палех, Мстёра, Холуй, Федоскино, Богородское, Гжель, Холмогоры, Великий Устюг и многие др.

Значительный период в жизни института и промыслов начинается в 1960 г. Постановления Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему развитию народных художественных промыслов» (1968) и ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» (1975) способствовали существенному оживлению народного декоративного искусства, определили новую важную фазу в его развитии. Творчество мастеров народного искусства стало объектом пристального внимания со стороны широкой общественности. Резко повысился спрос на изделия художественных промыслов. В этот период было издано большое количество книг по всем основным видам художественной обработки дерева, металла, кости, камня, о народной вышивке, кружеве, лаковой ми-

ниатюре. Многие из этих изданий играли роль учебников для молодых мастеров промыслов, а каталоги ковров стали настольными книгами художников и мастеров ковроткачества [1].

В целях большей популяризации промыслов, как внутри страны, так и за рубежом стали выпускать серии почтовых марок с изображением народных художественных промыслов Советского Союза. В данном докладе речь идет о сериях марок, которые представлены в коллекции Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал».

Первая серия почтовых марок «Декоративно-прикладное искусство народов СССР» была выпущена в 1957 г. В серию вошли четыре марки каждая номиналом 40 копеек. В нашей коллекции находятся три. Все марки отпечатаны при помощи офсетной печати предприятием Гознак. Рисунки выполнил Евгений Иванович Комаров, советский художник-график, живописец, плакатист, иллюстратор и оформитель книг, член Союза художников СССР (1943) [2]. Первая марка «Северные косторезы» посвящена северным мастерам резьбы по кости (Холмогоры, Тобольск, Чукотка, Ямало-Ненецкий автономный округ). Вторая «Хохломские мастера» – искусству хохломской росписи. На марке изображен художник за работой и образцы изделий, богато украшенные росписью. Третья «Подмосковные резники по дереву» – выходцам из сел Хотьково, Ахтырка, Кудрино, Мутовки, объединившихся вокруг одного из художественных центров России – усадьбы Абрамцево. На марке изображены резчик за работой, сцена из сказки «Вершки и корешки» и крестьянская девушка. На четвертой марке «Вологодские кружевницы» художник изобразил кружевницу за работой и узоры в виде непрерывных, плавных линий, напоминающих морозные узоры на зимнем окне.

Продолжение этой серии вышло в 1958 г. Это были две марки номиналом 40 копеек, обе находятся в коллекции музея. Обе марки выполнены на мелованной бумаге. Марка «Туркменская ковровщица» отпечатана офсетным способом печати, а марка «Палехский живописец» при помощи фототипии. Рисунки также подготовил Евгений Иванович Комаров. На почтовой марке «Туркменская ковровщица» мы видим женщину за работой и ковер с традиционным орнаментом. На марке «Палехский живописец» представлен собирательный образ художника и репродукция со шкатулки «Русские богатыри», выполненная художником Иваном Петровичем Вакуровым.

В 1963 г. серия марок «Декоративно-прикладное искусство» пополнилась марками номиналом 4,6,10,12 копеек. Все марки отпечатаны офсетным способом, эскизы выполнил Е.И. Комаров. Марка номиналом 4 копейки посвящена дымковской и загорской народной игрушке (РСФСР). На марке изображены дымковские игрушки: барыня – изящная городская особа в кокошнике с ребенком на руках и всадник – мужчина на коне, и загорские деревянные матрешки. На марке номиналом 6 копеек мы видим традиционную керамику из Опoшни (Украинская ССР): куманец, вазу и сосуд в форме барана. На марке номиналом 10 копеек – книги в кожаном переплете с рельефным изображением национального эстонского рисунка. Изделия кубачинского (РСФСР, Дагестан) народного промысла по художественной обработке металла представлены на марке номиналом 12 копеек.

С 1970-х гг. начинают выпускать серии почтовых марок, посвященные отдельным художественным центрам. Например, в 1975 г. вышла серия почтовых марок «Искусство Палеха». В серию вошли пять почтовых марок номиналом 4,6,10,16,20 копеек.

Они отпечатаны офсетным способом на мелованной бумаге. Это уже были многоцветные марки с лаковым покрытием. Оформлением занимался коллектив художников Московской типографии Гознак. На марках представлены работы ведущих палехских художников. С XVIII в. Палех был центром иконописи, но после революции 1917 г., иконы стали не востребованы и палехские иконописцы, чтобы не остаться без работы, обратились к искусству лаковой миниатюры. Талантливый палехский художник Иван Иванович Голиков собрал выдающихся художников иконописцев и в 1924 г. создал «Ателье древней живописи» в Палехе. Характерными особенностями палехской росписи является написание сюжета золотистой краской на черном фоне, использовалась яичная темпера. Имеются и стилистические особенности, такие, как изысканность движений и утонченность силуэтов человеческих фигур, условная трактовка пейзажа и архитектуры. Палешане любят «изобразительный рассказ», когда действие разворачивается в нескольких сценах, искусно связанных между собой «горками» и деревьями. Роспись сопровождается орнаментом на боковых сторонах изделий. Как и в иконописи, сохраняется письмо «плавями». Все это делает палехские произведения подлинно ювелирной драгоценностью.

Одним из основоположников искусства палехской лаковой миниатюры является Иван Петрович Вакуров – русский и советский художник, иконописец, реставратор, один из основоположников школы искусства палехской миниатюры, заслуженный деятель искусств РСФСР, народный художник РСФСР. В 1925 г. он принял участие во Всемирной выставке в Париже, его работы получили золотую и бронзовую медали, а также он был отмечен Почётным дипломом. Тематика его произведений была различной: фольклор, литература, история, битвы, тройки, жанровые сцены, охоты, советская жизнь. Произведения, созданные И. П. Вакуровым, хранятся во многих музеях [3] [Ил. 1]. На марках номиналом 6 и 20 копеек представлены работы И.П. Вакурова, созданные в 1944 г. На марке 6 копеек изображена шкатулка с сюжетом русской народной сказки «Василиса Прекрасная», а на марке номиналом 20 копеек изображена корбочка с иллюстрацией к «Сказке о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина.

На марке номиналом 4 копейки иллюстрация к поэме М.Ю. Лермонтова «Демон» – работа Алексея Дмитриевича Кочупалова, выполненная на пластине из папье-маше в 1972 г. На марке номиналом 10 копеек изображена шкатулка из папье-маше с иллюстрацией к пьесе А.Н. Островского «Снегурочка», иллюстрация была выполнена Тамарой Ивановной Зубковой. На марке номиналом 16 копеек – портсигар со сказочным сюжетом «Лето», сюжет подготовила Галерия Васильевна Кукулиева.

Продолжение серии «Искусство Палеха» вышло в сентябре 1976 г. Серия так же состояла из пяти марок номиналом 2,4,12,14,20 копеек. Марки были отпечатаны офсетным способом на мелованной бумаге с лаковым покрытием. Оформил серию советский и белорусский художник-график, карикатурист, плакатист, член Союза художников СССР Николай Иванович Черкасов. На почтовых марках изображены палехские миниатюры на сказочные и бытовые сюжеты: «Пахарь», «Ау!», «Жар-птица», «Гулянка», «Победа». Серия объединила работы художников, основателей «Атели древней живописи» в Палехе. На почтовой марке номиналом 2 копейки мы видим шкатулку с лаковой миниатюрой «Пахарь», выполненной Иваном Ивановичем Голиковым в 1924 г. На марке номиналом 4 копейки – шкатулка с миниатюрой «Ау!» (1934), работы Ивана Васильевича Маркичева. На марке номиналом 12 копеек шка-

тулка с миниатюрой «Жар-Птица» (1930), работа Александра Васильевича Котухина. На марке номиналом 14 копеек изображен лаковый баул с сюжетом «Гулянка» (1934), сюжет Алексея Ивановича Ватагина. На марке номиналом 20 копеек – шкатулка с миниатюрой «Победа» (1945), выполненная Иваном Петровичем Вакуровым.

В марте 1977 г. выпущена серия марок «Народные художественные промыслы Федоскино». Вышедшая серия состояла из 6 марок номиналом 4,6,10,12,14,16 копеек. Все марки были отпечатаны офсетным способом печати на мелованной бумаге с лаковым покрытием. Оформлением серии занимался Н. И. Черкасов. В серию вошли сюжеты выполненные ведущими федоскинскими живописцами. Федоскино – еще один всемирно известный центр лаковой росписи. Лаковый промысел там сложился в конце XVIII в. В основе федоскинской миниатюры лежат художественные традиции русской живописи XIX в., литографии и лубка. На изделиях часто выполнялись миниатюрные копии-импровизации с картин А.Г. Венецианова, В.А. Тропинина, К.П. Брюллова, В.Г. Перова, В.И. Васнецова, К.Е. Маковского и других художников. Классическими для Федоскино, подлинно народными сюжетами стали лихие тройки, мчащиеся по летним и зимним дорогам необъятной России, степные чаепития за самоваром, веселые крестьянские пляски. Значительное место в творчестве занимают портреты выдающихся деятелей.

При написании сюжетов мастера лаковой росписи используют масляные краски, а также применяют особую технологию многослойного письма, которая позволяет создавать объем. Используются перламутровые и металлические порошки, которые просвечивают сквозь краску.

Одним из ведущих федоскинских живописцев был Николай Михайлович Солонинкин. Николай Михайлович был удостоен многих званий и наград: член Союза художников с 1980 г., лауреат Государственной премии имени И.Е. Репина, лауреат премии ВЛКСМ, Народный художник России, золотая медаль Пушкинианы и ВДНХ. Работы автора принимали участие в отечественных и зарубежных выставках, где завоевали огромное количество дипломов и грамот. Произведения художника имеются в музеях России, в Вашингтоне (портрет М.С. Горбачева), в частных коллекциях и у политических деятелей разных стран мира [4]. Его работа представлена на почтовой марке номиналом 4 копейки. На марке изображена шкатулка с лаковой миниатюрой «Хлеб-соль» выполненная в 1970 г. [Ил. 2]. На марке номиналом 6 копеек изображена шкатулка с сюжетом «Вдоль по улице» (1972), выполненная Виктором Даниловичем Антоновым. На марке номиналом 10 копеек – шкатулка с сюжетной росписью «Северная песня» (1970), сюжет выполнен Юрием Васильевичем Карапаевым. На марке номиналом 12 копеек мы видим шкатулку с иллюстрацией к «Сказке о царе Салтане» А.С. Пушкина, иллюстрация была выполнена А.И. Козловым в 1956 г. На марке номиналом 14 копеек – шкатулка с сюжетом «Летняя тройка» (1974), работа Владимира Александровича Налимова. На марке номиналом 16 копеек изображена шкатулка с иллюстрацией к сказке «Аленький цветочек» С.Т. Аксакова, работа Виктора Дмитриевича Липицкого в 1969 г.

В июле 1982 г. была выпущена серия марок «Народные художественные промыслы Мстёры». В Мстёре лаковая миниатюра появилась в начале 1930-х гг. Так же, как и в Палехе, выросла из иконописного промысла. В советские годы местные художники вдохновились успехами палешан и переняли идею, вложив в нее свои тради-

ции и умения. Мстёрская миниатюра имеет свои художественные особенности. Она представляет собой миниатюрное панно, положенное на поверхность крышки изделия и обрамленное полоской ажурного золотого орнамента. Мстёра так же, как и Палех, использует яичную темперу, стиль похож на иконописный, но используется меньше золота, преобладает голубовато-серая гамма. Мстёрские художники практически не используют черного фона. От этого возникает ощущение праздничности. Одним из основателей мстёрского стиля миниатюрной живописи был художник Александр Федорович Котягин, русский советский художник лаковой миниатюры, график, иконописец, реставратор, член Союза художников СССР. Он работал в иконописных мастерских поселка Мстёры (1897 – 1903) и Москвы (1903 – 1915), расписывал храмы, занимался написанием и реставрацией икон. В годы Советской власти занялся миниатюрой. Это направление в живописи в дальнейшем определило направление работы современной Мстёры. Принимал участие в создании «Артели древнерусской живописи» (1923) и артели «Пролетарское искусство» (1931). Работы Александра Федоровича экспонировались на нескольких международных выставках. В 1937 г. на Всемирной выставке в Париже ему были присуждены диплом «Grand Prix» и золотая медаль [5]. Работу Александра Федоровича Котягина «Притча о двух мужиках» мы увидим на почтовой марке номиналом 15 копеек.

Всего в серию вошло 5 марок номиналом 6,10,15,20,32 копейки. Серия была отпечатана офсетным способом на мелованной бумаге с лаковым покрытием. Оформлением рисунков занимался Н.И. Черкасов. В серию вошли сюжеты ведущих мастеров лаковой росписи Мстёры. На марке 6 копеек – шкатулка с иллюстрацией к «Сказке о золотом петушке» А.С. Пушкина, выполненная Петром Ильичем Сосиным в 1968 г. На марке 10 копеек представлена шкатулка с сюжетом «Призыв Минина к Пожарскому» (1953), сюжет выполнен Иваном Александровичем Фомичевым. На марке 15 копеек изображена коробка с иллюстрацией к «Притче о двух мужиках» (1933 г.) работы Александра Федоровича Котягина [Ил. 3]. На марке 20 копеек – шкатулка с сюжетом «Рыбак» (1933), работа Николая Прокопьевича Крылова. На марке 32 копейки мы видим шкатулку с миниатюрой «Арест пропагандиста» (1968), выполненная Николаем Ивановичем Шишаковым.

Серия «Декоративно-прикладное искусство России. Жостовская роспись» вышла в 2017 г. В её вошли три квартблока, в каждом по четыре марки треугольной формы номиналом 22 рубля каждая. Марки были отпечатаны офсетным способом печати на мелованной бумаге с частичной лакировкой и защитным комплексом. На марках изображены жостовские подносы из Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства (Москва): поднос «Венок» 1980 г., поднос «Рябина» 1976 г. и поднос «Смородина» 1980 г. В коллекции Нижнетагильского музея-заповедника хранится единственный квартблок с изображением подноса «Рябина» [Ил. 4]. Автор подноса Нина Николаевна Гончарова – советский и русский художник в области декоративно – прикладного искусства, специалист жостовской росписи. Член Союза художников СССР, заслуженный художник РСФСР, Союза художников России, лауреат Государственной премии РСФСР имени И.Е. Репина. Участница многих отечественных и зарубежных выставок. Произведения Нины Николаевны Гончаровой хранятся в Государственном Русском музее в Санкт-Петербурге, в музее декоративно-прикладного и народного искусства в Москве, Тюменской областной картинной галерее и других [6].

Производство жостовских подносов под Москвой начало формироваться в середине XIX в., а во второй его половине занял ведущее место в русском подносном деле. Жостовские подносы – самой разнообразной формы: круглые, овальные, прямоугольные, с фигурными бортами (так называемый поднос «крылатый»). Роспись чаще всего цветочная. Цветы широко и срочно написаны по черному фону без предварительного рисунка, вся роспись хорошо увязана с формой подноса и с незаписанным пространством лакового фона.

Почтовые марки, посвященные художественным народным промыслам, продолжали выпускаться на протяжении всего времени. Даже после распада Советского Союза внимание к народным промыслам не уменьшилось. Серии «Декоративно-прикладное искусство» продолжили выпускаться, а с 2000 г. выпуск производился практически ежегодно. В сериях нашли отражение разные виды народных промыслов, в том числе и те, что ранее не выпускались: «Скопийская керамика», «Городецкая роспись», «Ростовская финифть», «Декоративно-прикладное искусство Республики Дагестан», «Кружево», «Каслинское литье», «Платки», «Наличники», «Керамические изразцы», «Вышивка». Хотелось бы в дальнейшем пополнить коллекцию почтовых марок сериями народного художественного промысла, которые отсутствуют в фондах музея заповедника.

Список источников и литературы:

1. Народные художественные промыслы. [Электронный ресурс]// Народные художественные промыслы. Теория и Практика: сайт. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/narhudprom/text.pdf> (04.08.2021)
2. Комаров Евгений Михайлович [Электронный ресурс]// Трамвай искусств: сайт. URL: <https://tramvaiiskusstv.ru/plakat/spisok-khudozhnikov/item/77-komarov-evgenij-ivanovich-1913-1995.html> (31.07.2021)
3. Вакуров Иван Петрович [Электронный ресурс]//Википедия: сайт. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D0%BA%D1%83%D1%80%D0%BE%D0%B2,%D0%98%D0%B2%D0%B0%D0%BD_%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (30.07.2021)
4. Солонинкин Николай Михайлович [Электронный ресурс]//Facebook Музей промыслов: сайт. URL: https://www.facebook.com/permalink.php?id=554509771373044&story_fbid=1435051376652208 (04.08.2021)
5. Котягин Александр Федорович [Электронный ресурс]// Путеводитель русские ремесла: сайт. URL: <http://russianarts.online/139731-kotyagin-aleksandr-fedorovich> (10.08.2021)
6. Гончарова Нина Николаевна [Электронный ресурс]// Википедия: сайт. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BD%D1%87%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0,%D0%9D%D0%B8%D0%BD%D0%B0_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B5%D0%B2%D0%BD%D0%B0 (04.08.2021)
7. Народные художественные промыслы России: родина Жар-птицы/И.И. Купцов и др.-М.: «Советская Россия», 1983г. – 173с.
8. Каталог почтовых марок СССР 1918-1974 гг./М.Е. Гинзбург, М.И. Спивак, Центральное филателистическое агентство «Союзпечать», 1976г. – 837с.
9. Каталог почтовых марок СССР 1975-1978гг./М.И. Спивак, Центральное филателистическое агентство «Союзпечать», 1980г. – 135с.
10. Основы художественного ремесла: Практическое пособие для руководителей школ. кружков/В.А. Баратулин, Б.И. Коромыслов, Ю.В. Максимов и др.; Под ред. В.А.Баратулина.- М.: Провещение, 1979г.-320с.

11. Искусство Жостова /И.А. Романова, И.А. Крапивина, М.: «Советская Россия», 1987г. – 205с.
12. Лаковая миниатюра Федоскино/Л.Я. Супрун, М.: Легпромбытиздат, 1987.-320с.
13. Мстѣра рукотворная/ Н.Г. Дмитриев, Л., «Художник РСФСР», 1986.-440с.
14. Русское прикладное искусство/С.М. Темерин, М.: «Советский художник», 1960г.-556с.
15. Сборник научных трудов к 50-летию Научно-исследовательского института художественной промышленности: Народные художественные промыслы. Теория и практика. Москва -1982г.-184с.

УДК 739.2

Н.С. Трящина,

заведующая Художественным музеем
МБУК «Кунгурский музей-заповедник»
617470, Пермский край, г. Кунгур, ул. Степана Разина, 39
kungurmuseum@mail.ru

ШКОЛА ТЮТИКОВА. СОЗДАНИЕ И РАЗВИТИЕ ОТДЕЛЕНИЯ «ФИЛИГРАНЬ» КУНГУРСКОГО ТЕХНОЛОГИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА № 58

В статье рассмотрено сложение и развитие ювелирной школы при Кунгурском технологическом училище № 58 (сейчас Кунгурский государственный художественно-промышленный колледж, филиал Московской академии им. С.Г. Строганова). Указаны ключевые фигуры, имевшие отношение к возникновению и развитию ювелирного отделения училища.

Ключевые слова: ювелирное искусство, филигрань, огранка, образование, обучение, Кунгур.

N.S. Tryastina,

Kungur Museum-Reserve
617470, Perm region, Kungur, Stepan Razin st., 39
kungurmuseum@mail.ru

TYUTIKOV'S SCHOOL. CREATION AND DEVELOPMENT OF THE FILIGRAN DEPARTMENT OF THE KUNGUR TECHNOLOGICAL SCHOOL NO. 58

The article examines the formation and development of the jewelry school at the Kungur Technological School No. 58 (now the Kungur State College of Art and Industry, a branch of the Moscow Academy named after S.G. Stroganov). The key characters related to the emergence and formation of the jewelry department of the school are indicated.

Keywords: jewelry art, filigree, cutting, education, training, Kungur.

В 1936 г. в г. Кунгур Свердловской области (в настоящее время относится к Пермскому краю) открыта камнерезная профтехшкола, позднее преобразованная в технологическое училище № 58.

В 1967 г. директором становится выпускник камнерезной школы и Московско-

го художественно-промышленного училища Юрий Александрович Нелюбин. Деятельный, активный руководитель способствовал открытию в 1973 г. отделений «Филигрань», «Художественная роспись по эмали», «Резьба по дереву», «Ковроткачество». [1, с. 334]

Отделение «Филигрань» было создано при содействии Пермского ювелирного завода в целях подготовки профессиональных кадров. Организовать мастерские и наладить процесс обучения было поручено Виталию Петровичу Тютикову, ранее преподававшему камнерезное мастерство. [2, с. 2] Замечательна личность Виталия Петровича: имея лишь стремление освоить ювелирное дело, он самостоятельно изучил приемы филигрании, собрал и наладил необходимое оборудование.

Обучение шло с использованием нейзильбера (сплав меди, никеля и цинка), латуни, меди, серебра. Помимо филигрании (пайка ажурных узоров из гладкой и витой проволоки) использовались и такие приемы, как дифовка (придание формы листовому металлу выколоткой в холодном состоянии), скань (напаивание металлических шариков), гравировка, чернение.

По воспоминаниям самого В.П. Тютикова, изначально было желание придать камню достойную оправу: «Когда я занимался поиском камней, в походах, я ездил в Свердловскую, Челябинскую область. Иногда найдешь какой-то интересный камень, то он просит хорошей оправы. Вот отсюда появилась потребность сделать оправу. Отсюда увлечения и поиски в технологии, поиски материалов и отсюда металл. Самое доступное – это, конечно, филигрань. Пожалуй, самое интересное, где можно проявить массу творчества».

Имея навык обработки мягкого поделочного камня, мастер перенес технические приемы на поделочные камни более твердых пород – малахит, агат, бирюзу и прочие. Для сбора камнесамоцветного сырья он создал клуб туристов «Альтаир», получил удостоверение инструктора по спортивному ориентированию.

Владимир Ааро в книге «Завод как на ладони» так описал впечатление от встречи с мастером: «Такие люди, как, скажем, Виталий Петрович Тютиков, всех вокруг себя прямо-таки воспламеняют «каменной» страстью. Ученики говорят, что Тютиков относится к камню, как к чему-то живому. Посидев с ним вечерок, поперебирав камушки, и я сам это понял. Еще бы день-другой — и я бы стал с ним за станок».

Позже, помимо обработки полудрагоценных камней кабошонами, Виталий Петрович освоил и начал обучать технике фасетной огранки драгоценных камней (горный хрусталь, топаз, аметист, гранат).

С 1977 г. вторым мастером была В.Д. Новоселова, внесшая большой вклад в строительство и оборудование мастерской. В 1993 г. мастером производственного обучения стал сын В.П. Тютикова Андрей Витальевич Тютиков. Будучи выпускником радиотехнического факультета Московского энергетического института, он внедрил в процесс обучения технологию микролития. Эта новая для отделения «Филигрань» техника позволила создавать более интересные по своей художественной выразительности работы. [3, с. 2].

Многие выпускники ювелирного отделения разных лет стали самостоятельными художниками. Среди них можно отметить несколько наиболее известных мастеров. В их числе Бельская Александра Михайловна (член Союза Художников России), Лезелеков Александр Алексеевич (Член Национального союза художников Украины),

Тихонков Александр Константинович (член Творческого Союза «Гильдия мастеров-оружейников»). Награжден Большим знаком Ордена Франца Петровича Бирбаума), Черных Анна (член секции ювелирного искусства Екатеринбург).

За период существования отделения сложился свой, особый художественный стиль, прививаемый ученикам. Он узнаваем и в кругах ювелиров носит условное название «Школа Тютикова» [4]. Основными его чертами являются сочетание в готовом изделии металла и разных видов поделочных и драгоценных камней, смелое пластическое решение изделия. Стоит отметить, однако, что каждый зрелый мастер имеет свой художественный почерк.

В настоящее время Технологическое училище № 58 преобразовано в Кунгурский государственный художественно-промышленный колледж и является филиалом Академии С.Г. Строганова. Отделение носит наименование «Художественная обработка металла», так как приемы, которым обучают студентов, давно вышли за рамки техники «филигрань».

Список источников и литературы:

1. Т.Ю. Нелюбина. Юрий Александрович Нелюбин // Грибушинские чтения-2015. Кунгурский диалог. Тезисы докладов и сообщений X Международного социального-культурного форума. – Пермь: Изд. Богатырев П.Г., 2015. – С. 334.
2. Каталог выставки «Ювелирное искусство Кунгура» / Авт.-сост. Федосова И.Н. – Кунгур: Выставочный зал им. Г.А. Мелентьева, 2002. – С. 2.
3. Там же.
4. В Кунгуре открылась выставка ювелирного искусства к 80-летию со дня рождения Виталия Тютикова [Электронный ресурс] // Искра. – 2016. – Код доступа: <https://iskra-kungur.ru/all/2016/09/18/15790/>

УДК

747.023.6(470.5)

Е.А. Устинова,

кандидат исторических наук,
старший научный сотрудник,

МБУК «Нижнетагильский музей изобразительных искусств»
622001, г. Нижний Тагил, ул. Уральская, 7
ustinovamtii@gmail.com

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ ПОДНОСНОГО ПРОМЫСЛА НА УРАЛЕ

В статье представлена попытка систематизации опубликованных материалов, связанных по тематике со становлением и развитием подносного промысла Нижнего Тагила. В результате дана оценка возможностей для воссоздания целостной картины становления и развития его.

Ключевые слова: история промысла, подносный промысел, Нижний Тагил.

Е.А. Ustinova,
 candidate of historical sciences,
 senior researcher,
 MBUK «Nizhny Tagil Museum of Fine Sciences
 622001, NizhnyTagil, UralskayaSt., 7
 ustinovamtii@gmail.com

TO THE QUESTION OF THE HISTORY OF STUDYING TRAY FISHING IN THE URALS

The article presents an attempt systematization of published materials, related to the formation and development of the tray fishing of Nizhny Tagil. As a result, an assessment of the possibilities is given to recreate a complete picture of its formation and development.

Keywords: fishing history, tray fishing, Nizhny Tagil.

Для развития любого промысла необходимо предвидеть, каким образом повлияли на его востребованность различные социальные процессы. Подобный анализ предполагает выявление тенденций в прошлом, и с этой точки история промысла приобретает практический смысл, а история его изучения позволяет выявить уже исследованные стороны предмета, подвести итоги и наметить перспективы.

Задача данного исследования – систематизация опубликованных материалов, связанных с изучением подносного промысла Нижнего Тагила, оценка их для воссоздания целостной картины его становления, возрождения и развития.

Первое упоминание о подносном промысле, как о сложной системе кооперирования между отдельными группами кустарей, содержится в изданиях второй половины XVIII в. [1, с. 240, 241, 252]. На протяжении XIX – начала XX вв. сведения о подносном промысле входили в аналитические издания, которые описывали состояние экономики Урала [2, с. 274, 285, 298], справочного характера [3, с. 23, 350], в каталоги выставок, где были представлены изделия кустарей [4, с. 163-175].

В 1920-е гг. на государственном уровне была поставлена задача изучения быта рабочих и крестьян. Научные учреждения и общественные организации начинают масштабные исследования и сборы вещественных материалов по этой тематике. Первая публикация о подносном промысле была из этого ряда: Л. Пискунова – сотрудник историко-бытового отдела Государственного Русского музея – представила описание коллекции нижнетагильских расписных лаковых изделий на металле, сопроводив их краткой исторической справкой о развитии промысла [5].

Материалы полевых исследований Нижнетагильской экспедиции Института этнографии АН СССР в 1956 – 1958 гг. и архивные документы легли в основу статьи С. Б. Рождественской, которая доказала более раннее бытование подносного промысла на Урале, чем в Подмоскowie, и наметила основные вехи его развития [6].

1960 – 1970-е гг. изучение промысла проходило в рамках традиционной уральской росписи и художественных лаков России. С середины 1960-х гг. НИИ ХП проделал большую работу по возрождению самобытности нижнетагильского промысла, результаты которой были отражены в научных трудах учреждения. На протяжении 1980-х гг. В. А. Барадунин издает несколько монографий по уральской росписи, в том числе и по росписи на металле [7, с. 16 – 23, 49 – 50, рис. 2,4,6; 8, с. 18 – 54]. Была проделана

на большая работа по выявлению центров росписи металла, описаны ее региональные особенности [9].

Ряд публикаций был посвящен отдельным этапам жизни промысла. На основе архивных и опубликованных источников, а также материалов зарубежных исследователей О.Н. Силонова исследовала круг вопросов, связанных с зарождением в XVIII в. и расцветом «тагильского лакового дела» в первой четверти последующего столетия [10]. О жизни промысла в 1920 – 1930-х гг. О.М. Пудов дает представление на примере деятельности артели «Пролетарий» [11]. Его состояние в 1970 – 2000-е гг. было предметом рассуждений в работах В.А. Барадуллина [12] и Г.Н. Горбуновой [13].

Первый опыт воссоздания истории промысла относится к началу XXI века: историк А.В. Дмитриев и искусствовед А.С. Максяшин в научно-популярной форме с привлечением архивных и опубликованных материалов представили этапы его формирования на фоне государственной политики и деятельности заводладельцев Демидовых [14]. Под руководством А.С. Максяшина события последней четверти XX – начала XXI в. представлены материалами периодической печати [15], и таким образом основные события истории промысла были выстроены в хронологической последовательности.

Начиная с 1990-х гг. среди публикаций преобладают исследования особенностей художественного языка росписи. Исследователи изучали источники формирования (А.А. Гилодо, А.Н. Голубева), влияние западноевропейских лаковых центров (О.Н. Силонова), живописные и графические произведения, перенесённые мастерами на подносы (Т.М. Трошина), эволюцию стиля (З.А. Малаева), развитие особенностей цветочных композиций (А.Н. Голубева, Л.А. Хайдукова).

Еще один аспект в истории изучения, важный для понимания состояния промысла, это анализ потенциала мастеров. В начале XXI в. была проделана кропотливая работа по сбору биографических сведений и творческих достижений мастеров, стоящих у истоков «лакирного дела» Худояровых (Б.В. Павловский, О.Н. Силонова) и Т.К. Перезолова (А.С. Максяшин). Творчеству мастерицы А. В. Афанасьевой, старанием которой был возрожден промысел в середине XX в., посвящены две монографии [16, 17] и ряд статей (А.Н. Голубева, З.А. Малаева, Л.А. Хайдукова). Ряд заметок и статей был посвящен художнику и педагогу А. Н. Голубевой (А.С. Воронина, И.В. Гунина, О.В. Федотова). Подготовлен ряд альбомов-монографий о художниках и уже вышли из печати посвященные И.Г. Смыковой [18] и Т.В. Юдиной [19].

Для изучения творческих биографий современных мастеров трудно переоценить значение выхода справочника и альбома, в которые вошли информация и произведения членов Нижнетагильского отделения Союза художников России: А.В. Афанасьева [20, с.12], Т.В. Гуляевой [20, с. 69 – 70; 21, с. 52], Л.И. Кизиловой [20, с. 95 – 96; 21, с.69], М.Г. Маркиной [20, с. 131 – 132; 21, с.101], Ж.Р. Овчинниковой [20, с. 148 – 151; 21, с.115], Е.А. Отмаховой [20, с. 151 – 152; 21, с.116], В.П. Полевой [20, с. 162 – 164; 21, с.124], И.В. Решетовой [20, с. 166 – 167; 21, с.126], Т.В. Юдиной [20, с. 193 – 199; 21, с.159]. Трудно переоценить значение издания каталога произведений учеников А.В. Афанасьевой, который демонстрирует сохранение традиции нижнетагильской росписи [22].

Сохранение художественных образцов для развития любого промысла является одной из первостепенных задач. Подносный промысел в музейных собраниях страны заслуживает отдельного рассмотрения. Отметим следующие моменты.

Изделия мастеров включались в экспозиции выставок кустарной промышленности с начала XX века [4]. Уже во второй половине XIX в. уральские расписные подносы стали предметом коллекционирования: они были украшением собраний А.А. Бобринского, А.И. Гучкова, С.Г. Строганова, П.И. Щукина, собрания Кустарного музея – дачи коллекционера и мецената С.Т. Морозова. После национализации они были переданы на хранение в фонды как художественных (Музей народного искусства), так исторических музеев.

В XX в. подъем в комплектовании коллекции прослеживается дважды. В 1920 – 1930-х гг. сборы историко-бытовых экспедиций ГИМ и ГРМ позволили отразить развитие промысла не только начала XX в., но и всего XIX в. В 1941 г. часть коллекции ГРМ, хранившаяся к тому времени в ГЭМ, была передана в ГЭ, которые дополнили свое собрание в 1980-е гг. приобретениями через ЭЗК [23, с. 10; 29].

Вторая волна приходится на 1970 – 1980-е гг. – время возрождения промысла. Открытый в 1981 г. ВМДПНИ отметил свой первый день рождения выставкой «Русская лаковая роспись по металлу» [24].

Среди музейных собраний особое место занимает коллекция НТМЗ, которая комплектовалась как факт из жизни края. Она является самой многочисленной – 836 ед. хр. и представляет все многообразие поисков в технике росписи и формах предметов, начиная с начала XIX в. Значительные усилия были приложены к сбору инструментов и материалов мастеров. Важной вехой в изучении промысла стало музеефикация дома Худояровых и создание в его стенах Музея подносного промысла (1991). Коллекция представлена в двух каталогах [22; 25], один из которых переведен в формат онлайн. Исторический подход заложен в концепцию комплектования подносов собрания СОКМ, в котором промысел репрезентирован с первой половины XIX в. до современности.

Другой подход к комплектованию коллекций в художественные музеи. В собрании НТМИИ 384 предметов. Это «образцы высокохудожественных подносов, созданных ... ведущими мастерами ... точно отражает как период становления, возрождения лаковой живописи, так и период ее магистральных определений в области мотивов, сюжетов, приемов и формирования современного стиля росписи» [26, с. 246]. Коллекция музея представлена в двух каталогах [27; 28]. В собрании ЕМИИ 217 предметов, среди которых произведения ведущих мастеров промысла, созданные в 1980 – 2000-е гг., позволяющие проследить связь современных тенденций в выборе тематики, сюжетов, цветовых решений и орнаментики с традициями уральской лаковой росписи [29].

Коллективы сотрудников музеев воплощают в жизнь проекты, которые ставят перед мастерами новые задачи, направленные на раскрытие художественного потенциала промысла. За последние десятилетия состоялись выставки как персональные, представляющие творчество отдельных мастеров, так и посвященные отдельным темам и направлениям в росписи и промысле в целом.

С 1999 г. НТМЗ по инициативе управления культуры администрации города Нижний Тагил проводит ежегодный городской конкурс имени Худояровых «Ма-

стер года по декоративно-прикладному искусству». Каждые пять лет в 1999, 2004, 2009, 2015, 2020 гг. в состязание вступали мастера по росписи подносов. Работы победителя пополняют фонды НТМЗ.

В течение 2010 – 2016 гг. коллектив НТМИИ реализовал проект «Тагильский поднос в начале XXI века», суть которого заключалась в проведении конкурсных выставок, посвященных основным направлениям в росписи промысла: «Природы вечной круговерть» – сюжетному; «Сохраняя розу» – скорописному маховому письму; «Плодов и фруктов дивный сад» – фруктово-ягодным композициям; «Вспоминая прошлое» к 100-летию со дня рождения А.В. Афанасьевой отразила многообразие поисков в раскрытии истории «лакирного дела»; «Музей на зеркале подноса» – технике многослойного письма. В рамках празднования 270-летия лаковой живописи на выставке «Тагильский расписной поднос: традиции и рефлексии» было создано пространство для взаимодействия традиционной росписи с современными видами искусства [30].

В 2019 г. ЕМИИ осуществил проект «Художественная культура уральских заводов конца XVIII – первой половины XIX века», задачей которого было знакомство с художественной культурой горнозаводских центров Урала. В содружестве с ГЭ, Горным музеем Санкт-Петербургского Государственного горного университета, рядом музеев Урала и также Государственным архивом Свердловской области были проведены выставка «Художники уральских заводов конца XVIII – первой половины XIX века», всероссийская научно-практическая конференция и обширная культурно-образовательная программа [31].

С конца 1980-х гг. исследователи получили возможность презентовать свои результаты в рамках научных конференций разного уровня:

– всероссийских

1989, Пермь «Художественная культура Пермского края и ее связи»;

1990, Свердловск «Художественный металл Урала XVIII-XX вв.»;

2010, Екатеринбург «Народная художественная роспись. История и современность»;

2019, Екатеринбург «Художественная культура уральских заводов конца XVIII – первой половины XIX века»;

– международных

1996, Нижний Тагил «Россия и Западная Европа: взаимодействие индустриальных культур. 1700 – 1950гг.»;

С 2004 г. по инициативе НТМЗ и УУПИ проходит конференция, получившая название Худояровские чтения, которая с 2009 г. получила статус всероссийской научно-практической. В течение 17 лет состоялось девять форумов (2004, 2005, 2006, 2009, 2011, 2013, 2015, 2017, 2019) которые были и остаются мощным стимулом для изучения не только подносного промысла, но и культурного пространства его бытования, проблем подготовки мастеров и т.д.

С 2005 г. Высшая школа народных искусств (институт) (Санкт-Петербург) ежегодно проводит международную конференцию «Традиционное прикладное искусство и образование: исторический опыт, современное состояние, перспективы развития», на которой наряду с общими вопросами изучения народных промыслов рассматриваются и проблемы развития отдельных, в том числе и нижнетагильского подносного промысла.

Начиная с середины XX в. была сформирована «инфраструктура» – музейные собрания, выставки, издания, конференции и т.д., направленная на сохранение, изучение и развитие промысла.

Изучение любого художественного промысла имеет несколько аспектов:

– искусствоведческий, в ходе которого рассматриваются особенности художественного языка для создания изделия на разных этапах развития промысла. Нижнетагильский подносный промысел рассматривался как явление художественной культуры, отвечавшей потребностям как изысканных вкусов знатоков, так и запросам гармонизации повседневной среды. Как достижения текущего момента следует отметить каталогизацию коллекций крупнейших музейных собраний, хранящих предметы промысла, которые являются мощным фундаментом для дальнейшего исследования художественного языка и стиля, создания творческих портретов как мастеров прошлого, так и современности;

– экономический, составной частью которого является анализ производства, который предполагает выявление особенностей технологии создания изделия, организацию и формы сбыта готовой продукции. С этих позиций специфика промысла исследовалась в рамках развития горнозаводской промышленности с учетом социально-экономических процессов российской действительности. К сожалению, эти проблемы требуют более детального исследования на каждом этапе развития промысла. Шаги в этом направлении уже были сделаны (Т.К. Гуськова, А.С. Максяшин, О.Н. Силонова).

Еще одна сторона, требующая специального рассмотрения, – это трансляция базовых знаний по организации производства и по созданию изделия, который предполагает анализ системы подготовки мастеров. Этому вопросу посвящена монография О. Н. Силоновой и несколько десятков статей (А.С. Максяшин, Л.А. Павленко, К.С. Кошурникова и др.). В рамках предложенной статьи рассмотреть этот вопрос детально не представляется возможным.

С момента появления первой публикации изучением подносного промысла занимались специалисты разных профилей: историки, искусствоведы, педагоги. Накоплен материал, который требует дальнейшего обобщения. За это время концептуально пересмотрены социально-экономические и культурные процессы; выявлены и проанализированы документы, связанные с деятельностью Демидовых на Урале; намечены тенденции развития художественной жизни России, определены рамки влияния зарубежного искусства и потенциал местных художников. Все это требуется привести в соответствие с процессами, которые были намечены в ходе изучения нижнетагильского подносного промысла.

Список источников и литературы:

1. Паллас, Петр Симон. Путешествие по разным местам Российского государства по повелению Санкт-Петербургской Императорской Академии Наук / П. С. Паллас : в 2 ч. Ч. 2. Кн. 1 / 20. – СПб. : В типографии, при Императорской Академии наук, 1786. – 476 с.
2. Попов, Н. С. Хозяйственное описание Пермской губернии [Текст] : в 3 ч. Ч. 1 / Н. С. Попов; Императорское Вольное Экономическое общество. – Санкт-Петербург : В Императорской типографии, 1811. – 395 с. : табл.
3. Леонтович, А. Н. Кузнечно-слесарно-клепальный промысел / А. Н. Леонтович // Кустарная про-

мышленность России. – Санкт-Петербург, 1913.

4. Каталог с объяснительным текстом, кустарной промышленности, представленных губернским и уездными земствами Пермской губернии на Всероссийскую кустарно-промышленную выставку 1902 года в С.-Петербурге. – Пермь : Типография губернской земской управы, 1902.

5. Пискунова, Л. Русские расписные лаковые железные изделия: опыт изучения коллекции историко-бытового отдела Государственного Русского музея / Л. Пискунова // Записки Историко-бытового отдела Государственного Русского музея. – Ленинград : Изд-ние Государственного Русского музея, 1932. – Вып. II. – С. 33-57.: ил.

6. Рождественская, С. Б. К вопросу о судьбах художественных промыслов РСФСР. Подносный промысел Нижнего Тагила / С. Б. Рождественская // Советская этнография. – 1960. – № 2. – С. 136-143.

7. Бардулин, В. А. Уральская народная живопись / В. А. Бардулин. – Свердловск : Средне-Уральское книжное издательство, 1982. – 112 с. : ил.

8. Бардулин, В. А. Уральский букет. Народная роспись горнозаводского Урала / В. А. Бардулин. – Свердловск : Средне-Урал. кн. изд-во, 1987. – 128 с. : ил.

9. Максяшин, А. С. Центры художественной росписи по металлу на Урале XVIII-XX вв. / А. С. Максяшин // Художественный металл Урала XVIII-XX вв. Материалы конференции. Свердловск. Октябрь 1990. – Екатеринбург : Внeshторгиздат, 1993. – С. 118-119.

10. Силонова, О. Н. Крепостные художники Демидовых. Училище живописи. Художники XVIII – XIX века: из истории подготовки специалистов художественных и художественно-ремесленных профессий Демидовыми. 285-летию Нижнего Тагила посвящается / О. Н. Силонова; ред. О. Рыбина. – Екатеринбург : Баско, 2007. – 415 с. : ил.

11. Пудов, О. М. Из истории артели «Пролетарий» : Третьи Художниковские чтения. Доклады и сообщения. 15-17 ноября 2006 г. / ред. : А. Х. Фахретденова, Л. А. Павленко; Урал, училище прикладного искусства; Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал». – Нижний Тагил, 2008. – С. 168-182.

12. Бардулин, В. А. Возрождение и защита традиционного художественного промысла (роспись по металлу Урала) / В. А. Бардулин // Россия и Западная Европа: взаимодействие индустриальных культур. 1700-1950 гг.: в 2 т. Т. 1. Материалы Международной научной конференции. Нижний Тагил. 15-18 августа 1996 года / под ред. С. В. Устьянцева, Е. В. Логунова, И. Г. Семенова; Независимый ин-т истории материальной культуры; Нижнетагильский музей-заповедник горнозаводского дела Среднего Урала. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 1996. – С. 160-161.

13. Горбунова, Г. Н. К вопросу о современном состоянии подносного промысла в Нижнем Тагиле / Г. Н. Горбунова // Россия и Западная Европа: взаимодействие индустриальных культур. 1700-1950 гг.: в 2 т. Т. 1. Материалы Международной научной конференции. Нижний Тагил. 15-18 августа 1996 года / под ред. С. В. Устьянцева, Е. В. Логунова, И. Г. Семенова; Независимый ин-т истории материальной культуры; Нижнетагильский музей-заповедник горнозаводского дела Среднего Урала. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 1996. – С. 167-170.

14. Дмитриев, А. В., Максяшин, А. С. Тагильская роза. История «лакирного дела» на Урале / А. В. Дмитриев, А. С. Максяшин; под ред. Е. В. Логунова, И. Г. Семенова; М-во культуры Свердловской обл.; Независимый Институт материальной культуры; Нижнетагильский гос. музей-заповедник горнозаводского дела Среднего Урала. – Екатеринбург : Старт, 2000. – 140 с. : ил.

15. Хроника основных событий в истории нижнетагильской лаковой росписи по металлу по материалам периодических изданий (1974-2014) / сост., авт. идеи А. С. Максяшин. – Екатеринбург : Издательский дом Уральского государственного юридического университета, 2014. – 246, [1] с. – Библиогр.: с. 228-242

16. В гармонии с душой: к 100-летию со дня рождения тагильской мастерицы Агриппины Васильевны Афанасьевой / Нижнетагил. музей изобразит. искусств ; [авт.-сост. и авт. вступит. ст. Л. А. Хайдукова]. – Нижний Тагил : Нижнетагильский музей изобразительных искусств, 2013. – 87 с. : цв. ил. – Библиогр.: с. 86-87.

17. Агриппина Афанасьева. В гармонии с душой... [альбом : к 105-летию со дня рождения тагиль-

ской мастерицы] / Министерство инвестиций и развития Свердловской области, Администрация города Нижний Тагил ; [отв. за вып. М. В. Агеева ; автор-сост. и автор вступ. статьи Л. А. Хайдукова ; сост. кат. О. В. Лошагина ; фот. В. А. Кулак и др.] – Изд. 2-е, доп. – Нижний Тагил, 2019. – 123 с. : цв. фот., фот.

18. Ирина Смыкова. Истории про жизнь... [альбом] / Министерство инвестиций и развития Свердловской области, Администрация города Нижний Тагил ; [авт.-сост., авт. вступ. ст. и отв. за вып. М. В. Агеева ; сост. кат. М. В. Агеева и К. О. Михеева ; фот. В. А. Кулак и др.] – Нижний Тагил : Нижнетагильский музей изобразительных искусств, 2019. – 126, [1] с. : цв. фот., фот.

19. Тамара Юдина. Красною кистью рябина... : альбом-каталог / Администрация г. Нижний Тагил, нижнетагильский музей изобразительных искусств : авт. сост. каталога, справочных материалов, вступ. ст. Л. А. Хайдукова; науч. ред. Н. А. Гундарева, Л. Л. Смирных; концепция дизайна Н. А. Гундарева, дизайн, верстка М. Е. Трухин; фот. В. А. Кулак и др., отв. за вып. М. В. Агеева. – Библиогр. с. 92-94. – Нижний тагил, репринт, 2021. – 97 с. : ил.

20. Художники Нижнего Тагила, 1942–2012 : члены Нижнетагильского отделения «Союза художников России» : справочник / авт.-сост. М. Агеева [и др.] – Нижний Тагил, 2012. – 277 с. : фот.

21. Художники Нижнего Тагила, 1942–2017 : [альбом] / Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» ; [авт.-сост., авт. вступ. ст. и отв. за вып. М. В. Агеева ; сост. кат. М. В. Агеева и К. О. Михеева ; фот. В. А. Кулак и др.] – Нижний Тагил : Нижнетагильский музей изобразительных искусств, 2019. – 126, [1] с. : цв. фот., фот.

22. Ученики народного мастера: каталог подносов из собрания Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал» : альбом-каталог / Министерство инвестиций и развития Свердловской области [и др.] ; авт.-сост.: А. В. Васенев, Т. А. Коваль, М. Г. Маркина, С. С. Перевозкина; науч. ред., авт. концепции каталога и вступ. статьи А. Х. Фахретденова. – Нижний Тагил : Репринт, 2020. – 258 с. : цв. фот. – Библиогр.: с. 256-257.

23. Уханова, И. Н. Русские художественные лаки XVIII–XX веков: каталог коллекции / И. Н. Уханова; Государственный Эрмитаж. – Санкт-Петербург: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009.

24. Гилодо, А. Первые шаги молодого музея / А. А. Гилодо // Декоративное искусство СССР. – 1982. – №11. – С. 39-41.

25. Каталог «Уральская лаковая живопись по металлу» из коллекции Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал». – Нижний Тагил: Издательский дом «Медиа-Принт», 2006. – 116 с.: ил.

26. Хайдукова, Л. А. Тагильская лаковая живопись в собрании Нижнетагильского музея изобразительных искусств [Текст] : Третьи Художественные чтения. Доклады и сообщения. 15-17 ноября 2006 г./ ред. : А. Х. Фахретденова, Л. А. Павленко; Урал, училище прикладного искусства; Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал». – Нижний Тагил, 2008. С.240-247.

27. Тагильская лаковая роспись по металлу: из собрания НТМИИ : альбом-каталог / Нижнетагильский музей изобразительных искусств ; [отв. за вып. М. Агеева ; авт.-сост., авт. вступ. ст. Л. Хайдукова]. – Нижний Тагил : Нижнетагильский музей изобразительных искусств, 2013. – 103 с. : фот.

28. Творение как дар. Тагильский расписной поднос конца XX – начала XXI веков: альбом-каталог / НТМИИ; авт. – сост. кат., авт. вст. Ст. Л. А. Хайдукова; авт. – сост. Е. В. Ильина, Л. Л. Смирных, Л. А. Хайдукова; науч. Ред. Е. В. Ильина, Л. Л. Смирных – Нижний Тагил, 2013 – 220 с. : ил.

29. Шайдурова Г. П. Нижнетагильский расписной поднос / Г. П. Шайдурова // Екатеринбургский музей изобразительных искусств. – Екатеринбург: Изд-во Уральск. Ун-та, 2008. – С.118-123. : ил.

30. Хайдукова Л. А. К вопросу о результативности музейного проекта (на примере выставочного проекта Нижнетагильского музея изобразительных искусств «Тагильский поднос начала XXI века») // Восьмые Художественные чтения. Доклады и сообщения. 19-20 октября 2017 г./ ред. : А. Х. Фахретденова; Урал, колледж прикладного искусства и дизайна филиал ФГБОУ «МГХПА им. С. Г. Строганова»; МБУК Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал». Нижний Тагил, 2017. С. 282-291.

31. Художественная культура уральских заводов конца XVIII — первой половины XIX века: сборник докладов всероссийской научно-практической конференции. 9–12 октября 2019 г. / Екатеринбургский музей изобразительных искусств. — Екатеринбург, 2019. — 176 с. : ил.

УДК 745.07(470.5)

Л.А. Хайдукова,

МБУК «Нижнетагильский музей изобразительных искусств»
622000, г. Нижний Тагил, ул. Уральская, 7.
decor@artmnt.ru

МАСТЕР ТАГИЛЬСКОГО ПОДНОСНОГО ПРОМЫСЛА ТАМАРА ЮДИНА

В докладе рассматривается творчество известной мастерицы тагильского подносного промысла Тамары Владимировны Юдиной. Анализируются основные этапы творчества художницы, названы основные направления её работы и характерные особенности письма.

Ключевые слова: подносный промысел, мастерица Т.В.Юдина, возрождение промысла, цветочная роспись, тагильская роза, мотив «уральской рябинки».

L. A. Khaydukova,

MBUK Nizhny Tagil Museum of Fine Arts
622000, Nizhny Tagil, Uralskaya str., 7.
decor@artmnt.ru

MASTER OF THE TAGIL TRAY CRAFT TAMARA YUDINA

The report examines the work of the famous master of the Tagil tray craft Tamara Vladimirovna Yudina. The main stages of the artist's creativity are analyzed, the main directions of her work and the characteristic features of writing are named.

Keywords: tray craft, craftswoman T. V. Yudina, revival of craft, flower painting, Tagil rose, motif of the «Ural mountain ash».

В 2021 г. исполняется 75 лет Тамаре Владимировне Юдиной – одной из ярких художниц тагильского подносного промысла второй половины XX в. На протяжении более сорока лет она была тесно связана с промыслом и являлась одной из ведущих его мастеров. Начало творческого пути Тамары Юдиной выпало на 1960-е гг., когда тагильские подносы писались еще в заимствованной манере московского письма, но уже в 1970-е гг. она активно включилась в работу по возрождению традиционной уральской росписи. В 1980-е гг. художница приступила к разработке новых цветочных и ягодных композиций. За возрождение тагильской росписи и создание творческих работ Юдина была награждена в 1985 г. Серебряной медалью ВДНХ.

Работы Тамары Юдиной хранятся в различных музейных коллекциях страны – Москвы, Санкт-Петербурга, Смоленска, Оренбурга, Алтайского края, Екатеринбурга, Нижнего Тагила и других городах России. Изучение творческого наследия Т.В. Юдиной позволило выделить основные этапы её творчества и темы, которые она разрабатывала.

Интерес к творчеству у Тамары проявился еще в раннем возрасте: в школе одним из её любимых предметов было рисование. Она постоянно создавала «картины» карандашами, красками и придумывала разные узоры. Несмотря на увлечение «художеством», после школы Тома поступает в Нижнетагильское педагогическое училище по

специальности учитель начальных классов, но трудное материальное положение в семье не позволило ей завершить обучение. В 1963 г. она по совету своей мамы – Марии Андреевны Зыковой поступает учеником художника в подносный цех Нижнетагильского завода эмалированной посуды. В те годы художники цеха писали подносы в московской манере письма, которая была заимствована ими еще в 1930-е гг. Обучение технике московского письма Тамара проходила под руководством опытного мастера-наставника Юрия Ивановича Беляева, научившего молодую художницу различным секретам и тонкостям письма масляными красками на металле. Быстро усвоив упрощенные приемы московской росписи, Тома спустя три месяца уже самостоятельно начала расписывать подносы. Художественные способности позволили ей овладеть не только цветочной росписью, но и написанием орнаментальных золотых растительных узоров, украшающих борта подноса.

Большие перемены в творчестве Юдиной, как и у всех художников Нижнетагильского завода эмалированной посуды, стали происходить в начале 1970-х гг. Этому способствовала государственная политика страны, направленная на возрождение и развитие народных художественных промыслов. Значительную работу по восстановлению уральских промыслов, в том числе и тагильского подносного промысла, проводили сотрудники Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП) г. Москва. В 1971 г., в рамках изучения современного состояния тагильского промысла Тамаре, как одной из способных молодых художниц, было дано задание написать пять подносов для московского экспертного совета НИИХП. По воспоминаниям мастерицы, она с большой ответственностью и воодушевлением отнеслась к порученному заданию: почти с натуралистичной точностью изобразила на подносах различные веточки деревьев – яблони, осины, рябины, используя в их написании усвоенные ею приемы московского письма. Художница тогда и предположить не могла, что её работы у экспертного совета НИИХП вызовут столь серьезную тревогу за состояние тагильского подносного промысла. Через год в Нижний Тагил приехали сотрудники института, известные специалисты Б.Коромыслов, А. Бабаева и В.Барадулин с конкретными мерами по восстановлению уральского промысла. С того времени началось активное сотрудничество тагильских художников подносного цеха с московскими искусствоведами и художниками, проводившими научные семинары по возрождению уральской росписи. Тагильским художникам, привыкшим писать в манере московского письма, было сложно переучиваться и отрабатывать приемы письма в новой для них технике уральского махового письма. Но способная Тамара под руководством московской художницы Антонины Васильевны Бабаевой быстро освоила цветочную роспись двухцветными мазками, и вскоре сама стала обучать пришедшую на промысел молодежь уральскому письму.

В конце 1970-х гг. художники подносного цеха, в их числе и Юдина, переехали из старого тесного здания, находившегося в центре города Ленинского района, в новое здание по ул. Балакинской Тагилстроевского района. В 1978 г. в новом цехе главным художником завода «Эмальпосуды» Г.П.Бабиным была создана художественно-экспериментальная лаборатория, члены которой освобождались от производственного плана. Спустя два года лаборатория была преобразована Бабиным в творческую группу, которую он и возглавил. Члены творческой группы не только копировали разработанные главным художником композиции, но и должны были их по-своему перерабатывать.

Художники творческой группы, куда вошла и Тамара Юдина, выполняли задание по разработке собственных растительных мотивов в технике двухцветного письма. Наиболее удачные из них отбирались и «утверждались» всей творческой группой и представлялись в качестве образцов мастерам, работающим на потоке в подносном цехе.

Вместе с художниками Тамара Владимировна внимательно изучала образцы урало-сибирской росписи на металле, дереве и бересте. В 1979 г. Юдина совместно с В.А. Барадулиным приняла участие в научном семинаре по тематике народной росписи Прикамья, проходившем в Соликамске (Пермская область) и выполнила ряд копий со старинной домовой росписи и сделала зарисовки росписи цветов, плодов и птиц с деревянных предметов. На основе полученного практического опыта и знаний Тамара Юдина начала разрабатывать новые цветочные композиции. Эскизы подносов часто художники творческой группы выполняли на металлических пластинах. В коллекции НТМИИ хранится такой эскиз росписи, где художницей исполнен двухцветными мазками букет в «раскидку» на красном фоне и создан образ цветущего сада с «райской» птицей, столь традиционный для народной уральской росписи («Эскиз росписи подноса», 1983 НТМИИ). Особое влияние на роспись Тамары в тот период оказал альбом известного местного краеведа И.А.Орлова, сумевшего собрать уникальную коллекцию различных цветочных «зарисовок» тагильских «писарих». Художница внимательно изучала старинные мотивы и на их основе создавала яркие и интересные композиции. Среди них работа «Букет жарков» (1981, ВМДПНИ) с лаконичным букетом из желто-красных жарков-купавок и синих ромашек, которые эффектно выделяются на ярко-красном фоне, вокруг цветов оставлено много свободного поля. В компоновке букета и самом мотиве есть та простота и естественность, которые можно встретить и в уральской народной росписи по дереву, и на подносах конца XIX – начала XX вв.

Подносы Тамары Юдиной 1980-х гг. представляют разработки традиционных композиций урало-сибирской росписи – букет, венок, веточка и центрическая композиции. Они являлись образцами для художников подносного цеха, работавших на потоке. В работах Юдиной тех лет можно встретить редкую композицию, где розы с листьями расположены по кругу и обращены к центру зеркала подноса, не соединяясь ветками-стеблями («Поднос с цветочной росписью» (1980), Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»). Такой тип композиции один из вариантов творческой переработки Юдиной уральской домовой росписи XIX в., встречающейся в росписи потолков. Отметим, что эта композиция редко применялась художниками и в дальнейшем не получила развития на промысле.

Наряду с разработками цветочных композиций Тамара Юдина в творческой группе осваивала роспись на цветных фонах. Её подносы 1980-х гг. достаточно хорошо демонстрируют использование различных фонов – зеленого, красного, оранжевого, голубого, сиреневого и др. («Сеточка» (1982), ВМДПНИ; «Сад» (1983), НТМИИ [Ил. 1]; «Букет» (1984), НТМЗ «Горнозаводской Урал», «Осень» (1985) ЕМИИ). В эти годы у Юдиной появились работы, роспись которых выполнялась на белых и кремовых фонах («Розы и маки» (1983 – 1985), Екатеринбургский музейный центр народного творчества «Гаммаюн», «С Днем рождения» (1988) НТМЗ «Горнозаводской Урал»). Воодушевило художницу на создание таких работ её совместная командировка с В.А. Барадулиным в Пермскую область на научно-практический семинар (1979). Именно там она впервые обратила внимание на домовую роспись, выполненную на белом фоне, в дальнейшем

это послужило основой для воплощения творческих замыслов художницы в создании белофонных подносов. В выборе светло-кремовых фонов можно заметить и влияние жостовского промысла, где подобные фоны применялись. Отметим, что данную «линию» цветочной росписи по белым и кремовым фонам продолжают развивать современные мастера тагильского подносного промысла – Лариса Шевченко и Елена Вардугина.

Возродившийся на промысле в 1980-е гг. старинный метод копчения фона подноса, обогатил интересными творческими находками работы Тамары Юдиной, ставшими на долгие годы эталонными произведениями тагильского промысла («Малахитовая шкатулка» (1985), ЕМИИ; «Идиллия» (1996), НТМИИ). Наряду с традиционным приемом копчения Тамара часто использовала в работе и другие способы декорирования подноса – это раскрашивание зеркала вручную кистью или с помощью специально приспособленной для этого тонкой пластины с зубчиками – «гребенки». Благодаря волнообразным движениям «гребенки» художницей создавался на зеркале подноса причудливый рисунок, имитирующий тот или иной узор уральского камня. Такова работа «Уральский мотив» (1983) НТМИИ, где художницей выполнен сложный узорчатый фон под малахит, сочетающийся с нарядной цветочной росписью в технике двухцветного мазка. Данный прием раскрашивания фона редко, но все же встречается в работах тагильских мастеров, например у В.П. Полевой.

Тамара Юдина, как и все члены творческой группы, особое внимание уделяла разработке секторных композиций и создала ряд интересных творческих работ. В одних работах художница стремилась найти цветовую гармонию мотива, в других – «согласовать» цветы с цветным фоном. Часто Юдина окрашивала сектора зеркала подноса в разные цвета (зеленый, красный, охристый, коричневый, оранжевый), тем самым апеллируя к известным образцам тагильских подносных мастерских конца XIX в. Художница в работах использовала и старинный прием орнаментального разграничения секторов тонкими черными полосами с золотым трафаретным узором, придающим изделию особую нарядность и упорядоченность («Радуга» (1982), ВМДПНИ; «60-лет СССР» (1982), Свердловский областной краеведческий музей).

В создании ярких и интересных работ для Тамары Юдиной немаловажную роль играли не только композиция и фон подноса, но и сама форма подноса. В период возрождения тагильского промысла ассортимент подносов был весьма скромным: в основном это были круглые и прямоугольные формы. Работы для престижных Всероссийских и Всесоюзных выставок в 1980-е годы художники творческой группы, в том числе и Тамара Владимировна, выполняли на больших формах старинных подносов. За ними часто художники творческой группы, в том числе и Юдина, специально ездили в уральский поселок Черноисточинск, где у местных жителей хранилось немало старинных подносов конца XIX – начала XX вв. Их Тамара выменивала на подносы круглой формы, расписанные ею цветочной росписью. Именно на такой скатертной форме прямоугольного подноса с прорезными ручками Тамарой Юдиной выполнена оригинальная композиция с пятью круглыми «медальонами» – подносами, расписанными в технике уральского махового письма. Они как «драгоценности» возрожденной тагильской росписи представлены художницей на узорчатой «парче», богато сверкающей золотом («Уральский» (1985), ВМДПНИ). Сложный ковровый фон с пышным растительным узором Юдина выполнила в технике трафаретного золотого орнамента, слегка расцвети-

его зеленой и красной красками. Орнаментальный узор эффектно подчеркнул красоту и ценность тагильской цветочной росписи, выполненной в теплой гамме цветов, а большой размер старинного подноса усилил впечатление значительности и торжественности созданного мастерицей образа.

Художница не только придумывала интересные оригинальные композиции, но и уделяла большое внимание разработкам трафаретных орнаментов и узоров, которые и самостоятельно резала. Эти золотые и серебряные ажурные узоры органично украшают цветочную роспись Юдиной. Таковы «Рябинка» (1983), ВМДПНИ; «Осень» (1985) и «Июль» (2000), ЕМИИ, «Букет» (1990), Соликамский краеведческий музей, «Сад» (1991), Краснотурьинский краеведческий музей, «Торжество» (1993), Зеленогорский музейно-выставочный центр.

В творческом арсенале Тамары Юдиной разнообразные приемы работы с узорами. Одним из них является прием, когда одной из красок двухцветного мазка является золотая краска. Такие «драгоценные» растительные узоры из цветов и листьев украшают пространство между секторами, уголки и борт подноса, придавая ему нарядный вид («Осень» (1985) и «Подарочный» (1995), ЕМИИ; «Аленький цветочек» (1995), Зеленогорский музейно-выставочный центр).

В приоритете Тамары Юдиной всегда было создание новых цветочных и ягодных мотивов в технике двухцветного мазка. Именно Юдина явилась автором оригинальных композиций с мотивом рябины, ставшим столь популярным в тагильском подносном промысле. Первые работы с мотивом «рябинки» были написаны художницей еще в конце 1960-х гг. в технике московского письма. Войдя в состав творческой группы, Юдина одна из первых художниц обратилась к писанию рябины двухцветным мазком. В 1983 г. её подносы с «уральской рябинки» были впервые отмечены конкурсным жюри на Областном смотре-конкурсе товаров народного потребления. С того времени мотив «рябинки» занял ведущее место в творчестве художницы и на протяжении долгих лет ею совершенствовался и обогащался новыми приемами.

Если в ранних работах Юдиной грозди рябины строились на довольно контрастных оттенках цвета, то уже в конце 1980-х гг. в них появляются более тонкие красочные переходы. Художница виртуозно овладела техникой написания спелых рябиновых гроздей, отличающихся особой «живописностью» и мягкостью тональных переходов. Построение грозди начинается с верхних рядов ягод и выполняется светлыми оттенками желтых и оранжевых цветов, а завершается гроздь красно-розовыми и темно-бордовыми оттенками красок. Благодаря этому последовательному и плавному цветовому переходу в гроздьях отсутствует резкая цветовая градация. У Тамары Юдиной выписана каждая ягодка, которая всегда круглой формы и отмечена «бликом» – светлой точкой. В 1990-е гг. грозди рябины у мастерицы становятся все более пышными и весомыми, в них появляется сложная градация цвета, ягоды наполняются «светом» [Ил. 2]. Листья рябины также претерпели в цветовой палитре изменения: первоначально художница писала их зеленой краской, очень редко коричневой. Но уже со второй половины 1980-х гг. Юдина пишет листья только коричневой краской, прописывая их различными оттенками красок – желто-зеленых, оранжевых и красных.

В 1990-е гг. Тамара Юдина вводит в рябиновые композиции новый мотив – изображение цветущей рябины. В одних работах она пишет соцветия нежных светло-зеленых оттенков цвета, в других ярких желто-кремовых («Уральский мотив» (1996), «Рябино-

вый» (1996), НТМИИ; «Бабье лето» (1996), ЕМИИ). Одним из излюбленных приемов мастерицы становится совмещение в одной композиции сразу двух мотивов – весенней цветущей рябины и созревших плодов рябины. Грозди рябины художница часто украшает ажурным золотым растительным орнаментом или сложной «рамой» трафаретного орнамента, резе выделяет канвой резных темных листьев. Неутомимая творческая фантазия художницы помогла ей создать многочисленные вариации на тему «уральской рябины», часто объединенные в большие наборы подносов («Рябинка» (1984), ЕМИИ, «Рябинка» (1991), НТМИИ, «Уральская рябинка» (1992), ГХМАК). Подносы с уральской рябинкой Юдиной стали своеобразной визитной карточкой тагильского подносного промысла не только в Свердловской области, но и по всей России.

Наряду с разработкой мотива рябины, Юдина Т.В. была одной из первых художников творческой группы, кто обратился к созданию новых форм цветов двухцветными мазками – ромашек, колокольчиков, маков, клевера и васильков. Эти мотивы цветов появились в творчестве Юдиной не случайно, ведь еще в 1960-е гг. художница писала их в московской манере письма. Начиная с конца 1980-х гг., скромные полевые ромашки, олицетворяющие образ русского поля, стали для Тамары Владимировны одной из любимых тем в работах мастерицы. Часто художница в букеты из ромашек вводит и другие полевые цветы – колокольчики, васильки, клевер и колоски. Таковы «Ромашки» (1989) и «Сад» (1991), Краснотурьинский краеведческий музей; «Полношко» (1993) и «Июль» (2000), ЕМИИ; «Ромашки» (1996), НТМИИ [Ил. 3]; «Тагильский сувенир» (2001), Смоленский государственный музей-заповедник.

Работая в творческой группе «Метальной лавки», Тамара Юдина начала разрабатывать удивительные экзотические цветы, столь не характерные для тагильской росписи – это ирисы, георгины, астры, рудбекии, бархатцы. Виртуозно владея техникой двухцветного мазка, художница «выстраивала» цветочную форму цветка, добываясь нужного ей результата. Вдохновение для создания новых цветов Тамара Владимировна черпала от природных форм цветов, которые художница выращивала в своем саду. Здесь она находила яркие краски для будущих цветов, обдумывала и стилизовала их формы лепестков и серединок, а также старательно подбирала цветовые оттенки красок. Художница создала огромное количество подносов, написав целый «сад» изумительных по красоте цветочных букетов с садовыми цветами – пышными астрами и георгинами, изысканными ирисами и бархатными фиалками. Таковы «Торжество» (1993), Зеленогорский музейно-выставочный центр; «С любовью» (1993), частное собрание Г.Н. Горбуновой; «Золотая осень» (1996), частное собрание О.П. Губкина.

Отметим, что 1990 – начало 2000-х гг. были ознаменованы новым творческим подъемом художницы Тамары Юдиной. Она была в числе первых художниц, кто стал использовать тонкие цветовые оттенки – «рефлексы». Новые интересные поиски мастерицы были отмечены членами жюри городского конкурса им. Худояровых в 1999 г., где она стала победителем конкурса на звание «Мастер года по декоративно-прикладному искусству». В её конкурсной работе отражены характерные особенности «юдинской» манеры письма – яркость красок и удивительная пластика, четко выверенная композиция и авторский золотой трафаретный орнамент.

Тамара Юдина за долгую творческую жизнь написала большое разнообразие мотивов – полевых и садовых цветов, пышных гроздей рябины и калины, спелых фруктов – яблоч, груш и винограда. Нельзя даже назвать какой-либо мотив, кото-

рый не смогла бы изобразить на подносе мастерица.

Тамара Владимировна никогда не останавливалась на достигнутых результатах. Даже после выхода на пенсию она продолжила учиться и прошла курс обучения многослойной живописи в Уральском училище прикладного искусства, который вела известный преподаватель А.Н. Голубева. После прохождения курсов Юдина обратилась к написанию картин маслом и даже выполнила в своем доме большую настенную роспись в виде архитектурного пейзажа.

Произведения тагильской мастерицы Тамары Владимировны Юдиной служили и продолжают служить образцами для художников подносного промысла. Её подносы с мотивом рябины до сих пор остаются актуальными для современных мастеров промысла, которые стараются постичь её «секреты» тончайших цветовых переходов в рябиновых гроздьях. Роспись Тамары Юдиной всегда отличалась высоким профессионализмом в построении цветочных, ягодных и фруктовых композиций. В них есть плавное движение пластичных стеблей и веток, гармония в соотношении цветов и листьев, чистота красок и мягкое распределение света, идущего от «светоносного» центра к краю композиции. Художница была одной из первых художниц, кто стал использовать в росписи тонкие цветовые оттенки – «рефлексы» [Ил. 4]. Палитра произведений Тамары Юдиной яркая и чистая, красочный мазок всегда тонкий, аккуратный и точно положенный.

Творчество Тамары Владимировны Юдиной – это яркое и праздничное искусство народного мастера, обогатившее культурное наследие не только уральского региона, но и всей страны. Её работы остаются лучшими и востребованными образцами тагильской лаковой росписи: в них безупречно мастерство и сохранение традиций старинного подносного промысла.

Список источников и литературы:

1. Бардулин, В.А. Уральский букет. Народная роспись горнозаводского Урала / В. А. Бардулин // Свердловск: Средне-Уральское кн. изд-во, 1987. – 128 с.: ил.
2. Горбунова, Г. Горит рябины красной гроздь / Г. Горбунова // Российские промыслы. – 2000. – № 1(7).
3. Дмитриев А.В., Максяшин А.С. Тагильская роза. История «лакирного дела» на Урале / А. В. Дмитриев, А. С. Максяшин ; под ред. Е. В. Логунова и И. Г. Семенова. – Екатеринбург: Старт, 2000. – С. 65-66.
4. Лаковая роспись по металлу: раздел / авт. Л. А. Хайдукова // Народные художественные промыслы в Свердловской области. 80 лет славных традиций: сб. статей / МК Свердл. обл., Центр традиц. Народ. Культуры Ср. Урала; сост., ред. М. М. Павлова. – Екатеринбург: 2014. – 50 с. ил.
5. Максяшин, А.С. «Роза-ругоза» и кисти рябины / А. С. Максяшин // Культура Урала. — Екатеринбург, 2016. — № 3 (март). — С. 74-75: фот.
6. Тагильская лаковая роспись по металлу из собрания НТМИИ: альбом – каталог / НТМИИ; авт.-сост., авт. вст. ст. Л. А. Хайдукова. – Нижний Тагил, 2013. – 104 с.: ил.
7. Хайдукова, Л. А. Произведения мастеров творческой группы Тагильского подносного промысла. [1980-2000-е годы в коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств] / Л. А. А. Хайдукова. // Пятое Невьянские исторические чтения : материалы науч.-практ. конференции, Невьянск, 2010. – Невьянск, 2011. – С. 290-301.
8. Хайдукова Л., Подносы с рябинкой – ее визитная карточка : [мастерице тагильского подносного промысла Т. В. Юдиной – 65 лет] // Тагильский рабочий. — Нижний Тагил, 2011. — 15 дек. (№ 234). – С. 11: фот.

К. В. Чиркова,
МБУК «Нижнетагильский музей изобразительных искусств»,
622001, г. Нижний Тагил, ул. Уральская, 7
uchet@artmnt.ru

ТВОРЧЕСТВО ЕЛЕНА ПРОШКО. ОБРАЩЕНИЯ К ПЕРВООБРАЗАМ – СОВРЕМЕННОЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ

Статья посвящена творчеству тагильского художника Елены Викторовны Прошко. Раскрывается связь художественного мира автора с образами уральской мифологии. Особое внимание уделяется технологии создания произведений, совмещению графических и пластических приемов, своеобразию художественного языка Елены Прошко.

Ключевые слова: керамика, Елена Прошко, архаика, первообраз, технология, стилизация, образы, мифология.

K.V. Chirkova
Nizhny Tagil Museum of Fine Arts,
622001, Nizhny Tagil, Uralskaya St., 7
uchet@artmnt.ru

CREATIVITY OF ELENA PROSHKO. APPEALS TO PRIMORDIAL IMAGES – A MODERN REINTERPRETATION

The article is devoted to the work of the Tagil artist Elena Viktorovna Proshko. The connection of the author's artistic world with the images of Ural mythology is revealed. Special attention is paid to the technology of creating works, the combination of graphic and plastic techniques, the originality of the artistic language of Elena Proshko.

Keywords: ceramics, Elena Proshko, archaic, primordial image, technology, stylization, images, mythology.

«На протяжении тысячелетий человек «разговаривает» с глиной... Казалось бы всё уже придумано, но когда берёшь в руки глину, каждый раз делаешь открытие. Это бесконечный разговор, стоит только начать», — рассказывает Елена Прошко.

Глиняный промысел считается одним из древнейших ремесел на земле. Зародившись еще в доисторическую эпоху, он всегда занимал важное место в жизни народов России. В изделиях из глины выражены отличительные черты и неповторимость русской культуры и народного искусства. Этим традициям продолжают следовать в своем творчестве и современные мастера. Керамические изделия многих из них признаны образцами народного художественного промысла. Важное место в этой профессиональной среде занимает тагильская художница, мастер по созданию глиняных изделий - Елена Прошко.

Елена Викторовна Прошко – тагильский художник-керамист, член Союза художников России с 2018 г., преподаватель черчения и изобразительного искусства высшей категории и руководитель детского художественного кружка [1].

Художница родилась 11 января 1973 г. в Нижнем Тагиле. В 1991 – 1996 гг. училась на художественно-графическом факультете Нижнетагильского государственного пе-

дагогического института. Она до сих пор с благодарностью вспоминает учителей – художников-графиков, которые подарили знания и опыт, стали во многом ее вдохновителями: Е.А. Бортников, В.В. Зуев, В.Н. Наседкин. Елена Прошко занималась гравюрой и книжным знаком, уже на последних курсах института была постоянным участником городских, областных, всероссийских и международных выставок графики малых форм. Ее авторские знаки и гравюры были опубликованы в каталогах Всероссийских и Международных выставок. До сих пор ее привлекает эстетика черно-белой печатной графики, возможности линии и тона, ее изысканность и понятность.

С 2004 г. Е.В. Прошко серьезно увлекается традиционным промыслом для Среднего Урала – художественной керамикой. Любовь к ней для Елены Викторовны переросла в дело всей жизни. Художница рассказывает: «Мой постоянный опыт общения с глиной ограничивался преподаванием лепки в творческом детском коллективе но, однажды – все переменялось: захотелось чего-то нового, расширить свои горизонты и почувствовать себя не только педагогом, но и художником. Это произошло естественно: поселившись в деревне, я почувствовала эту вибрацию: близость к природе, желание воздействовать на вполне понятный материал – глину, созидать – в полном смысле этого слова! Сейчас уже остановиться невозможно! Мое отношение к глине можно сравнить с дружеским рукопожатием, которое должно состояться! Наверное, это и есть – счастье, когда ты занимаешься любимым делом».

Таким образом, выбор материала произошел у Елены Прошко во время проведения творческих занятий с детьми в школе, работа с глиной вызвала особую привязанность к этому материалу, а обращение к истории искусств как педагога, позволило художнице переосмыслить архаические образы, дать им новое звучание в своем творчестве. Художественный интерес к керамике стал еще более осязаемым при переезде Елены Викторовны в поселок Черноисточинск, где с 2017 г. она живет, работает как художник и преподает в Черноисточинской школе искусств. Воплощение и интерпретация мифов в глиняной форме стали естественными для Елены Викторовны благодаря близости к природе и к тому материалу, который выбирает для себя художница.

Обучение на художественно-графическом факультете НТГСПИ, работа с гравюрой повлияли на развитие авторского стиля Елены Прошко в керамике, основанного на совмещении графических и пластических приемов. Используя этот опыт, художница выбирает метод стилизации при создании и раскрытии неповторимого художественного образа. С 2006 г. Елена Викторовна участвует во многих, в том числе международных, выставках и конкурсах народных ремесел, современного искусства и декоративно-прикладного искусства, становится обладательницей множества наград.

Произведения художницы весьма разнообразны по видам: скульптурные композиции, украшения, колокольчики, свистульки, окарины [2], обереги, представляющие собой знаки, которые оставляли наши предки на берегах рек Нейвы и Тагила. Елена Викторовна создает керамические изделия, наделяя их эстетическими свойствами, порой превращая их в арт-объект, а также занимается созданием утилитарных вещей – чашек, тарелок и другой посуды.

Опираясь на психологический опыт человечества, раскрывая архетипы, обозначения изначальных первобытных образов, универсальных символов и мотивов [3], художница предлагает зрителю обратиться к истокам мироздания и пересмотреть истины с архаической точки зрения. Она творит, не только размышляя о строении мира,

но и создавая художественный образ в форме, фактуре, ритме. Таким образом, посредством мифологических образов, особенностей керамики эпохи неолита, обращения к образцам пермского звериного стиля, традиционной культуре народов Урала и Сибири, художница постигает законности окружающего мира, формируя особую эстетическую реальность в изображении архетипических мотивов современным языком, органично переплетая прошлое с настоящим. Ее привлекают древние символы и наследие наших предков, не случайно, анималистическая тематика керамических изделий автора связана с мифами Уральского края и устным творчеством народов ханты и манси, основана на сказаниях и легендах о Солнце, о Земле, о людях и всех живых существах [4]. Любой новый проект в керамике – это возможность для Елены Викторовны Прошко понять саму себя [5], свой внутренний мир, как она признается, «нащупать свой собственный корень, свой дзен».

Изучая искусство Урала периода неолита (5 – 3 тыс. до н.э.) и эпохи бронзы (3 – 1 тыс. до н.э.), художница перерабатывает и в некоторой степени заимствует многие черты. Именно поэтому для нее характерны: стилизация, простота форм, силуэтное изображение животных. Творчество Елены Прошко подтверждает тот факт, что уральская мифология неисчерпаема и в ней заключена мощнейшая энергетика [6]. Герои ее произведений заставляют вспомнить о древних тайнах, и легендах родного края, ближе познакомиться с особенностями мировоззрения народов Урала. Образы художницы становятся универсальными символами, олицетворяющими собой связь человека и всего живого с природой (композиции «Птахи» 2017 г., «Зверики» 2017 г., «Быки» 2018 г., «Коники» 2016 г., «Карги» 2014 г.). Они напоминают о том, что каждое место на Уральской земле связано с живыми существами, все пространство вокруг — живое, оно дышит, меняется, оно только кажется неизменным.

Добиться максимальной выразительности при создании образа в керамике невозможно без использования особых технологий и материалов. Произведения художницы выполнены из разной глины (шамота, белой глины, красной таволожской глины), с использованием древних приемов ручной лепки (из пласта, кругового налепа, вытягивания, соединения элементов). Для создания изделий художница предварительно готовит глину, очищает, промывает, отбивает. После первого (утильного) обжига мастерица использует распространенный в Уральском регионе способ декорирования поверхности – молочение [7]. Метод «молочения», при котором изделие пропитывается натуральным молоком и обжигается при температуре 270–350 градусов, известен на Руси еще до широкого распространения керамических глазурей. Благодаря этому приему керамика приобретает водоотталкивающие свойства и насыщенный коричневый или черный цвет, что придает ей характер старины. Затем художница покрывает изделия ганозисом – смесью пчелиного воска, льняного масла и других природных ингредиентов, которая служит защитным барьером и придает благородный блеск [8]. Преимущество обеих техник – их экологичность. Практически все работы автора проходят этап лощения, которое продлевает срок их жизни. Он заключается в натирании поверхности керамического изделия или отдельных его участков гладким предметом (например, стальной ложкой) почти до зеркального блеска, который усиливается после обжига [9]. Вполне объясним выбор техники лощения и молочения в творчестве художницы. При помощи лощения она сглаживает линии, убирает лишний свет, выявляет силуэты, а молочение помогает ей достичь эффекта монохромности и графично-

сти, у изделий появляется металлический оттенок.

Елена Викторовна использует не только традиционные приемы лепки и декорирования, но и находит новые подходы в обработке фактуры, цвета, форм, например, тиснение на гладкой глиняной поверхности природных листков, процарапывание и тонирование [10]. Так, уже во II тыс. до н.э. на Урале украшали глиняную посуду рисунками животных и птиц, их обычно прочерчивали, выдавливали штампами или наращивали рельефными налечами [11].

Наиболее ярко проявляется в творчестве Елены Викторовны анималистическая составляющая ее произведений. Частым мотивом становится образ птицы. Даже в серии небольших скульптур из коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств «Зверики» животные (кошка, козел и рыба) изображены с клювом. Подобные совмещения разных существ в одном встречаются в предметах пермского звериного стиля, например, образ человеколося – человека с птичьим клювом и головой лося (Прикамье) [12]. Елена Прошко придает животным «птичьи» черты не случайно, она наделяет их сакральными смыслами, ведь в облике птицы представляется душа человека. Птица – один из центральных образов в древнем искусстве Урала и Сибири, символ божественной сущности, свободы и верности, хитрости и мудрости, добрых и злых сил [13]. Она выступает связующим элементом трех частей Вселенной: неба (Верхний мир), земной тверди (Средний мир) и водных глубин (Нижний мир), иными словами – трех сфер: воздушной, водной и земной. Согласно мифу народов манси, землю со дна океана при сотворении мира достала гагара по имени Лули. Таких гагар изобразила художница в серии скульптур «Птахи», также хранящихся в коллекции музея. Небольшие по размеру глиняные «Птахи» на скругленных, деревянных подставках, символизирующих землю, выполнены в единой стили. Представленные в разных движениях, то наклонивши голову, то отвернувшись, они словно ведут между собой долгий, полный высшей мудрости разговор. Как и «Зверики», они выполнены вручную из красной глины, монохромны, имеют темноватый, серебристый оттенок. В отличие от плоских фигурок животных, прообразом для которых могло стать бронзовое одностороннее литье, «Птахи» создавались методом вытягивания из глиняного пласта, благодаря чему в пластическом решении им присущи объем и динамика. Елена Викторовна гармонично формирует пространство скульптурного образа: благодаря игре света резче проступают контрасты формы и фактуры птиц; особую звучность, декоративность изделия приобретают за счет вдавленного рисунка, выполненного методом тиснения. Узоры треугольной формы, имитирующие оперение, округлые линии, темные оттенки, разнообразие ракурсов – все эти приемы придают особую выразительность этой скульптурной композиции.

В композиции «Быки» из коллекции Нижнетагильского музея изобразительных искусств Елена Прошко изображает животных, олицетворяющих одновременно мужскую и женскую соляную возрождающую силу, плодородие. Большое значение имеют рога, напоминающие серп Луны и лук, из которого, согласно легендам, стреляли солнечными лучами-стрелами. В обрядах и иконографии бык представлял как луну, так и солнце, как землю, так и небо, как смерть, так и возрождение [14]. В скульптурной композиции три быка представлены в разных ракурсах. По пластическому решению напоминают наскальные рисунки с изображением первобытных туров [15], однако они более условны и декоративны. Общим для них можно считать массивные в

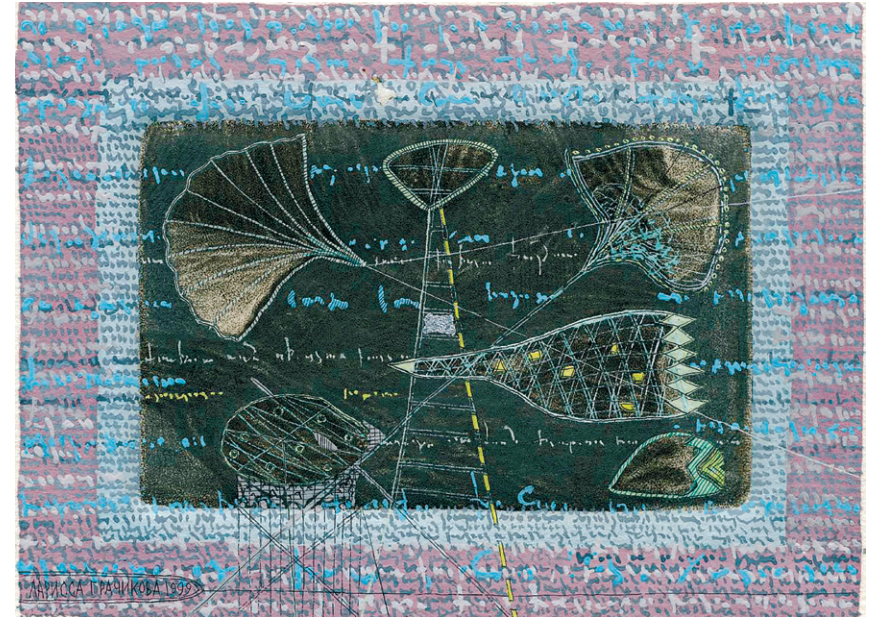
сравнении с головами туловища и выполненные из дерева, длинные, выгнутые вверх рога в форме полумесяца. Быки темно-коричневого цвета, шерсть исполнена в виде тесненных волнистых полос. Эффектные переходы цвета от темного к светлому достигаются приемом молочения. Благодаря природным, органичным, стилизованным формам и материалам, цветовым контрастам, игре света и тени рождаются образы сильных, гордых в своем спокойствии, свободолюбивых животных.

Композиция «Птахи» и декоративные подвески с изображением летящей птицы очень близки образцам пермского звериного стиля. Такие антропоморфные бронзовые изображения были украшением одежды древних народов Урала. Герои композиции «Птахи» по форме напоминают птицевидные металлические подвески и полые пронизки, изображающие водоплавающих птиц, которые появляются в эпоху бронзы, а также деревянные фигурки эпохи неолита [16].

Необычны по пластическому решению и интересны по символике окарины «Коники». В мифологии народов России конь – животное божественного происхождения. Культ коня отождествлялся с культом неба и солнца [17]. Возможно, «Коники» олицетворяют собой тех самых крылатых коней, круглый год перевозящих на своих спинах Солнце. Мифологическая составляющая образа имеет большое значение для художницы. Чтобы передать характер солнечных, небесных коней, Елена Викторовна стремится к легкости, не утяжеляя и не перегружая образы. Несмотря на то, что окарины созданы с обобщенной подачей характерных деталей: широкие бока, вытянутые шеи, пушистые хвосты; они совсем не похожи на образцы народной глиняной игрушки. Такая непохожесть хорошо заметна в изысканной и аккуратной лепке фигур лошадей, в изображении ног и хвостов, украшенных тиснением в виде отпечатка листа и повторяющих его форму. Все эти детали свидетельствуют об особой декоративности изделий. Очевидно, что при создании «Коников» художница обращается к мифологии и рассуждает о единстве всего живого в природе, рождая узнаваемые и в то же время причудливые образы.

Черты заимствования орнаментальных мотивов неолитической керамики Урала видны в серии окарин «Карги» (в переводе с тюркского – «вороны»), что отражается в декорировании природными штампами. Выразительны линии, силуэты ворон, натуралистично переданы глубоко посаженные глаза, что придает особый характер этим непростым по своей символике образам. В различных мифологиях ворон – птица, обладающая магической силой, выступает как первопредок – демиург – могучий шаман. По поверьям северных хантов ворона – покровительница женщин и детей, она приносит весну и является одной из ипостасей Богини Калташ Анки [18]. Кроме того, легенды рассказывают о способности вороны улетать на самый край земли и приносить живую и мертвую воду. Такими противоречивыми, таинственными, мудрыми птицами и представляет своих персонажей Елена Прошко в композиции «Карги».

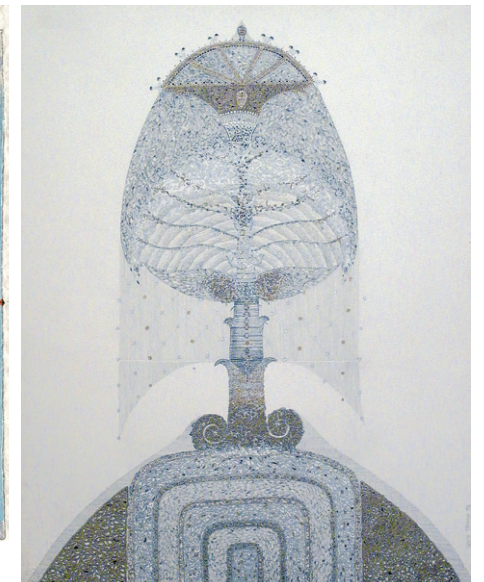
Благодаря долгой работе с материалом, использованию разнообразных приемов, изменению температурных режимов, определилась особая творческая манера художницы, она полюбила своеобразную эстетику черного черепка, эффект, который дает молочение, где нет цвета, а есть фактура и силуэт. Художницу вдохновляет сама глина, и творчество современных скульпторов, керамистов, смело работающих с этим удивительным по своим возможностям материалом – Марины Акиловой (Нижний Новгород), Алены Залуцкой (Новосибирск) и Анны Куприяновой (Звенигород).



Илл. 1. Грачикова Л.С. Думая о море. 2. 1999 г. Бумага, печать, гуашь, графит. НМИИ



Илл. 2. Грачикова Л.С. Мировая гора. Трансформации древа Мирового. Лист 3. 1998 г. Бумага, меццо-тинто, акрил, акварель, гуашь, графит, коллаж. НМИИ



Илл. 3. Грачикова Л.С. Древо мировое. 1996 г. Бумага, графит, маркер. Частная коллекция



ОНПМ-732_1



ОНПМ-732_2



ЭРМ-2225_1



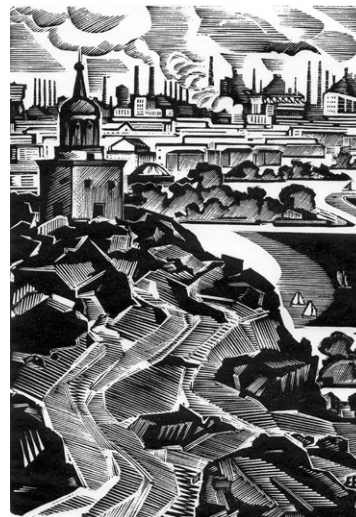
ЭРМ-2225_2



ЭРМ-2226_2



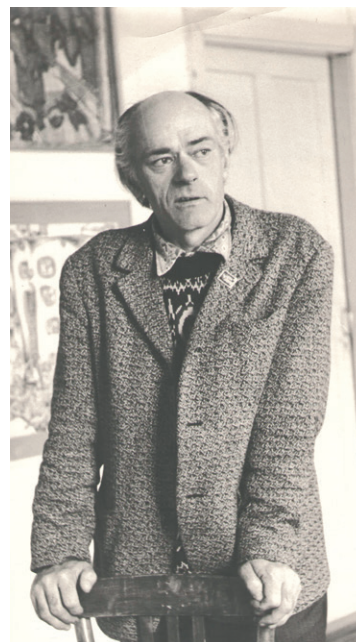
ЭРМ-2226_1



Ил. 1. Е.И. Вагин. Город металлургов. 1972. Бумага папиросная, ксилография. 21,3x15,1; 14,5x10,0 Основной фонд НТМИИ



Ил. 2. Е.И. Вагин. На Кликун-камне. 1984. Из серии «Верхотурье – древняя столица Урала». (1984-1985). Бумага, ксилография цветная 16,1x23,0; 12,0x18,8 Основной фонд НМИИ



Ил. 4. Художник Е.И. Вагин. 1970-е гг. Черно-белая фотопечать



Ил. 3. Е.И. Вагин. Камень Мултык. 1993. Из серии «Чистая Чусовая» (1992-1994). Бумага, цветной карандаш, гравюра на орестекле 23,7x31,3; 18,3x25,4 Основной фонд НТМИИ



Ил. 1. «Богоматерь Одигитрия» НТМЗ «Горнозаводской Урал». (ТМ-20388 И-309)



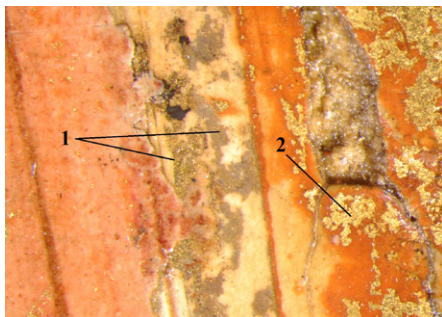
Ил.2. «Богоматерь Одигитрия». Оборот иконы.



Ил.3. «Богоматерь Одигитрия». Нижний торец



Ил. 4. Схема отбора микропроб



Ил. 5. «Богоматерь Одигитрия». Фрагмент. Макросъемка. 1 – листовый двойник фона в утрате по краю гиматия Младенца; 2 – поновительское золочение фона



Ил. 6. «Богоматерь Одигитрия» Фрагмент. Св. Нифонт



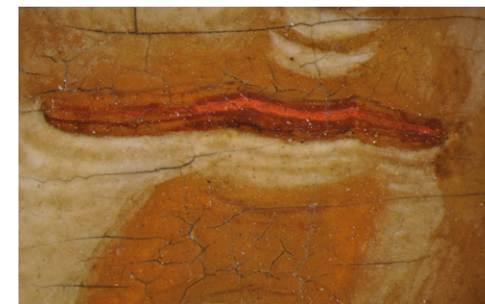
Ил. 7. «Богоматерь Одигитрия». Фрагмент. Макросъемка. Лик Младенца



Ил. 9. «Богоматерь Одигитрия». Фрагмент. Макросъемка. Левая рука Богородицы.



Ил. 8. Богоматерь Казанская с избранными святыми на полях. Музей «Невьянская икона». (Инв. НИ-18-186). Фрагмент. Макросъемка. Лик Младенца



Ил. 10. «Богоматерь Одигитрия». Фрагмент. Макросъемка. Губы Богородицы



Ил. 1. Участники коллектива росписи по металлу лаборатории производственной эстетики. 2010-е гг.
Из личного архива Н.В. Петуховой



Ил. 2. Заказ для НТМЗ «Горнозаводской Урал» 2013 г.



Ил. 1. Бронзовая
курильница для
благовоний. НТМЗ
«Горнозаводской Урал»
(ТМ-578-1)



Ил. 2. Бронзовая курильница.
Фрагмент



Ил. 3. Бронзовая курильница.
Фрагмент



Ил. 1. Банка стеклянная с росписью. Незв. автор



Ил. 4. Самовар «Деревенский». Шарф Т.М. 1996 г.



Ил. 2. Шахматы с тагильской росписью. Божина Т.В. 1990-е гг.



Ил. 3. Поставцы и шкатулки с росписью. 1990-е гг.



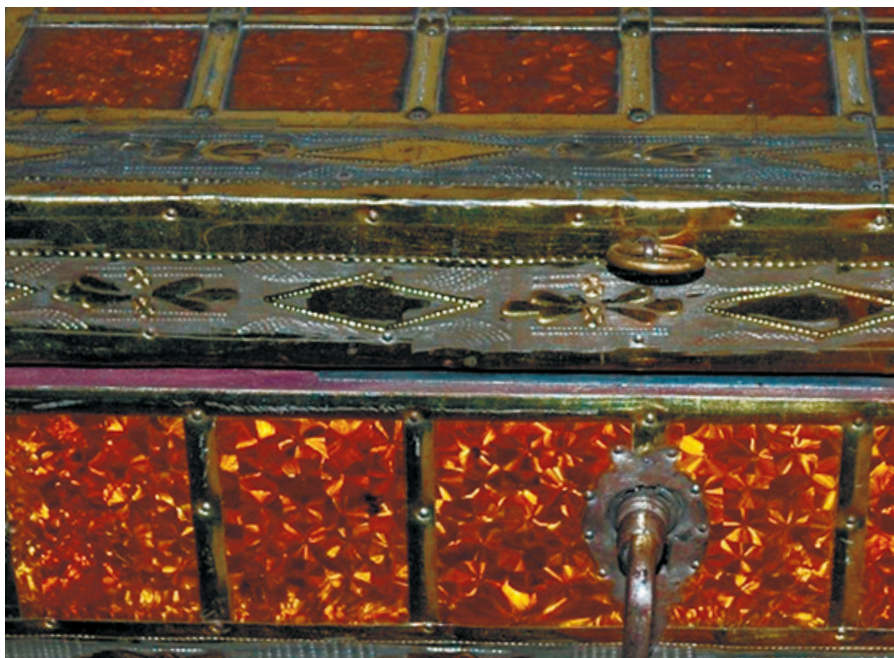
Ил. 1. Э.В. Ершова в процессе работы



Ил. 2. На открытии второй персональной выставки



Ил. 1. Погребец. Мастерская О.П. Лаптева. Нижний Тагил. Конец XIX века – до 1902 года (ОНИ ГРМ)



Ил. 2. Погребец (деталь).



Ил. 1. Фрагмент решетки столика. Вид спереди



Ил. 2. Общий вид столика



Ил. 3. Монограмма лакировщиков Худояровых



Ил. 5. Погрудное изображение императрицы Екатерины I на столике



Ил. 4. Титульный лист Жалованной грамоты Демидовых. РГИА, ф. 141, оп. 1, д. 188а, л. 1



Ил. 6. Герб Демидовых на Жалованной грамоте. РГИА, ф. 141, оп. 1, д. 188а, л. 4



Ил. 7. Герб Демидовых на крышке столика



Ил. 8. Столешница столика



Ил. 9. Столик с гербами. Детали



Ил. 10. Г.А. Качалов. Паннир, или Государственное знамя. 1744. 45,3 x 40,2



Ил. 12. Рисунок ящичка на боковой грани столика

Ил. 11. Фрагмент золотого орнаментального декора столика

Ил. 13. Фрагмент декора столика. Имитация черного эбенового дерева.



Ил. 1. Бернгард О.Э. Вид Новотагильского металлургического завода. Х., м. 1945 г.



Ил. 2. Нисский Г.Г. Подвиг Героя Советского Союза П.А. Пологова. Х., м. 1945 г.



Ил. 3. Побединский А.Н.
Герой Советского Союза
Ю.И. Дерябин. Х., м. 1945.



Ил. 4. Шматько Л.А.
Герой Советского Союза.
А.П. Селезнев. Х., м. 1945 г.



Ил. 1. Марка почтовая Победа. 1976г.
Автор И.П. Вакуров. НТМЗ. ТМ- 13755



Ил. 2. Марка почтовая Хлеб-соль 1977г.
Автор М.Н. Солонинкин. НТМЗ.ТМ-15873



Ил. 3. Марка почтовая Притча о двух мужиках.
1982г. Автор А.Ф. Котягин. НТМЗ. ТМ-9428



Ил. 4. Квартблок Рябина. 2017г.
Автор Н.Н. Гончарова.
НТМЗ. НВ-28267



Ил. 4. Юдина. Наташа. 1996



Ил. 1. Юдина Т.В. Сад. 1983. НТМИИ



Ил. 2. Юдина Т.В. Благородный. 1996 НТМИИ



Ил. 3. Юдина Т.В. Ромашки.НТМИИ



Ил. 1. Прошко Е.Н. Скульптурная композиция. «Птахи». 2017 г. Глина, дерево, ручная лепка, обжиг, тиснение, молочение, патинирование



Ил. 2. Прошко Е.Н. Скульптурная композиция. «Зверики». 2017 г. Глина, ручная лепка, обжиг, тиснение, молочение, жр



Ил.3. Прошко Е.Н. Скульптурная композиция. «Быки». 2018 г. Глина, дерево, ручная лепка, обжиг, тиснение, молочение



Ил. 5.Прошко Е.Н. Скульптурная композиция. «Карги». 2018 г. Глина, ручная лепка, обжиг, тиснение, лощение, молочение



Ил.4. Прошко Е.Н. Скульптурная композиция. «Конники». 2018 г. Глина, ручная лепка, обжиг, тиснение, лощение, молочение



Ил. 1. Сундук с росписью. Первая половина XIX в. НТМЗ ТМ-4708-1



Ил. 2. Сундук вятского типа. 1930 гг. ТМ-25298



Ил. 4. Сундук-шкатулка. XVIII в. ТМ-1316



Ил. 3. Сундук-шкатулка. 1880гг. ТМ-4073

Сейчас в связи с развитием туристической индустрии в Нижнем Тагиле Елена Викторовна часто занимается коммерческими проектами, где необходимо создать тиражную продукцию. Но значимость авторских произведений не теряется, уникальные по исполнению, выполненные в единственном экземпляре, они становятся частыми участниками выставок и конкурсов, а также гармонично существуют в пространстве домашней среды, жилого интерьера. На сегодняшний день Елена Прошко находится на этапе переосмысления своего творчества, поиска новых форм, создания новых авторских проектов в керамике. Так, 2020 г. Елена Прошко стала одним из художников – инициаторов проекта «Арт резиденция» на старом Демидовском заводе в поселке Черноисточинск, где и появилось еще одно творческое пространство – мастерская «Ёлка».

Работы Елены Викторовны Прошко объединены кругом сюжетов, разнообразны по лепке, но всегда просты и лаконичны, не перегружены деталями, декоративны и выразительны. Навыки графического искусства помогают автору достичь четкости линий, особой геометрии образов, монохромности. Связь произведений художницы с образами уральской мифологии, представлениями древних народов Урала о жизни, гармонии и красоте, повышает эстетический интерес к ее поистине уникальным керамическим изделиям [19]. Являясь и продолжателем традиций народных мастеров, и вырабатывая свой авторский стиль, Елена Прошко приходит к воспроизведению древней образной системы в новом художественном контексте, тем самым позволяя оставить в памяти поколений основы для возрождения и популяризации гончарного промысла на Урале.

Список источников и литературы:

1. Прошко, Е. В., Авторская книга как средство самовыражения / Е. В. Прошко // Детская книга как арт-объект : материалы VIII всероссийской научно-практической конференции (Нижний Тагил, 30 октября 2015 г.). — Нижний Тагил : НТСПИ (ф) РГПУ 2017. — С. 101-104.
2. Окарина (итал. osarina — гусёнок), свистулька — духовой музыкальный инструмент, род свистковой сосудобразной флейты, но большинство флейт открыты с двух сторон, а окарина - закрытый объем со свистком // . - URL: <https://www.livemaster.ru/topic/91072-что-такое-okarina> (дата обращения 01.06.2021)
3. - URL: <https://vsebe24.ru/что-такое-arhetipy-prosto-svoimi-slovami-i-kak-opredelit-svoy-arhetip> (дата обращения 01.06.2021)
4. - URL: <https://afisha.mstrok.ru/news/molochyonye-legendy-severa-v-nizhnem-tagile-otkrylas-pervaya-personalnaya-vystavka-elenu> (дата обращения 01.06.2021)
5. URL: <http://artmnt.ru/> (дата обращения 01.06.2021)
6. . - URL: <https://www.gumilev-center.ru/ural-most-tolerantnost-tsvivilizatsiya-volnosti-mestokruzhennoe-mifami-v-epohu-multikulturalizma/> (дата обращения 01.06.2021)
7. - URL: <https://www.terracottaceramics.ru/blog/2016/11/01/molochenie/> (дата обращения 01.06.2021)
8. - URL: <http://yuliashi.ru/blog/molochenie> (дата обращения 01.06.2021)
9. - URL: http://www.kefa.ru/article/kefa/decor/loqenie_i_tomlenie_4ernenie.htm (дата обращения 01.06.2021)
10. . - URL: https://turizmnt.ru/folk_crafts/mastera/6031/ (дата обращения 01.06.2021)
11. - URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5eb7abc5bedcde35d35cc090/keramika-i-drevnie-ornamenty-604a22c26257184ecb68e4ec> (дата обращения 01.07.2021)
12. - URL: <https://ura.news/specials/iamural/news/1036280814> (дата обращения 01.07.2021)
13. - URL: <http://shedevrs.ru/materiali/557-.html?showall=1> (дата обращения 01.06.2021)

14. - URL: <http://www.symbolarium.ru/index.php/Бык> (дата обращения 01.06.2021)
 15. - URL: <https://www.herzen.spb.ru/uploads/zykovev/files/14-26.pdf> (дата обращения 01.06.2021)
 16. Оборин, В. А., Чагин, Н. Г. Чудские древности Рифея. Пермский звериный стиль : альбом. – Пермь : Пермское кн. Издательство, 1988. – 183 с.
 17. - URL: https://studwood.ru/702803/literatura/obrazy_zhivotnyh_tvorchestve_narodov_severa (дата обращения 01.06.2021)
 18. - URL: <https://cont.ws/@sugochka/1279801> (дата обращения 01.06.2021)
 19. Максшин, А. Поющие в... керамике / А. Максшин // Культура Урала. – 2015. – № 9.(35). – С. 68-69.

УДК 730 + 069(1-21)

А.Л. Шемякина,
 зав. сектором городской скульптуры
 старший научный сотрудник
 МБУК Нижнетагильский музей изобразительных
 искусств, 622000, г. Нижний Тагил, ул. Уральская, 7.
 als_1773@mail.ru

ПАРК СОВЕТСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ, ИЗУЧЕНИЯ, ПОПОЛНЕНИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ

В статье описаны основные этапы становления и развития парка советской скульптуры на территории Нижнетагильского музея изобразительных искусств. Дано описание и краткая характеристика произведений, находящихся в пространстве парка с 1950-2021 гг., рассказано об их изучении и реставрации. Обозначены дальнейшие перспективы развития территории парка.

Ключевые слова: скульптура, советская тиражная скульптура, парковая скульптура, Нижнетагильский музей изобразительных искусств

A. L. Shemyakina,
 Head of the department of Urban Sculpture
 Senior Researcher
 MUK Nizhny Tagil Museum of Fine
 Arts, 622000, Nizhny Tagil, Uralskaya str., 7.
 als_1773@mail.ru

THE PARK OF SOVIET SCULPTURE OF THE NIZHNY TAGIL MUSEUM OF FINE ARTS: THE HISTORY OF CREATION, STUDY, REPLENISHMENT AND DEVELOPMENT PROSPECTS

The article describes the main stages of the formation and development of the Soviet sculpture park on the territory of the Nizhny Tagil Museum of Fine Arts. The description

and brief description of the works located in the space of the park from 1950-2021 are given, their study and restoration are described. Further prospects for the development of the park territory are outlined.

Keywords: sculpture, Soviet circulation sculpture, park sculpture, Nizhny Tagil Museum of Fine Arts

История садовой и парковой скульптуры в России начинается еще с петровских времен, но именно в советской стране парковая скульптура получила массовый характер производства, стала одним из культурных символов советской эпохи. Это был беспрецедентный случай, когда государство не просто поставило себе на службу изобразительное искусство, а сделало это явление массовым, наполняя пространство городов скульптурой – зримыми образами «счастливой советской жизни и построения светлого будущего». У истоков этого уникального для своего времени явления стоял ленинский план монументальной пропаганды, который приобрел силу закона после принятия Совнаркомом декрета от 12 апреля 1918 г. «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической республике». Да, страна лишилась многих достойных памятников, но и приобретения были несомненны. Советская скульптура начала свое развитие по идеологически направленному вектору на прославление достижений нового режима.

Парковая скульптура стала одним из зримых и значимых воплощений идей плана монументальной пропаганды, развиваясь активно и ярко. Наравне с монументальными объектами ей уделялось повышенное внимание, над ней работали как известные советские скульпторы, так и малоизвестные, получившие признание благодаря работам в парковой пластике. Прежде чем пойти в тираж, работы принимались через Художественные советы, рекомендовались к массовому тиражированию, экспонировались на значимых выставках. Они выполнялись профессиональными художниками, многие из которых заканчивали крупные высшие учебные заведения, например, такие как Академия художеств, Высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной или Московское высшее художественно-промышленное училище. Сошедшая на нет в своем воплощении в 1970-80-е гг., тиражная парковая скульптура, к сожалению, в последней четверти XX века долго не признавалась сколь либо выдающимся явлением культуры, так как ее «тиражность» априори предполагала низкие эстетические качества. Воронов Н.В. в своей книге «Советская монументальная скульптура 1960 – 1980» в главе «Декоративная скульптура» отмечает: «Изредка среди этой декоративной скульптуры попадались подлинные произведения искусства, например, «Девушка с веслом» И. Шадра в ЦПКиО им. Горького, аллегорические фигуры В. Мухиной – «Дары земли», «Дары моря», бронзовый «Лось» в Мончегорске Б. Воробьева. Но в целом декоративная скульптура среди монументальных произведений была единственной областью массового тиражного искусства, и ее эстетические качества были достаточно не высокими» [1, с. 192]. Из-за прежнего предвзятого мнения о парковой тиражной скульптуре, сложившееся, видимо, именно из-за ее многотысячных повторов и распространения практически по всем населенным пунктам бывшего Советского Союза, она очень быстро начала исчезать как культурное и историческое явление. Сегодня отношение к советской тиражной парковой скульптуре меняется. Ее краткий, но яркий расцвет в наше время переосмыслен, что обусловлено не

только фактически физическим исчезновением, но и, в первую очередь, признанием ее высоких художественных качеств.

И вот уже в начале XXI в. начинают собирать чудом сохранившиеся, уцелевшие памятники и скульптуры советской поры. Пионером в этом начинании считается Музеон парка им. Горького в Москве. Туда еще с 1990-х свозили свергнутые монументальные памятники Ф. Дзержинскому, В. Ленину, М. Горькому, И. Сталину и другим видным политическим деятелям советской эпохи. «В Музеоне более 800 скульптур: памятники советской эпохи и периода соцреализма, не все связанные с политикой. Есть и работы отечественных авангардистов и современных художников, а также публич-арт. Среди посетителей популярны скульптуры «Дед Мазай и зайцы» Александра Таратынова, «Дон Кихот» Николая Силиса, «Альберт Эйнштейн и Нильс Бор» Владимира Лемпорта, «Туфельки» Дмитрия Тугаринова¹. Год от года коллекция пополняется» [2].

Одновременно с Москвой подобные парки появляются Новокузнецке, Лысьве, идею обсуждают в Ленинградской области. Даже в Литве, несмотря на категорическое отрицание положительных моментов советского прошлого, в деревне Грута создали парк советских тиражных произведений. Известно, что на 26 гектарах установлено 86 памятников советской эпохи, тематика обычная – портреты и скульптуры вождей, исторические монументы, посвященные событиям Великой Отечественной войны. Все скульптуры исторические, собраны по территории Литвы с 1990-е гг., когда памятники советской эпохи начали свертывать с постаментов. Концепция парка – сохранение памяти пребывания Литвы в составе Советского Союза, но с нынешней оценкой этого факта общественностью Литвы. Посетившие Гутас – парк тем не менее отмечают достаточно нейтральный подход к методу экспонирования и представления экспонатов и бережное отношение к историческим артефактам. Создал его на собственные средства Вилюмас Малинаускас². В Хабаровске парк организуется благодаря активной позиции краеведческого музея. Директор музея Рубан Николай Иванович³ отмечал: «Мы планируем проводить настоящие экскурсии, ведь о каждой персоне можно много рассказать. У нас есть и памятник Михаилу Калинину, и Владимиру Ульянову, есть и девушка с горном, и с веслом мальчик, и еще много чего интересно» [3]. В Хабаровске удалось спасти десять скульптур, собранных по заводам, фабрикам, старым дворам и свалкам.

Кроме спасения и сохранения тиражной парковой советской скульптуры на российских просторах начались ее ремейки. Иногда это примеры качественного повторения, когда подлинное произведение 1930-50-х гг. реставрируется и с него снимается форма для дальнейшего коммерческого использования. Другое направление – это создание новых работ на старые сюжеты: пионерия, счастливое детство, спорт и т.п. И, к сожалению, в этом направлении пока нет положительного опыта. Пока можно привести единственный пример нововдела – «Парк СССР» селе Рыбалово Томской области, в котором пошли путем не собирания и реставрации советской тиражной пластики, а ее

воссоздания. Но к этой работе привлечен был местный художник томский художник Константин Чайка. Ему глава поселения очень благодарен: «Закажи мы скульптуры на стороне, каждая бы обошлась тысяч в пятьсот. А тут земляк за все взял двести тысяч, – радуется экономии Александр Тюменцев⁴» [4]. Константин Чайка не имеет специального образования, он столяр-плотник, но уже более 20 лет занимается резьбой по дереву, и приехал в Томск из Казахстана. Отсутствие профессионального образования автора «советских» скульптур негативно сказывается на их образно-художественной и внешней эстетической составляющей. Скульптуры созданы с нарушениями анатомии, плохой проработкой фактур и низким уровнем пластических решений.

При создании экспозиции парка советской скульптуры в Нижнем Тагиле сотрудники музея руководствовались совершенно иными принципами. Задача стояла не вернуть зрителя в советское прошлое, а именно сохранить и реставрировать старую скульптуру. Поэтому не подходил ни вариант современных копийных работ, ни создание новых скульптур любого художественного уровня. Важно было найти произведения того периода, реставрировать их и создать экспозицию, поместив их в звуковую среду, которую предполагает воссоздать со временем, разместив урны, скамейки, информационные стенды, фонарные столбы для освещения, выполненные в эстетических формах середины XX в.

Парк советской скульптуры Нижнетагильского музея изобразительных искусств имеет долгую историю создания, которой гордятся сотрудники музея. Начало формирования уходит практически ко времени создания самого музея. Его здание возникло на месте старого купеческого клуба дореволюционной постройки, а в 1961 г. было перестроено по проекту архитектора А.М. Ликина. При старом здании уже был небольшой сад. Были ли скульптуры в нем – сведений не сохранилось, но в 1950 г. в этом саду музей, основанный в 1944, установил бронзовую скульптуру работы М.Г. Манизера «Юность. В стране радости и счастья» (1945), изображающую обнаженных юношу и девушку, радостно бегущих, или даже, летящих в счастливую жизнь. Над произведениями серии обнаженных скульптур М.Г. Манизер работал несколько лет, создав работы, объединенные одной идеей: «Содержанием всей этой серии являются чувства любящих друг друга мужчины и женщины, чувства радости жизни, взаимной поддержки, общности жизненного пути и т.д. – чувства, с особенной силой и остротой переживавшиеся миллионами советских людей в годы Великой Отечественной войны» [5, с. 37]. Прекрасное знание анатомии, удивительно точная пластика, мастерски переданная внутренняя энергия поставлены на решение общей идеологической задачи передать в скульптуре радость от молодости, жажду жизни, любви, стремление к высокой цели – все эти составляющие сделали произведение уникальным с высокой художественной составляющей. В тираж работа не пошла, по-видимому, из-за неоднозначного отношения к обнаженной фигуре в советское время. Тем ценнее то, что ее за все годы существования ни разу не пытались убрать с постамента или обезобразить.

Другой пример уникальной, не тиражной пластики на территории парка относится уже к 1960 г. Это произведение Е.Г. Челпановой «На целине». Небольшая бронзовая скульптура представляет сидящего студента, отдыхающего после тяжелого рабочего дня. Красивое русское лицо парня, правильное телосложение обнаженного торса, с реалистической точностью передано автором. Умение подметить выразительные

1 «Дед Мазай и зайцы» Александра Таратынова, (1999) «Дон Кихот» Николая Силиса (2010), «Альберт Эйнштейн и Нильс Бор» Владимира Лемпорта (1979), «Туфельки» Дмитрия Тугаринова (1993)

2 Вилюмас Малинаускас — литовский предприниматель и бизнесмен, основатель частного парка-музея неподалёку от города Друскининкай.

3 Рубан Николай Иванович — директор Хабаровского краевого музея им. Н. И. Гродекова с 1994 по 2018 год, кандидат исторических наук, заслуженный работник культуры Российской Федерации

4 Александр Тюменцев – глава Рыбаловского сельского поселения, Томская область.

детали, точность в знании анатомии человека характеризуют скульптора как художника-профессионала. Небольшая деталь – молодой человек сидит на треке трактора, который с одной стороны читается именно как техническая деталь, а с другой стилизован под волну ионической колонны. Таким образом, художница подчеркивает свою связь с предшествующим классическим искусством.

Третья уникальная не тиражная скульптура, появившаяся в парке музея – это работа тагильского скульптора О.В. Подольского «Муза. Лесная нимфа», созданная в 1995 г. и перенесенная в парк из Дзержинского района. Находясь с 1995 – 2007 гг. во дворе одного из домов по пр. Вагостроителей, скульптура несколько раз подвергалась актам вандализма – от хулиганского замазывания краской до уголовного воровства, когда работу скидывали с пьедестала, увозили в пункт приема цветного металла на переплавку. После очередного инцидента сотрудники музея ходатайствовали за восстановительные и размещение произведения у себя в сквере, так как администрация района не могла дать гарантию его сохранности. Осенью 2007 г. парковая авторская скульптура «Муза. Лесная нимфа» была установлена в парке музея на невысоком постаменте, где находится до сих пор. Произведение отличает энергичная импрессионистичная лепка, обобщенные лаконичные формы, некоторая гротескность пластики.

Долгое время парк музея изобразительных искусств пребывал в запущенном виде. Туда редко допускались зрители, так как не была разработана инфраструктура (урны, скамейки), дорожки заросли, кусты и деревья разрослись. Было красиво, но недоступно для посещения, неудобно для зрителя. В парк зрители допускались лишь во время акции Ночь музеев. В конце 1990-х – начале 2000-х гг. архитектор-дизайнер М.В. Подольский разработал план преобразования парка. Именно согласно его плану скульптура «Муза. Лесная нимфа» была установлена на том месте, где она сейчас пребывает. Парк ждал своей реконструкции. В мае 2018 года начались работы по благоустройству на территории парка, которые продолжились два года. Благодаря этому в парке появились удобные дорожки, были установлены скамейки, деревья и кустарники значительно проредили и посадили новые, так как прежние не соответствовали нормам безопасности. Скульптура «Юность. В стране радости и счастья» М.Г. Манизера была демонтирована, почищена и был выправлен ее постамент. Также новый постамент обрела работа «На целине» Е.Г. Челпановой, общий вид парка приобрел черты регулярности и ухоженности, в нем стало приятно гулять, и появилась возможность устраивать масштабные мероприятия, проводить экскурсии.

Чуть позже начались работы по благоустройству территории, освободившейся после сноса ветхого дома по пр. Ленина, 5. Эта территория проектировалась как продолжение старого парка, но со своей концепцией наполнения. По задумке эта территория должна была быть насыщена неоднозначными объектами, чтобы знакомить зрителей с ними, пропагандировать современное искусство. Научные сотрудники музея предполагали экспонировать копии известных произведений XX века, устанавливая артефакты и арт-объекты, например «Слона» С. Дали.

Параллельно с этими работами появляются другие масштабные идеи. Еще в 2017 г. предложено создание парка советской скульптуры и в Нижнем Тагиле, в Пионерском сквере в границах ул. Первомайская – пр. Ленина – ул. Красноармейская, имевшего в 1930-50-е гг. подобное скульптурное наполнение. Это была инициатива Администрации города и лично заместителя Главы Администрации города по социальным

вопросам В.Г. Сурова. Именно он инициировал восстановление скульптур, активно принимал участие в их сборе. Дорожки Пионерского сквера проложены в виде пятиконечной звезды, в центре – большая круглая клумба. К началу проекта было собрано шесть скульптур, пять из них предлагалось установить как раз на пяти лучах этой звезды, а шестую поставить в центр клумбы. Проект был выставлен на обсуждение и голосование на сайте Нижнего Тагила, и вдруг, неожиданно не получил поддержки тагильчан. В двух работах, которые являлись бюстами В.И. Ленина и И.В. Сталина, вероятно, жители города усмотрели некий политический акт. Но необходимо помнить, что восстанавливались не просто портреты советских вождей или идеологически выдержанные образы, а произведения искусства, кусочки эпохи, которая составляет неотъемлемую часть истории страны. Ведь именно в сохранении и пропаганде редких произведений, так же истории страны стоит задача музея. Скульптуры советского периода сохраняются музеем изобразительных искусств и как часть истории, и, особенно, как исчезающие свидетельства художественной жизни. Вот тогда и было принято решение перенести установку скульптур в благоустраиваемый в это время парк музея искусств, который разбивали на освободившейся после сноса ветхого здания территории, выходящей на пр. Ленина.

Осуществить планы по созданию парка советской скульптуры удалось благодаря приходу в Музей искусств реставратора Владимира Бекетова, на тот момент не только имевшего соответствующую квалификацию Министерства культуры РФ, но и опыт реставрационной работы уже в самом городе. К тому времени в Тагиле он проявил себя в реставрации практически разрушенной работы, носящей сегодня условное название «Утро» (изначально у произведения не было названия), расположенной на территории Демидовской дачи. Значительные повреждения, серьезные утраты и глубокое проникновение в материал отрицательных воздействий окружающей среды, которые продолжали разрушать статую – все это не оставляло шансов на ее возрождение. Но, несмотря на перечисленные сложности, было принято решение скульптуру спасти, для чего и привлекли к работе В. Бекетова. И теперь работа восстановлена и находится, как и прежде, на территории Демидовской дачи.

Произведения парка советской скульптуры собирались по всем прилегающим окрестностям: три работы на тему пионерии были привезены из летних оздоровительных детских лагерей «Уральский огонек», «Золотой луг» и «Северянка». Двухфигурную композицию «Учительница» передал частный предприниматель из Верхней Салды, «Шахтера» – руководство шахты «Магнетитовая», бюст Ленина буквально нашли на свалке за зданием бывшего ДПП, а бюст Сталина приобрели у частного лица. Композицию «Маленький Володя Ульянов» передала городская станция юных туристов «Полос». Все без исключения работы были в плохом состоянии: крупные и мелкие утраты, деструкция материала, «замыливание» скульптурного рельефа постоянными подновлениями масляной краской – вот далеко не полный перечень дефектов, присутствовавших в произведениях. Работы были свезены к музею для дальнейшей реставрации, и к моменту принятия решения об их размещении реставрационные работы шли полным ходом. Ученый совет музея отказался от первоначальной идеи создания парка современного искусства и предложил установить реставрируемые работы на территории верхнего парка.

После принятия решения об установке скульптур в парке музея его сотрудники раз-

работали новый проект с предложением размещения работ, с включением в общий ансамбль аутентичных фонарных столбов, скамеек и вазонов. Было предложено несколько вариантов размещения произведений, но самым интересным для воплощения стало радиальное размещение. Все та же классическая планировка: вокруг одной – главной работы – размещаются все остальные. Ведущим произведением выбрали «Учительницу». Именно она была установлена в центральную клумбу. Все остальные работы, грамотно разобранные по массам и пластике, установлены вокруг нее с учетом того, что парк будет пополняться. Идеологически скульптура «Учительница» связана с другими произведениями, а еще означает, что музей сам является просветителем и распространителем знаний об искусстве.

«Учительница» – седьмое произведение, переданное для реставрации и экспонирования уже в 2018 г. Страна первая победившая тотальную безграмотность, прославляла труд учителя. Двухфигурная композиция представляет собой учительницу, положившую руку в ободряющем жесте на плечо своего ученика, а он стоит и внимательно читает книгу. Композиционный строй очень прост и понятен, но в нем много внутреннего подтекста: именно в передаче знаний, навыков, умений, внушении моральных и эстетических ценностей и состоит главная задача учителя, а знания передаются через книги. Стоит отметить замечательную работу автора с фактурами поверхности, не заостряя внимание на излишней детализации и натуралистичности, он все же точно подмечает разность фактур шерстяного костюма женщины, легкой шелковой блузы, сатиновой одежды мальчика с книгой, стоящего рядом; тонко проработана моделировка лиц и рук.

Одновременно с реставрацией В. Бекетов занялся и изучением спасаемых работ не только для верного атрибутирования, но и для правильного представления внешнего облика и последующих реставрационных работ по восстановлению утрат. В ходе изучения скульптур было установлено, например, имя автора композиции «Володя Ульянов в детстве». Эта скульптура, выполненная по семейной фотографии 1874 г., создана Т.В. Щелкан-Руденко. Она была скульптором, окончила Киевское художественное училище, начинала работать в Петрограде, потом в Туле, наконец, судьба привела ее в Челябинск. В Челябинске художница выполнила серию портретов стхановцев, для детского сада станкостроительного завода ею был создан цикл скульптур на тему «Материнство», для здания железнодорожного вокзала – фигуры кариатид. Но самым известным произведением стала мраморная работа «Ленин в детстве» (1936), которую мы знаем также под названием «Маленький Володя Ульянов» или «Володя Ульянов в детстве». При участии московского искусствоведа Б. Бессарабова статуя была отправлена в Москву, где художественный совет в составе В. Мухиной, И. Шадра, З. Виленского, Г. Мотовилова предложил включить скульптуру в постоянную экспозицию Центрального музея В.И. Ленина и организовать ее массовое производство. Массовое производство скульптуры превысило все мыслимые нормы. Из-за небольшого размера скульптуры, ее можно было выставлять как в экстерьере, так и в интерьере. Многие в Нижнем Тагиле помнят такого маленького Ильича в больничном скверике инфекционной больницы, возле детской больницы на ул. Кузнецкого, возле школ № 23 и 18 (последняя сохранилась благодаря тому, что ее поместили внутрь, в фойе), еще две работы были на Вагонке (в Пионерском сквере и возле ДК им. Окунева), а также во дворах жилых домов сталинской эпохи. Кстати, именно благодаря многотиражности про-

изведения удалось восстановить утраченное лицо скульптуры. Реставратор обратился в Гимназию № 18 с просьбой разрешить снять копию с их работы, предварительно ее тоже отреставрировав.

Скульптуры пионеров остаются пока не атрибутированными. Они представляют собой три отдельно стоящие и самостоятельные по содержанию одиночные композиции: барабанщик – один из самых любимых и узнаваемых образов пионерского детства, девочка, поднявшая руку в пионерском салюте и школьница, читающая книгу. Последняя по смыслу перекликается с произведением «Учительница». Напротив «Учительницы» в парке расположилась и «Девочка с книгой». Здесь неизвестный автор является продолжателем традиций русского изобразительного искусства, где героиней произведений часто становится юная читательница – образ яркий, романтический, нежный; а также он формирует новое прочтение образа – идеологически выдержанной пропаганды того, что образование вообще, и чтение, в частности, стало доступно всем. Теперь читающие девочки и девушки в советской стране являлись символом обретения женских прав и свобод, они становились вровень с мужчинами в выборе своего жизненного пути.

В последнюю очередь для формирования парка советской скульптуры был передан памятник В.И. Ленину, работы известного тагильского скульптора М.П. Крамского, который он создал для городского молокозавода и который сохранился возле здания ГМЗ до лета 2019 г., несмотря на то, что само здание уже было передано в частные руки. Сотрудники музея и администрация города неоднократно с 2014 г. обращались к частным предпринимателям, которые выкупили в свое время здание ГМЗ, с просьбой отдать памятник для реставрации и дальнейшего экспонирования. И только к лету 2019 г. удалось достигнуть договоренностей, по которым произведение было окончательно передано в музей.

К открытию парка осенью 2019 г. в нем было установлено восемь отреставрированных скульптур. Резонанс был вызван такой, что в музей начали обращаться частные лица с предложениями сотрудничества. Так была передана и отреставрирована еще одна работа – «Мальчик с мячом» на условиях создания и передачи точной копии владельцам оригинала.

Были организованы несколько экспедиций в окрестные пансионаты и санатории с целью выявления подобных никому не принадлежащих скульптур, или работ, которые их владельцы готовы передать в музей для пополнения экспозиции под открытым небом. И на контакт владельцы шли уже более открыто. Договариваться с хозяевами произведений было проще, так как был положительный опыт работы со скульптурой, и он транслировался и был замечен жителям Нижнего Тагила. Так были выявлены произведения в санатории «Рущ» и в Качканаре, а сейчас ведется работа по их передаче в музей.

В сентябре 2020 г. в музей поступило известие о том, что на территории ОКН «Городская усадьба золотопромышленника Подвинцева» в Невьянске тоже находятся разрушающиеся скульптуры советского периода. Была организована командировка В. Бекетова в Невьянск с целью установления художественного и исторического значения произведений. После положительной оценки художественного достоинства скульптур сотрудниками музея изобразительных искусств, и понимания, что данные произведения должны быть в его экспозиции, началась полугодовая работа по выяснению балан-

совой их принадлежности. Сотрудниками отдела при поддержке Администрации города были составлены и отправлены письма в администрацию Невьянска, МУГИСО, НПЦ по охране памятников, предприняты несколько командировок в Невьянск с целью узнать историю бытования скульптур и их имущественную принадлежность. Велась большая подготовительная работа, которая усложнилась тем, что когда вопрос о передаче произведений был практически решен, в дело вмешался Невьянский историко-архитектурный музей, тоже начавший претендовать на передачу работ в его коллекцию, и активизировалась общественность Невьянска. Не последнюю роль в положительном решении вопроса в пользу Нижнего Тагила сыграло то, что в Музее изобразительных искусств есть материальная база, поддержка местной администрации и уже имелся опыт реставрации, изучения тиражной скульптуры советского периода. Научно-производственный центр, на чьей территории находились бесхозные скульптуры, сделал выбор в пользу Нижнего Тагила. 30 марта 2021 г. все три скульптуры советского периода были вывезены из Невьянска и доставлены в музей. За то время, что велась переписка и переговоры, еще до официальной передачи произведений, была атрибутирована одна из трех работ. Это произведение свердловского скульптора Г.В. Петровой «Мальчик, кормящий голубей» («Мальчик с голубями», точная дата создания устанавливается), известная в кабинетном формате из металла и фарфора. Но именно паркового воплощения этого произведения не было известно, а пластический язык и композиционный строй не оставляют сомнения в авторстве. Эта работа оказалась наименее поврежденной из всех трех, а художественная ценность, несомненно, выше, чем у других двух. Такая проработка деталей, грамотное знание анатомии, классическая лепка, пластика, форма, композиция – все это говорит о том, что музей получил незаурядное произведение. По всей вероятности, это штучная работа, а не тираж, потому что пока никаких данных о тиражировании не выявлено.

Парк советской скульптуры будет расширяться и пополняться. На его территории уже идут всевозможные мероприятия городского масштаба. В мае 2021 года торжественно были приняты в ряды РДШ последователи пионерской организации в Нижнем Тагиле – волонтеры отряда «ЮНТА». Мероприятие может стать традиционным. Проводятся экскурсии и квесты. Конечно, парк необходимо насыщать информационным контентом, он должен не только «радовать глаз», но и погружая зрителя в советскую эпоху, дать представление о жизни того времени вообще и искусстве в частности. Научные сотрудники отдела по работе с посетителями разработали концепцию популяризации произведений парка. В ней благодаря созданию «живой» среды, со звучащей музыкой советских лет, возможностью «окунуться в ту эпоху», посетители заинтересуются и самим музеем. Этот проект основан на создании образовательных зон непосредственно рядом со скульптурами, что позволит узнать не только в традиционной, но и в игровой форме всю информацию о скульптуре: время создания, автор, если таковой будет установлен, и его биография, материал скульптуры и его особенности, рассказ о реставрационных мероприятиях. Также были предложены так называемые «зоны уединения», где можно в тишине и покое осмотреть скульптурные произведения; интересна идея создания пленэрных выставок, а может быть и фестивалей на этой территории. Скверы будут содержать навигацию, информационные стенды, позволяющие узнать что-то новое о музейных событиях, выставках, мероприятиях, произведениях коллекции. Стоит отметить, что успешная реализация музейных программ и

поддержание скверов в нужном формате невозможно без продумывания инфраструктуры парковых зон. Крайне необходимы санитарные зоны, зоны отдыха, кафе и т.д. – все решается в стилистике середины прошлого века. Во время работ по благоустройству был обнаружен старый подземный ход и теперь эта территория обыгрывается: есть предложение сам объект законсервировать, привести в порядок и сделать более доступным для посетителей, а наверху создать эстрадную площадку в стиле 1930-50-х, что позволит здесь проводить концерты музыкальных коллективов города.

Список источников и литературы:

1. Воронов, Н.В. Советская монументальная скульптура 1960-1980 / Н. В. Воронов. – Москва : Искусство, 1984. – 224 с., 87 л. ил.
2. Википедия. Парк «Музеон» – URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Музеон_\(парк\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Музеон_(парк)). – (дата обращения 12.05.2021)
3. КОЛЛЕКЦИЯ ДВОРОВЫХ И ПАРКОВЫХ СКУЛЬПТУР ВРЕМЕН СССР – URL: <https://www.liveinternet.ru/community/2315596/post109400785/>. – (дата обращения 11.05.2021).
4. «Девушка с веслом», Лев Яшин и несколько бетонных пионеров: «Парк СССР» в Томской области – URL: <https://tv2.today/Istorii/Devushka-s-veslom-lev-yashin-i-neskolko-betonnyh-pionerov-park-sssr-v-tomskoy-oblasti/> - (дата обращения 4.05.2021)
5. Маннзер, М. Скульптор о своей работе II / М. Маннзер. – М.: Государственное издательство «Искусство», 1952 – 56 л. илл.
6. Бабурина, Н. Скульптура в пленэре / Н. Бабурина. – Москва : Изобразительное искусство, 1980. — 127 с., илл
7. Толстой, В.П. Ленинский план монументальной пропаганды в действии. – Москва : АХ СССР, 1967
8. Studwood.ru. Социалистический реализм – URL: https://studwood.ru/797905/kulturologiya/sotsialisticheskiy_realizm . – (дата обращения 12.05.2021).
9. LIVEJOURNAL. Парк советского периода – URL: <https://annataliya.livejournal.com/270689.html>. – (дата обращения 11.05.2021).
10. Парк Грутас – URL: <https://www.privet-litva.ru/168/national-parks-ru/grutas-park-ru.html> - (дата обращения 10.06.2021)
11. Отзыв: Музей советских скульптур Груто Паркас (Литва, Друскининкай) - На тропинках прошлого, или Back in the USSR – URL: https://otzovik.com/review_214427.html - (дата обращения 10.06.2021)

УДК 069.4+745

Щ 37

Н. А. Щекотов,

научный сотрудник

МКУК «Нижнетагильский музей-заповедник

«Горнозаводской Урал», 622000, г. Нижний Тагил, пр. Ленина, 1
shchekotov1991@mail.ru**ОБЗОР КОЛЛЕКЦИИ СУНДУКОВ ИЗ НИЖНЕТАГИЛЬСКОГО
МУЗЕЯ-ЗАПОВЕДНИКА «ГОРНОЗАВОДСКОЙ УРАЛ»**

В статье рассматриваются сундучные мастерские Нижнего Тагила и предметы, относящиеся к сундучному производству, хранящиеся в коллекции Нижнетагильского музея-заповедника «Горнозаводской Урал».

Ключевые слова: сундук, мцарирование, роспись, чеканка.

N. A. Shchekotov,

research associate

“Nizhny Tagil Museum-Reserve

“Mining and Works Ural”

shchekotov1991@mail.ru

**CHEST COLLECTION OVERVIEW FROM NIZHNY TAGIL
MUSEUM-RESERVE
«MINING AND WORKS URAL»**

The article reviews the chest workshops of Nizhny Tagil and items related to the chest production stored in the collection of the Nizhny Tagil Museum-Reserve “Mining and Works Ural”.

Keywords: chest, mtsarirovanie (“frost on tin”), painting, embossing.

Проблема изучения истории, быта и культуры населения Среднего Урала имеет большую актуальность. Переведенцы, прибывающие на заводы Демидовых в XVIII – XIX вв., были из разных регионов России и несли с собой свои традиции и навыки. И уже в заводском поселке происходило их смешение, что-то воспринималось и становилось общим, а что-то забывалось. Очень ярко этот процесс отразился в материальной культуре.

Крупнейшим в округе центром торговли и кустарных промыслов являлся Нижний Тагил. Особенностью зарождения промыслов и ремесел в Нижнетагильском округе являлся процесс их обособления от хозяйства горнозаводской вотчины. Благоприятно на развитие промыслов повлияла высокая плотность населения в округе, создававшая рынок сбыта готовой продукции.

Сундучный промысел принадлежит к одному из старинных промыслов Урала. Предпосылками для возникновения и развития этого промысла было изобилие материалов – дерева и железа, а также наличие высококвалифицированных мастеров, владеющих разными приемами обработки металла.

Изготовление сундука — процесс сложный, требующий участия разных мастеров (плотника, кузнеца, слесаря, мастера лаковой росписи).

Сундуки были важным элементом интерьера в русском жилище. Имея практич-

ную и удобную форму, они использовались для хранения одежды, посуды, утвари, книг, документов, денег и для перевозки домашнего скарба. Благодаря разнообразию форм и размеров, сундуки служили также столами, скамьями и кроватями. Они же стали основой для производства других видов мебели.

Коллекция сундуков Нижнетагильского музея-заповедника насчитывает более 130 единиц хранения. Комплектование её началось в 1920-е гг., когда первый директор советского краеведческого музея А.Н. Словцов сдал сундуки-шкатулки.

Далее сундуки поступали благодаря экспедициям, проводившимся в Нижнем Тагиле, в пригороде, а также покупкам у местного населения. Но большинство – это дары жителей и краеведов города.

За многолетнюю историю изготовления сундука мастера освоили различные типы отделки: роспись, мцарирование, чеканку, обивку листами с цветной жемчужной и хромолитографией, которые отвечали веяниям моды своего времени. Все эти типы сундуков представлены в коллекции музея-заповедника, но преобладают сундуки с комбинированными типами отделки, как правило, обитые листами «морозной» жести и полосами с чеканным узором. Благодаря своим эстетическим и практическим качествам они пользовались большой популярностью у населения. Однако к украшениям из чеканной жести интерес постепенно падал, поскольку при этом процессе нарушался защищающий слой полуды (слой олова), это приводило к появлению ржавчины на изделиях.

Давайте рассмотрим наиболее интересные экспонаты из нашей коллекции. Вначале я хотел бы остановиться на расписных сундуках.

Среди расписных сундуков – это два свадебных сундука [Ил. 1] (ТМ-4708/1 и 2) с жанровыми сценами, изображающими людей на природе. Изготовлены они в первой половине XIX в. в Нижнем Тагиле. На обоих сундуках расположено по шесть сцен, две на крышке, две на фасадной стороне и две по бокам. Каждая миниатюра как бы обрамлена широкой полосой золотного орнамента, характерного для тагильских подносов.

Края сундуков обиты жемчужной с трафаретной росписью. Отличаются они размерами, первый сундук более крупного размера 123x65x64 см., по бокам его по две кованые ручки с каждой стороны, а второй меньший 89x54x43 см имеет по краям по одной ручке.

Принадлежали они Анне Николаевне Головановой, о чем свидетельствует надпись на крышке одного из сундуков, сделанная с помощью трафарета. Оба сундука бережно хранились в семье Головановых и передавались по наследству, от нее они перешли ее дочери Любви Ивановне Головановой (по мужу Ягодиной), а от нее ее сыну Ягодину Сергею Васильевичу – начальнику железнодорожной ст. «Узловая» и «Висим» и его жене Ирине Иосифовне. От Сергея Васильевича сундуки перешли дочери Марии (в замужестве Барашкова), а уже сын Марии – Барашков Валентин Федорович передал их в музей. Кем были и чем занимались первые владельцы сундуков, неизвестно, однако ясно, что такие изделия могли бытовать только в зажиточных семьях.

Помимо тагильских расписных сундуков в коллекции музея представлены расписные сундуки так называемого «вятского» типа (НВ-24537, ТМ-24040, ТМ-25298), изготавливаемые в Вятской губернии [Ил. 2].

Представляют собой типичный прямоугольный ящик с округлой крышкой. Украшались вятские сундуки ярко-оранжевой краской, а расписывались по большей

части геометрическими фигурами в виде ромбов (символ плодородия и достатка), кругов (символ солнца) и гирляндными цветами. Основные же цвета, применяемые при росписи вятского сундука, это белый, синий, красный и желтый.

Каждый элемент росписи очень символичен и несет определенную смысловую нагрузку. Прежде всего, такая роспись была призвана оберегать дом, хозяев и детей, все домашнее хозяйство.

Большой интерес представляет сундук-шкатулка, оббитый исключительно листами с чеканным узором (ТМ-4073) [Ил. 3]. Это предмет с историей, что достаточно редко для сундуков. Он был сделан на заказ в 1880 гг. в заведении Кокушкина, а заказал его отец на день рождения своей дочери – Евгении Васильевны Черемных, о чем свидетельствует выгравированные на крышке ее фамилия и инициалы. К сожалению, о владельцах больше ничего не известно.

В 1880-х гг. в моду входят сундуки, оббитые жестью с «морозкой». Морозка, или мцарирование, жести заключалось в следующем: «на разгоряченный над углями, до сплавления олова, луженый лист брызгают венником холодной воды или дождем из лейки, каждая капля производит кристаллические центры, вследствие чего на листе возникают на листе звездообразные рисунки. Затем листы начинают «отчищать». «Отчистка» состоит в том, что лист намазывают, при посредстве деревянной палочки, азотной кислотой, через некоторое время кислоту смывают водой» [1].

Представляют интерес цветные сундуки-шкатулки желтого цвета. В данном случае жесьть покрывали олифой и она становилась желтого цвета. «Мороженная» жесьть сделала шкатулку похожей на драгоценное ювелирное украшение из янтаря. В солнечную погоду такое сходство только увеличивалось. Также в нашей коллекции есть один сундук зеленого цвета, покрытый венецианской ярью (уксусноокислая окись меди, употребляемая как зеленая краска).

В коллекции представлены два сундука-ларца. Такие ларцы первоначально делались в Великом Устюге.

Сундук-ларец ТМ-1316 сделан в Нижнем Тагиле [Ил. 4]. Он имеет форму двухярусного теремка, с внутренним замком и потайным ящичком в крышке, оббит жестью со сквозным прорезным орнаментом. Гравированный орнамент состоит из рокайлей, различных растительных и геометрических мотивов. По периметру ларца имеются «зеркальные» вставки. Изготовлен он, предположительно, во второй половине XVIII в. Исследователь из Санкт-Петербурга Г.А. Пудов также подтверждает эту датировку. Второй ларец (ТМ-1406) интересен тем, что в нем вместо привычной откидной крышки имеются четыре выдвинных ящичка. Изготовлен он в первой половине XIX века. Корпус его полностью оббит жестью без каких-либо декоративных элементов, а каждый ящик запирается на ключ.

Основная часть сундуков из коллекции музея-заповедника относится к концу XIX – началу XX вв. По книгам поступления можно получить сведения о владельцах, местах бытования. Большинство сундуков находились в обиходе крестьянских семей. К концу XIX в. в домах более зажиточных слоев населения появляется мебель – шкафы, комоды и буфеты, т.е. отпадает необходимость хранить сезонную одежду и посуду в сундуках.

Установить, в каких мастерских изготавливались сундуки, не представляется возможным, т.к. не на одном из них нет фирменных клейм или подписи изготовителя. Поэтому все указания о производителе записывались со слов владельцев. В Тагиле было много сундучных заведений.

Самым крупным из них считалось заведение Петра Яковлевича Кокушкина.

Предприятие было основано в 1858 г. «Сундучные короли» – так называли в Нижнем Тагиле семейство Кокушкиных. Этой семье принадлежало два дома по ул. Шамина (ныне К. Маркса). В одном из них жила семья, в другом размещались подсобные помещения.

Сборка сундуков велась в мастерской, расположенной во дворе дома. Славились кокушкинские сундуки особой отделкой – окантовкой черной, белой и цветной жестью, выделанной «под мороз». Жесьть закупалась за границей и на Нижегородской ярмарке. Сундуки запирались сложными замками «с музыкой», изготавливались они нескольких стандартных размеров с тем, чтобы их можно было поместить один в другой или поставить «горкой». Сундуки пользовались большим спросом на ярмарках в России, а также продавались в Китай, Монголию и Турцию. В 1887 г. на Сибирско-Уральской выставке в Екатеринбурге П.Я. Кокушкин «за луженое и мороженое железо» и за удовлетворительное изготовление сундуков был награжден Бронзовой медалью. В 1895 г. на фабрике Кокушкина было изготовлено сундуков на сумму 16000 руб. [2].

После смерти Петра Яковлевича управление фабрикой перешло в руки его снохе – Зинаиде Петровне Кокушкиной.

Другим крупным владельцем сундучной фабрики был Николай Николаевич Попов. Его мастерские в двух деревянных корпусах были позади его дома по улице Синициной (ныне Ломоносова).

По сведениям краеведа Орлова, Кокушкина и Попов вели работы «компаний» и были объединены, т.к. были родственниками. Все работы на этих сундучных фабриках проводились вручную, кроме продольной резки досок дисковой пилой от мотора [3].

Были заведения и поменьше, а именно Гаева Ивана Васильевича с годовым оборотом 7 тыс. руб., Сизова Александра Денисовича с годовым оборотом 10 тыс. руб. и Шабанова Федора Яковлевича, производившим продукции на 10 тыс. руб.

Также были и кустарные мастерские, где производственный цикл был не полный, а лишь производилась окончательная отделка. Сведения о первых из них были найдены в Росписи жителей Нижнетагильского завода 1829 г., занимавшихся изготовлением подносов, шкатулок и сундуков, из которой следует, что крепостные крестьяне Яков Морозов, Афанасий Дьячков и Григорий Сыроедин занимались поковкой и покраской деревянных сундуков. Готовые изделия сбывали на Ирбитской ярмарке.

Сведения о кустарных сундучных мастерских Нижнего Тагила в нач. XX в. мы получаем из докладов Верхотурского уездного земского собрания 39-й очередной сессии 1908 г. В этот год в Нижнем Тагиле проводилась Кустарная сельскохозяйственная выставка, участниками которой были такие сундучники, как Евтихий Филимонович Гаев (денежная награда за хорошее качество сундуков); Осип Поликарпович Лаптев (диплом на большую бронзовую медаль за высокое качество сундуков); Михаил Яковлевич Новожилов (почетный отзыв за хорошие сундуки) и Ефим Степанович Щербаков из Нижнетагильского завода (почетный отзыв за изготовление сундуков).

Изготовление сундуков в округе продолжалось вплоть до середины 1960 гг. на Петрокаменской мебельной фабрике, пока не было полностью вытеснено современной мебелью, однако и сейчас эти сундуки можно встретить в домах жителей окрестных деревень.

В ходе изучения предметов коллекции было выявлено, что большая часть сунду-

ков представляет собой типичные изделия, отражающие эпоху и среду своего бытования, но есть и достаточно редкие экземпляры, и надеюсь, что в дальнейшем коллекция музея-заповедника пополнится редкими и интересными сундуками.

Список источников и литературы:

1. Шишонко В. Н. Пермская летопись. V период. Ч. 2 с 1695 по 1701. 1887г. / В. Н. Шишонко. – Пермь. – С. 81-86.
2. Подкoryтoвa Г. В. Род мастеровых Головановых из Нижней Салды // Тагильский вариант. – 2017. – 1 апр.
3. Орлов И. А. Старый Тагил глазами краеведа / И. А. Орлов. – Нижний Тагил, 2011. – 371с.
4. Меркушева Э. Р. Тагильские сундуки // Вторые Худояровские чтения : доклады и сообщения. 25-27 окт. 2005 г. – Нижний Тагил, 2005. – С. 172-175.
5. Пудов Г. А. Уральские сундуки XVIII-XX веков. История. Мастера. Произведения / А. Г. Пудов. – Санкт-Петербург, 2016. – 339 с.
6. Дело о мануфактурных заведениях 1829 г. ГАСО. Ф. 643. Оп. 1. Д. 609. Л. 15.
7. Доклады Верхотурского уездного земского собрания 39-й очередной сессии 1908 год. – Нижний Тагил, 1909. – 127с.

Министерство инвестиций и развития Свердловской области
Центр развития туризма Свердловской области
Администрация города Нижний Тагил
МКУК Нижнетагильский музей-заповедник «Горнозаводской Урал»
Уральский колледж прикладного искусства и дизайна (филиал)
федерального государственного бюджетного образовательного учреждения
высшего профессионального образования
«Московская государственная художественно-промышленная
академия им. С.Г. Строганова»

Научное издание

ХУДОЯРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

Материалы X Всероссийской научно-практической конференции
Нижний Тагил, 21 – 22 октября 2021

Оригинал-макет изготовлен в издательстве «Робин Гуд»
Рекламно-полиграфическая группа «Робин Гуд» (И.П. Гончар А.В.)
622000, г. Нижний Тагил, ул. Вогульская, 54
+7(912)622-32-04,
E-mail: info@robingood-nt.ru
vk.com/robingood_nt
сайт: robingood-nt.ru



Отпечатано:
РПГ «Робин Гуд» (И.П. Гончар А.В.),
622000, г. Нижний Тагил, ул. Вогульская, 54
Подписано в печать 08.10.2021
Бумага Сыктывкар 80 г/ кв. см.
Печать офсетная. Формат 69х90 1/16.
Заказ № 952. Тираж 300 экз.

