



**МИНОБРНАУКИ
РОССИИ**



**Гжельский
государственный
университет**

**Народные художественные промыслы –
культурное наследие народов России:
современные проблемы и пути развития**

Монография

**Гжель
2022**

УДК 73; 74
ББК 85
Н 30

Авторы

Агафонова Е. С., Алексеева Е. В., Буркова А. В., Буров А. А., Егорова М. Р., Енюшина А. М., Измайлова М. Р., Июдина М. Д., Козлова О. В., Леонтьева А. М., Московская Г. П., Олейников С. В., Плющева О. А., Помазан Д. А., Разницына Е. М., Русович-Югай Н. С., Тетерина Т. А., Федоровская Т. Д., Цветкова Ч. М., Штанкина И. В.

Н 30 Народные художественные промыслы – культурное наследие народов России: современные проблемы и пути развития / Агафонова Е. С., Алексеева Е. В., Буркова А. В. [и др.]: монография. Отв. ред. Н. В. Осипова. – Гжель: ГГУ, 2022. – 74 с. // ГГУ: [сайт]. – Режим доступа: <http://www.art-gzhel.ru/>

УДК 73; 74
ББК 85

В монографии представлены исследования народных художественных промыслов, их многообразных видов и форм, традиций и инноваций в области народных художественных промыслов. Особое внимание авторы уделяют актуальным проблемам сохранения культурного наследия народов России.

Монография издана по итогам Недели науки, состоявшейся в ГГУ в апреле 2022 г. и посвященной Году культурного наследия народов России.

СОДЕРЖАНИЕ

Глава 1. Алексеева Е. В., Штанкина И. В. ГЖЕЛЬСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОМЫСЕЛ И ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИЙ.....	4
Глава 2. Буркова А. В., Цветкова Ч. М. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. А. ВРУБЕЛЯ.....	7
Глава 3. Буров А. А., Штанкина И. В. СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ГОНЧАРНОГО ПРОИЗВОДСТВА.....	15
Глава 4. Егорова М. Р., Штанкина И. В. ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ЛОКАЛЬНЫХ И РЕГИОНАЛЬНЫХ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ.....	19
Глава 5. Енюшина А. М., Федоровская Т. Д. ИЗРАЗЕЦ КАК ОСНОВА ПЛАСТИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ В ОФОРМЛЕНИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ XX–XXI ВВ.....	28
Глава 6. Измайлова М. Р., Московская Г. П. ЗЕРКАЛО КАК ЭЛЕМЕНТ ИНТЕРЬЕРА.....	34
Глава 7. Июдина М. Д., Штанкина И. В. СОВРЕМЕННОЕ КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК ВАЖНЫЙ ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ.....	40
Глава 8. Козлова О. В., Олейников С. В. ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОЗДАНИЯ СКУЛЬПТУРНЫХ КОМПОЗИЦИЙ В КЕРАМИКЕ.....	44
Глава 9. Помазан Д. А., Агафонова Е. С., Русович-Югай Н. С. ИССЛЕДОВАНИЕ ПОВЕДЕНИЯ АНГОВОВ ПРИ РОСПИСИ ФАРФОРА.....	48
Глава 10. Плюшева О. А., Леонтьева А. М. НОВОТОРЖСКАЯ ГЛИНЯНАЯ ИГРУШКА.....	51
Глава 11. Разницына Е. М., Московская Г. П. КЕРАМИЧЕСКИЕ СВЕТИЛЬНИКИ В СОВРЕМЕННОМ ИНТЕРЬЕРЕ.....	58
Глава 12. Тетерина Т. А., Русович-Югай Н. С. ИССЛЕДОВАНИЕ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ РЕСПУБЛИКИ МАРИЙ-ЭЛ.....	62
Глава 13. Федоровская Т. Д. ДИСЦИПЛИНА «СПЕЦИАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ» КАК ИНСТРУМЕНТ ОСВОЕНИЯ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ- КЕРАМИСТОВ.....	66

Глава 1. ГЖЕЛЬСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРОМЫСЕЛ И ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИЙ

Е. В. Алексеева, И. В. Штанкина
*Гжельский государственный университет,
Московская обл., пос. Электроизолятор*

Важнейшим в трудах современных исследователей народного искусства является научное обоснование структуры художественной культуры, в которой живут и взаимодействуют народное и профессионально-художественное искусство. Эти части культуры составляют целое, хотя каждая живет по своим законам и одновременно несет в себе то особенное и различающее их, что и создает поле постоянного взаимодействия между ними. Такие различия можно наблюдать в художественном замысле, в манере исполнения и т. д. Это становится особенно понятно при детальном осмыслении понятий традиции и канона.

Канон (от греч. норма, правило). Традиция (лат. tradition – повествование, предание, опыт), под которой принято понимать исторически сложившийся элемент социально-культурного наследия (обычай, навык, правило, художественный принцип, норму, образ прошлого).

В Гжельском кусте началось формирование традиций с середины XVII в. в том виде, в котором сейчас их можно встретить в произведениях мастеров. Некоторое влияние на эти традиции в какой-то мере оказали модные тенденции на сине-белую роспись дельфтского фаянса, которую голландцы заимствовали в Китае.

Возрождение традиций в XX в. пришлось на середину 1930-х гг., в селе Речицы был основан завод «Всекохудожник», на котором А. Б. Салтыков начал свою деятельность в должности художественного руководителя. Именно с этого момента началось возрождение известного керамического промысла. Благодаря стараниям А. Б. Салтыкова и его сподвижницы Н. И. Бессарабовой удалось поднять пласт забытых традиций. Художественный строй, выявленный ими, нашел отражение в произведениях выдающихся гжельских мастеров –

В. И. Авдониной, Л. П. Азаровой, Н. Бидак и В. Бидака, Т. С. Дунашовой, З. В. Окуловой, В. Розанова, В. Неплюева, Е. Осташковой и С. Симонова, И. А. Хазовой и многих других художников [1].

В последнее время наблюдается рост интереса населения различных социальных слоев к народной культуре. Многие изделия народных промыслов и изделия гжельского промысла приобретаются как причастность к народной культуре прошлого. Очень важно при этом учитывать, чтобы изделия такого назначения были выполнены по канонам промысла и в традиционной манере исполнения. Иначе происходит подмена понятий смысловой нагрузки, заложенной в истоках самого промысла.

Произведения современных мастеров становятся все более разнообразными, более искусными по технике исполнения и неординарными по форме и виду в связи с появлением и использованием современных материалов, но все это нередко приводит к тому, что семантика многих из этих произведений трансформируется и иногда совершенно изменяется. Происходит изменение мироощущения, которое было присуще мастерам прошлого, которые вкладывали в произведения глубокую смысловую нагрузку, в такие понятия как символизм, знаковость.

Можно наблюдать, как совершенно меняется подтекст произведений современных авторов. Также наблюдается отход от традиционной манеры исполнения изделий при поиске собственного творческого направления и выражения индивидуальности. При отдалении мастера от места расположения промысла, так как начинает ощущаться влияние других течений в искусстве и окружающей его среды на аспекты творчества мастера. Развитие творческого направления в таком случае может быть весьма интересным, но соответствие каноническим представлениям будет утеряно.

Ниже приведены характерные особенности, присущие традиционным промыслам, том числе гжельскому:

– определенные материалы, используемые для создания определенного круга изделий;

- приемы обработки;
- образное содержание изделий, выраженное специфическим языком орнамента или декоративной сюжетно-тематической композицией;
- коллективность (общность достояния коллектива исполнителей в поиске новых форм изделий и приемов декорирования).

Базируясь на понятиях традиции и канона, можно сказать, что гжельский промысел несет в себе глубокую преемственность в народном художественном творчестве, передающуюся из поколения в поколение в течение нескольких веков; является сложившимся элементом социально-культурного наследия. Необходимость сохранения данного наследия без каких-либо глубоких трансформаций весьма очевидна. Основа традиции – правильное отношение к национальному наследию – всего искусства прошлого, базирующегося на опыте народа, способного по-новому жить в современности.

Список литературы

1. Художественная керамика Гжели и Скопина в собрании Государственного Русского музея: Каталог. Л.: Искусство, 1987. 150 с.

Глава 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. А. ВРУБЕЛЯ

А. В. Буркова, Ч. М. Цветкова
*Гжельский государственный университет,
Московская обл., пос. Электроизолятор*

Творчество Михаила Александровича Врубеля показывает загадочность и значительность явлений русского искусства конца XIX века.

Русский художник работал практически во всех видах изобразительного искусства: живопись, графика, декоративно-прикладные ремесла, скульптура и театральное искусство.

Художественный язык Врубеля формировался в изобразительной системе стиля модерн символического направления, а также основывался на предметности и осязательной ценности формы, заимствованной художником у традиции русского академического искусства, а в частности у его учителя П. П. Чистякова.

Врубель родился в Омске 17 марта 1856 года, где тогда служил его отец.

После окончания гимназии с золотой медалью будущего художника отправили в Петербургский университет, окончил его в звании действительного студента.

С осени 1880 года Врубель стал заниматься в мастерской П. П. Чистякова, где работает по 12–15 часов в сутки.

Один из примеров работ Врубеля из мастерской учителя – набросок «Пирующие римляне». Эта работа резко контрастирует с канонами академизма, несмотря на соблюдение формальностей. Так, у композиции отсутствует единый центр, ракурсы замысловаты, неясен сюжет. Н. А. Дмитриева писала: «Эта ранняя академическая работа – одна из самых "колдовских" у Врубеля. Она не окончена, но в неоконченности как будто и кроется ее очарование...».

Осенью 1883 года профессор А. В. Прахов по рекомендации П. П. Чистякова пригласил Врубеля в Киев для работы над реставрацией Кирилловской церкви.

В иконах и мозаиках VI–XII веков Врубель нашел притягательную выразительность «каменной оцепенелости» фигур, которая оказалась ближе всего его собственному видению образа. Особый прием изображения глаз – огромных, выпуклых, взор которых напряжен до предела, трагически скорбен и печален, стал с тех пор особенностью Врубеля, а его сквозной темой, проходящей через все творчество, стала тема мировой скорби. Он выразил ее так сильно и прекрасно, как никто другой.

Киевские работы Врубеля оказались важным этапом в его художественной биографии: он впервые смог завершить весьма монументальный замысел и при этом обратиться к первоосновам русского искусства. Общий объем работ, выполненных им за пять лет, грандиозен: самостоятельная роспись в Кирилловской церкви и иконы для нее, прорисовка там же ста пятидесяти фигур для реставрационных подмалевков и реставрация фигуры ангела в куполе Софийского собора.

Основной для Кирилловской церкви стала фреска на хорах «Сошествие Святого Духа на апостолов», которая сочетает в себе точно уловленные черты византийского искусства и портретные искания молодого Врубеля. Помимо «Сошествия», Врубель написал «Вход Господень в Иерусалим» и «Оплакивание». «Сошествие» писалось прямо на стене, без картонов и даже без предварительных эскизов, лишь отдельные детали могли уточняться на небольших листах бумаги.

Несмотря на интенсивную работу, Михаил Александрович вел беспорядочный образ жизни, стал завсегдатаем кафешантана «Шато-де-флер». Это поглощало все его невеликие гонорары, работу ему дал сахарозаводчик И. Н. Терещенко, который сразу же по прибытии в Киев выдал ему 300 рублей в счет только задуманной картины «Восточная сказка».

Художник вернулся к теме Демона, когда создали проект по изданию юбилейного двухтомника сочинений М. Ю. Лермонтова с иллюстрациями «лучших наших художественных сил». Гонорар за работу составил 800 рублей за пять больших и 13 малых иллюстраций.

Все иллюстрации были выполнены Врубелем черной акварелью; монохромность позволяла подчеркнуть драматичность сюжета. Демон становился «падшим ангелом», который соединяет мужской и женский облик, в то время как Тамара на разных иллюстрациях изображалась многообразно, что подчеркивало необходимость ее выбора между земным и небесным. Одновременно с иллюстрациями Врубель написал первое большое полотно — «Демон сидящий». О работе над картиной Михаил Александрович сообщал сестре в письме 22 мая 1890 года.

Многоцветная картина оказалась проще, чем монохромные иллюстрации. Фактура живописи и цвет подчеркивают меланхолию Демона, тоскующего по живому миру. Окружающие его цветы — это холодные кристаллы, воспроизводящие изломы горных пород. Чуждость Демона миру подчеркивают и «каменные» облака. По словам Врубеля крыльев у Демона нет, однако существует их мираж, образованный контуром гигантских соцветий за плечом и откинутых волос. К образу Демона он вновь обратился спустя восемь лет.

Художник с 1890 года жил в Абрамцеве, где страстно увлекся керамикой и вскоре писал Анне Врубель, что стал руководить «заводом изразцовых и терракотовых декораций», он получил заказы на несколько печных композиций, занялся созданием майоликовой часовни над могилой А. Мамонтова и стал разрабатывать проект пристройки к городскому дому Мамонтовых в «римско-византийском вкусе».

Керамика позволяла Врубелю свободно экспериментировать с пластическими и живописными возможностями материала, а отсутствие ремесленной выучки позволяло свободно реализовать фантазии. В Абрамцеве замыслы Врубеля были поддержаны и использованы известным керамистом Петром Ваулиным.

Скульптурная работа Врубеля — «готическая» композиция «Роберт и монахини», декорирующая лестничный фонарь особняка Морозова. Особняк Мамонтова на Садовой-Спасской был построен именно по архитектурному замыслу Врубеля, он является автором и ряда других архитектурных проектов

(церковь в Талашкине, выставочный павильон на Всемирной выставке в Париже и прочих).

Вернувшись в Одессу, художник оказался в ситуации хронического безденежья и семейных размолвок. Тогда он взялся за майолику, создав голову Демона.

На всероссийской нижегородской выставке Врубелю было заказано панно площадью 20×5 м – со свободным выбором темы. Художник в тот период активно занимался оформлением особняка С. Морозова в Москве. Размер заказа – 100 квадратных метров – и срок исполнения – три месяца – но Михаил Александрович согласился. Для одной стены он взял былинный сюжет «Микула Селянинович» (выражение силы русской земли), для другой – «Принцессу Грезу» Ростана (символ общей для всех художников мечты о прекрасном). Помимо двух гигантских панно, в экспозицию Врубеля включили «Голову Демона», «Суд Париса», «Голову великана» и «Портрет Арцыбушева».

При создании гостиницы «Метрополь» в Москве один из фронтонов был украшен майоликовым панно, воспроизводящим «Принцессу Грезу». Панно было изготовлено в Абрамцевской мастерской по заказу С. И. Мамонтова.

Последние годы XIX века ознаменовались для Врубеля обращением к сказочно-мифологическим сюжетам, среди которых выделялись «Богатырь», «Пан» и «Царевна-Лебедь». «Пана» Врубель написал за день в Талашкине.

В 1900 годы Врубель был приглашен художником на Дулевский фарфоровый завод. Самая известная его работа по росписи фарфора – блюдо «Садко».

Тема лермонтовского Демона переплеталась с темой пушкинского «Пророка», по мотивам которого Врубель написал картину и сделал несколько иллюстраций.

В течение многих лет Врубеля влекло к образу Демона: он был для него не однозначной аллегорией, а целым миром сложных переживаний. Все снова и снова появляется незабываемое лицо: косматая львиная грива, узкий овал, излом бровей, трагический рот, – но каждый раз с иным оттенком выражения.

Уже с сентября – октября 1901 года он постепенно впал в депрессию, одновременно увеличивая число рабочих часов. С ноября работа над «Демоном поверженным» вошла в стадию иступления.

Огромную часть больничного врубелевского наследия составляли карандашные рисунки – единственная сохранившаяся серия его натуральных штудий. В это время он рисовал преимущественно портреты врачей, санитаров, больных, знакомых, группы играющих в карты и в шахматы, делал пейзажные наброски, зарисовывал уголки комнаты, простые предметы. Среди больничных рисунков было несколько портретов доктора Усольцева, его жены, брата-студента. Существует незаконченный портрет Усольцева на фоне иконы в золоченом окладе (1904 года). Художнику удалось одним черным карандашом, без помощи цвета передать узорчатую фактуру фона и бликов на окладе и при этом не «потерять» лицо в деталях.

К этому периоду относится огромное число холстов Врубеля, изображавших жену в разных сценах. Среди них выделяется двухметровое полотно «После концерта», запечатлевшее Забелу в платье, сшитом по эскизам Врубеля.

На выставке Союза русских художников 1905 года была показана очередная работа Врубеля – «Жемчужная раковина». Врубель сделал массу графических эскизов, вновь, как и в лермонтовских иллюстрациях, пытаясь решить задачу «черно-белой красочности». Однако на готовом полотне появились фигуры морских царевен.

Несмотря на мучающие его «голоса», он вернулся к теме Пророка, начал писать шестикрылого серафима и обратился к теме видений пророка Иезекииля. Картину не удалось завершить: в самом начале 1906 года стало катастрофически падать зрение, подтвердив диагноз прогрессирующего паралича.

Врубелю заказали портрет В. Брюсова. Рябушинский сразу купил еще не начатый портрет за 300 рублей и еще заплатил 100 за автопортретный рисунок «Голова пророка».

Однако уже 12 февраля 1906 года Врубель в собственноручном письме к жене жаловался, что не может ни читать, ни рисовать. Через несколько дней он полностью ослеп.

Накануне смерти (1/14 апреля 1910 года) Врубель привел себя в порядок и ночью сказал ухаживавшему за ним санитару: «Николай, довольно уже мне лежать здесь — поедem в Академию». Действительно, на следующий день гроб был установлен в Академии художеств. В алфавите погребенных записали: «Скончался от прогрессивного паралича».

В письме к сестре от 22 мая 1890 года: «Вот уже с месяц я пишу Демона, то есть не то чтобы монументального Демона, которого я напишу еще со временем, а «демоническое» – полуобнаженная, крылатая, молодая уныло-задумчивая фигура сидит, обняв колена, на фоне заката и смотрит на цветущую поляну, с которой ей протягиваются ветви, гнущиеся под цветами». «Демон сидящий» – первая из обширной демонической сюиты, включающей и живопись, и рисунки, и скульптуру.

В течение многих лет Врубеля влекло к образу Демона: он был для него целым миром сложных переживаний. Художник на любом материале ловил лихорадочное мелькание обликов, чередование гордости, ненависти, мятежности, грусти, отчаяния... Все снова и снова появляется незабываемое лицо: косматая львиная грива, узкий овал, излом бровей, трагический рот, – но каждый раз с иным оттенком выражения.

Несколько позже Врубель сделал скульптурную голову Демона – и это уже совсем другой образ. Под массивной гривой волос – исступленный лик с выходящими из орбит глазами. Художник отлил эту голову в гипсе и раскрасил, придав ей жуткую «настоящность».

Закончив картину «Демон сидящий», он принялся за иллюстрации к Лермонтову. Прежде всего, к «Демону».

У Лермонтова Демон все же «царь познания и свободы». У Врубеля он не царствен – в нем больше тоски и тревоги, чем гордости и величия. Это сказалось в иллюстрациях к поэме Лермонтова. Здесь Врубелю больше всего удался

ожесточенный, скорбный, одинокий, лик на фоне горных вершин. Меньше удался Демон в сценах искушения Тамары, где он торжествует свою победу над ней, в его облике появляется привкус театральности: эффектно ниспадающая хламида, голое плечо, даже как будто следы грима на лице. Демона-победителя Врубель своим внутренним оком не видит.

У Врубеля Демон – целиком художественный символический образ романтического героя, мыслителя и пророка. Он горд, печален, возвышен, но он не враждует, и если борется, то не с небом, а с землей. Лишь многовековая традиция понимания Демона как Сатаны и Антихриста мешала современникам Врубеля видеть в нем нечто совсем иное. Врубель не раз говорил о том, что люди неверно понимают Демона, видят в нем христианского черта – «рогатого» или дьявола – «клеветника», но Демон – это «душа».

Герои произведений Врубеля обращены на зрителя и, кажется, от них исходит какой-то властный зов. Он любит крупные планы, наплывы. Демон устремляет пронизывающий взор на тех, кто смотрит на него извне. «На зрителя» обращены Пан, Царевна-Лебедь, Ис-панка, Гадалка. Если же персонажи и не устремляют взор за пределы картины, они все равно всей своей пластической организацией ориентированы на запредельное пространство. Пространства картины им словно бы не хватает, они его раздвигают... Сидящий Демон не уместается в обрамлении – голова сверху срезана. Все у Врубеля как будто хочет вырваться на волю, расширяться, распространиться.

Пространство же его картин совсем не такое, как в традиционной станковой картине. Крайне редко встречается развертывание пространства в глубину. В тех случаях, когда Врубель строит глубинное пространство, он трактует его условно, как несколько следующих друг за другом планов, и эти планы сближает, прижимает друг к другу, сводя на нет переходы между ними, или располагает их, постепенно повышая, друг над другом (в триптихе «Суд Париса»), подобно тому, как это делается в восточном искусстве или в иконописи. Как в иконописи, Врубель не совсем устраняет пространственную

глубину, но дает «малую глубину»: передавая трехмерное пространство, стягивает его к двум измерениям.

Тонкость, подробность, деталь – ключевые слова и понятия во врубелевских характеристиках собственного способа.

В последних работах мастера намечается тяготение к экспрессионизму, его живопись становится меланхоличной, а колорит становится более темным и мрачным, усиливая напряженное настроение полотен.

Произведения Врубеля ошеломили современников настроением, в котором читается молчание и тишина. Разрушив привычную пластическую систему, указав бескрайние возможности образного видения, художник первым вступил на путь творческих исканий и смелого эксперимента в сфере художественной формы. Мятежная романтика Врубеля захватила студенчество, молодых поэтов и художников. И лишь в годы, когда сжигаемый душевной болезнью, а затем ослепший мастер угасал, – имя его озарилось мгновенной вспышкой шумной славы.

Список литературы

1. *Врубель. М. А.* Рисунки к произведениям М. Ю. Лермонтова: альбом/Вступ. ст. А. А. Сидоров. Л., 1964. 14 с.
2. *Гаврилова Е.* Михаил Врубель. М., 1973. 64 с.
3. *Дмитриева Н. А.* Михаил Врубель: жизнь и творчество. М., 1984. 144 с.
4. *Коровин К.* Константин Коровин вспоминает. М., 1971. 608 с.
5. *Суздалев П. К.* Врубель и Лермонтов. М., 1991. 240 с.
6. *Пастон Э.* Михаил Врубель. М: Гос. Третьяковская галерея, 2021. 56 с.

Глава 3. СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ГОНЧАРНОГО ПРОИЗВОДСТВА

А. А. Буров, И. В. Штанкина
*Гжельский государственный университет,
Московская обл., пос. Электроизолятор*

Среди многих проблем современного народного искусства проблемы народных художественных промыслов едва ли не самые существенные и сложные. Они вызывают многолетние споры, временами переходящие в организованные дискуссии. Однако и сегодня эту тему нельзя считать исчерпанной; скорее наоборот, чем дальше идет развитие народных промыслов, тем большую актуальность она приобретает. Причем актуальность не только теоретического характера, но в еще большей мере практического, связанного с повседневной жизнью современных народных промыслов. Целью данной публикации является рассмотрение этой проблемы на примере отечественного гончарного производства.

В 2008 году было ликвидировано ООО «Колорит», расположенное в деревне Померанье Ленинградской области. Гончарное производство, существовавшее здесь еще с середины XIX века, пережившее революцию, обе мировые войны и даже 1990-е стало жертвой современных российских собственников, будучи приватизированным крупным бизнесом и вскоре распроданным по частям. Со слов нового «эффективного руководства», по причине абсолютной убыточности и ненужности. В 2021 году было ликвидировано ЗАО «Скопинская художественная керамика», единственное в регионе предприятие, в основе деятельности которого лежало возрождение местного известного на весь мир гончарного промысла, самобытное в своей традиции изготовления керамики [1].

Одним словом, ситуация с подобными предприятиями зависит от рыночного подхода, экономической эффективности или неэффективности. В дореволюционной России, на взгляд автора, все обстояло практически также, за исключением того обстоятельства, что предприятия (ремесленные артели) в

основном были созданы и развивались именно ориентируясь на рыночные запросы тогдашнего потребителя. Государство не вмешивалось в их деятельность, носившей сугубо экономический характер, мастера не стеснялись заниматься и эклектикой, привнося разные новшества из соседних промыслов.

Сегодня, спустя уже более 100 лет после описанной ситуации, все очень изменилось. Еще в позднем СССР стали осознавать и признавать за народными промыслами уникальность, то, что сегодня принято именовать «культурным кодом нации». Соответственно, изменилось и отношение к промыслам (сохранившимся). Постепенно, казавшиеся отсталыми, дремучими и ненужными советскому человеку, морально устаревшими народные промыслы признавались важной и требующей внимания сферой культуры. Произошло переосмысление, особенно при учете того обстоятельства, что с годами количество носителей ремесленных навыков неуклонно сокращалось. Например, автору этих строк пришлось учиться гончарству практически самостоятельно, поскольку, гончаров потомственных уже в живых не осталось. По сути, традиции прерываются и узнать что-либо существенное попросту не у кого.

Ситуация с предприятиями народных художественных промыслов указывает на необходимость наличия соответствующей государственной политики в области организации и финансирования указанных промыслов. Но, как известно, в России любые положительные законодательные инициативы либо не проходят, либо в корне видоизменяются на выходе, либо исполняются весьма определенным образом (далеко не так, как это логично подразумевалось). Автор (будучи юристом) уверен, что ситуация здесь не изменится таким путем. Вариант привлечения инвестора [4], как это делается в настоящее время в Скопине, скорее всего, не осуществится должным образом, поскольку инвестору необходима отдача, прибыль от вложений (таких инвесторов, как на Западе, альтруистов-любителей, автор пока не встречал). Такой шаг может изменить стиль Скопина не в лучшую сторону (поскольку,

собственник решает единолично, какое лицо будет у его бизнеса), хотя, разумеется, время покажет.

Вариант, предложенный в одном из интервью мастером-гончаром из Скопина, когда следовало бы финансировать не предприятие, а самих мастеров, в принципе, интересен [3]. Но, как видится, автору, указанный вариант либо не будет допущен чиновным аппаратом, либо будет сильно усложнена процедуры допущения мастеров к такому финансированию, поскольку, слишком велика вероятность нецелевого расходования бюджетных средств, которые при этом, даже не дойдут до самих мастеров.

Интересно отметить и тот факт, что среди руководителей предприятий народных художественных промыслов не встречается людей, живущим духом промысла. Обычно у руля находится ставленник с высшим экономическим образованием (в лучшем случае), но не особо желающий вникать в «художества». С одной стороны, наличие экономического образования реально необходимо такому человеку, но в тоже время сложно себе представить, например, чтобы, допустим, главврач не имел базового медицинского образования (положение обязывает).

По сути, промысел жив, покуда живы его мастера, а не заводы и фабрики. По мнению автора (возможно, ошибочному), одним из вариантов поддержки промыслов видится участие мастеров в получении различных грантов на реализацию федеральных и областных программ культурного развития. Также несомненную пользу имеет возможность получения звания «народный мастер», предоставляющее его носителю право реализации изделий НХП без уплаты налога. Хотя, это звание есть не во всех регионах России.

Можно отметить, что, например, во Франции существуют льготные кредиты для ремесленников. в качестве меры социальной поддержки [2]. Но там это связано с взаимной поддержкой банков со стороны различных фондов, чего у нас нет.

Хорошим подспорьем, опять же, в случае реального интереса государства к этой отрасли, были бы льготы на оплату ресурсов (электроэнергии,

водоснабжения). Но это лишь в случае действительной заинтересованности государства в этом, поскольку, в противном случае выдержать конкуренцию с Китаем и даже Европой наши промыслы при существующих ценах на энергоресурсы не в состоянии в одиночку. Все же не те времена и обстоятельства иные.

Список литературы

1. В Рязанской области закрылась фабрика скопинской керамики [Электронный ресурс] // Российская газета. 07.12.2021. Режим доступа: <https://rg.ru/2021/12/07/reg-cfo/v-riazanskoj-oblasti-zakrylas-fabrika-skopinskoj-keramiki.html>
2. Вулих Е. Как умирает знаменитый гончарный промысел в рязанском Скопине [Электронный ресурс] // Новая газета. № 13 от 08.04.2021. https://novegaz-rzn.ru/nomer08042021_13/5237.html
3. Индивидуальное предпринимательство в развитых странах [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/biznes-25/9.htm>
4. Облправительство: для закрывшейся фабрики Скопинской керамики найден инвестор 30.11.2021. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://vidsboku.com/news/oblpravitelstvo-dlya-zakryvsheysya-fabriki-skopinskoy-keramiki-nayden-investo>

Глава 4. ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ЛОКАЛЬНЫХ И РЕГИОНАЛЬНЫХ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ

М. Р. Егорова, И. В. Штанкина
*Гжельский государственный университет,
Московская обл., пос. Электроизолятор*

С давних времен на Руси в жизни русского народа важное место занимала особая форма художественного творчества – «*промысел*», сочетавшая производство повседневных предметов быта с высокохудожественными способами их изготовления и украшения. В русских промыслах отображается все многообразие исторических, духовных и культурных традиций нашего народа, некоторые из которых зародились в далеком прошлом. Изделия русских промыслов демонстрируют характерные особенности и неповторимость русской традиционной культуры. Исследователи относят к русским народным промыслам роспись посуды и иных предметов быта, глиняную и деревянную игрушку, кружевоплетение, гончарное, кузнечное дело и другое [7].

Народные художественные промыслы в современном культурном пространстве – это, прежде всего, художники, народные мастера, передающие преемственную культуру молодому поколению, уникальные технологии и техники, художественно-стилистические приемы, мотивы и сюжеты народного искусства. Федеральный закон «О народных художественных промыслах» выделил основные понятия, в соответствии с которыми народный художественный промысел – «...одна из форм народного творчества, деятельность по созданию художественных изделий утилитарного и (или) декоративного назначения, осуществляемая на основе коллективного освоения и преемственного развития традиций народного искусства в определенной местности в процессе творческого ручного и (или) механизированного труда мастеров народных художественных промыслов». Под изделием народного художественного промысла понимается «...художественное изделие утилитарного и (или) декоративного назначения, изготовленное в соответствии с традициями данного промысла» [5].

Уникальность и значимость культуры каждого конкретного региона, своеобразие его региональных культурных традиций складывается из географических, экономических и социальных особенностей территории. Многообразный социально-исторический опыт живущих на определенной территории людей, представителей разных социальных групп, национальностей, вероисповеданий отражается в региональной культуре, важным элементом которой являются народные художественные промыслы.

Их развитие непосредственно связано с географическими особенностями района. Народное творчество, зародившись в среде скотоводов, охотников, земледельцев, подлинно отображает особенности окружающей природы. В произведениях народного творчества воссоздаются все формы взаимодействия природы и человека. Каждый народ, используя в своем творчестве природный материал, с помощью художественно-технических приемов получал самобытные произведения народного искусства из глины, камня и бересты, лозы, дерева, рога и кости. Изначально народные мастера создавали вещи для своей семьи и ограниченного круга людей. Такими изделиями, в основном, были предметы утвари, орудия труда, игрушки и др. Наряду с бытовыми, создавались и изделия, для производства которых организовывались ремесленные центры, возникающие близ природных источников сырья [4, с. 8].

Закон «О народных художественных промыслах» так трактует понятие места традиционного бытования народного художественного промысла: «...это территория, в пределах которой исторически сложился и развивается в соответствии с самобытными традициями народный художественный промысел, существует его социально-бытовая инфраструктура и могут находиться необходимые сырьевые ресурсы» [9].

Согласно данным Минпромторга РФ в России насчитывается около 2 тыс. областей традиционного бытования народно-художественных промыслов (рисунок 1).

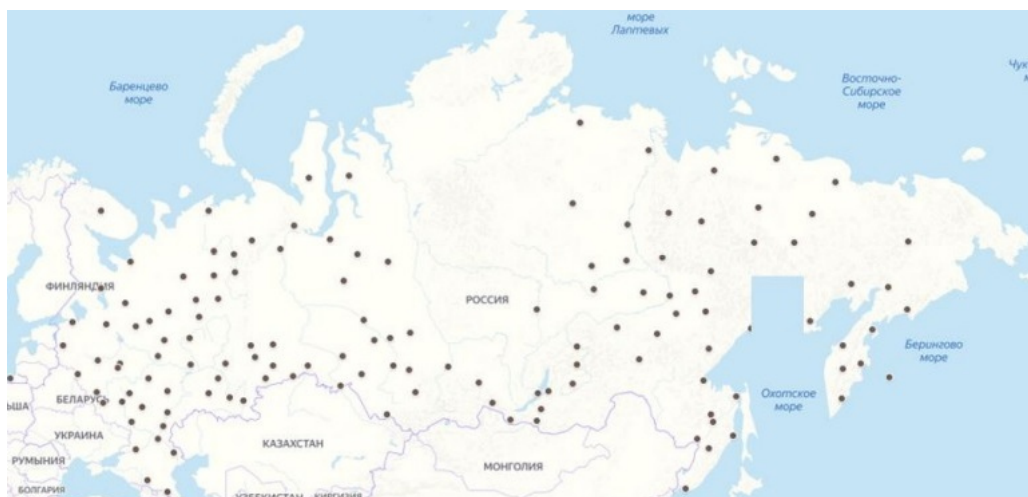


Рисунок 1 – Ключевые места бытования народных художественных промыслов, 2019 г. [3].

Рассмотрим некоторые промыслы, ныне существующие в регионах нашей страны.

Московская, Ярославская, Рязанская области славятся гончарным производством. Мелкие изделия из глины – игрушку, мелкую скульптуру – делают в пяти областях – Тульской, Калужской, Костромской, Ярославской и Липецкой. Недалеко от Липецка расположено живописное село Троицкое. Когда-то оно было частью одного большого села, расположенного на трех холмах, и называлось Романово. В этих местах были богатые залежи черной, красной и желтой глины. Местные крестьяне изготавливали из нее домашнюю утварь на продажу. А еще мастерили игрушку свистульку, названную «романовской». Резьба по дереву была распространена почти повсеместно, но наиболее известны умельцы Московской и Ярославской областей [1].

Жители равнинной территории Среднего Урала все природное богатство умело использовали для своих бытовых нужд: из шкур оленя, птицы или рыбы, могли сделать замшу. Выработать нити из сухожилий, крапивы или овечьей шерсти. Из нитей обыкновенной крапивы могли вы ткать полотно, а из шерстяных – связать пояс или носки. Они заготавливали и обрабатывали бересту, шили из нее покрытие для жилища и утварь, обрабатывали траву для стелек в обувь и плели из нее циновки. Умели

при помощи специальных составов смягчать шкуры, красить, склеивать различные материалы. Из меха, ровдуги, бересты, ткани, бисера, пуговиц, металла выполняли удивительные узоры. У каждого народа округа сложились свои художественные традиции, согласующиеся с ментальными особенностям определенного этноса. Огромное влияние на уклад и историю бытования тех или иных ремесел оказали природно-климатические условия. Это нашло отражение в самобытной одежде, утвари, в обычаях и предметах ритуалов.

Удивительно самобытны изделия из меха, кости и дерева. Украшенные традиционным народным орнаментом, они вызывают о большой интерес у культурологов и искусствоведов. И сейчас можно встретить небольшие национальные поселения сезонного характера, напоминающие нам о давних устоях народов Югры. Встречаются здесь и местные жители в национальных одеждах. Они сохранили образ жизни, национальные традиции и уклад предков-охотников и рыбаков [3].

На Урале и в Сибири одним из наиболее известных является камнерезный промысел, в котором используются местные породы поделочных камней: малахита, яшмы, аметиста, змеевика, обсидиана, родонита, селенита. Еще в 1668 г. около Мурзинской слободы были открыты богатейшие месторождения самоцветов. Минерал малахит стал визитной карточкой Урала. Разработка его месторождений на Урале началась в середине XVII в., а в начале XIX в. были найдены крупные малахитовые массы (в 1836 г. нашли камень массой в 480 т) и из малахита стали делать художественные изделия достаточно большого размера. Самая большая чаша в мире из уральского Государственном Эрмитаже. необходимо отметить златоустовскую гравюру на металле, ханты-мансийский и тюменский косторезный промысел, урало-сибирскую свердловскую роспись и сысертский фарфор. В Челябинской области к исчезающим относят кусинское художественное литье и кусинский камнерезный промысел [3].

На территории Сибирского федерального округа живут представители более 100 этносов. Традиционными занятиями хантов, манси, эвенков, якутов, ненцев и других народов Сибири также являлись охота и рыболовство. Основными материалами для изготовления орудий труда, оружия и домашней утвари долгое время оставались камень, кость и дерево. Декоративно-прикладное искусство коренных сибирских народов неразрывно связано с традиционными хозяйственными занятиями и ранними религиозными верованиями. Орнаментация одежды, вышивка, тиснение по коже, резьба по кости в своей основе используют сюжеты на темы охоты, украшены магически-заклинательными узорами, защищающими владельца вещи, привлекающие удачу в охоте и рыболовстве.

В народном искусстве бурят большое место занимает художественная обработка металла, дерева, камня и кости. Основными мотивами в прикладном искусстве были спираль, квадраты, ромбы, зигзагообразные линии, зубцы, космические тела. Широко было развито культовое традиционное шаманское искусство [3].

В Сибирском федеральном округе можно выделить местные промыслы по изготовлению этнической одежды, традиционных музыкальных инструментов, Колывановское камнерезное производство Алтайского края, керамическое производство «Турина гора» Алтайского края и Усть-Хмелевский художественный промысел Новосибирской области. В Иркутской области к погибающим относится Хайтинский фарфоро-фаянсовый промысел [3].

В Дальневосточном федеральном округе можно обратить внимание на косторезный промысел Республики Саха (Якутия) и на изготовление деревянных скульптур, ковроткачество, изготовление этнической одежды, национальной игрушки, плетение из природных материалов, промыслы по художественной обработке меха и кожи, Камчатское и Артемовское ковровое производство (Приморский край). Нужно отметить, что несколько

промыслов Камчатки и Приморского края относятся к погибающим – объемная и рельефная резьба по камню, вышивка бисером, вышивка волосом [3].

Итак, народные промыслы являются визитной карточкой и неотъемлемой частью культуры народов, населяющих территорию России. Культура народных промыслов отражает коллективное мировоззрение и исторические традиции. Еще издавна, русские люди украшали свои жилища разными поделками не просто для красоты - каждая вещь имела практическое значение, так как была выполнена из природных материалов: дерева, глины и камня, и применялась в домашнем хозяйстве. Технология изготовления и их секреты передавались по наследству, что делало вещи произведениями искусства. Россия – это одна из немногих стран, которая сумела достаточно полно сохранить технологии изготовления таких товаров. Народные художественные промыслы выступают в качестве традиционного народного искусства, и их значение выходит за рамки регионального масштаба.

Но, к сожалению, сегодня промыслы, прежде развивавшиеся в формах предприятий народно-художественных промыслов в силу определенных причин, находятся в катастрофическом состоянии. Особенно тревожит то, что прекращается преемственность художественного мастерства поколений, передающих традиционные навыки и секреты технологий молодым мастерам [5].

Нужно выделить очень существенную проблему, способствующую застою и торможению развития народно-художественных промыслов - это устойчивая тенденция к оттоку населения из мест традиционного бытования данной отрасли: только за последние 10 лет численность населения там снизилась более чем на 8 % [5].

Миграция населения – это не только простое механическое передвижение людей, но и сложный общественный процесс, затрагивающий многие стороны социально-экономической и культурной жизни целых народов.

Прежде всего, миграции оказывают большое влияние на демографические процессы. Они приводят к изменениям половозрастной и

социальной структуры населения в районах, откуда мигранты уезжают и куда приезжают. В районах с оттоком, превышающим темпы воспроизводства населения, численность его сокращается, снижается рождаемость, поскольку в миграциях участвует преимущественно молодое население. Соответственно, в этих регионах увеличивается доля населения старших возрастных групп [2].

Таким образом, место бытования промысла – это ключевой момент для особенностей его формирования и развития. Промысел, исходя из своей специфики, территориален и не может быть перенесен в другое место. Но учитывая высокие темпы оттока населения из сел и небольших населенных пунктов (до 68 %), некоторые места традиционного бытования сегодня находятся под угрозой исчезновения [5].

Принимая во внимание данную ситуацию, можно сделать вывод: уменьшение численности молодого населения в регионах традиционного бытования народно-художественных промыслов приведет к потере преемственности. Нужно заметить, что это тоже очень серьезная проблема, которая ставит под угрозу существование данных промыслов. Если не будет преемственности поколений, если старшие мастера не будут передавать свои знания и умения молодым, это приведет к весьма печальным последствиям.

Для полноценного развития народных художественных промыслов необходимо сохранение традиций, передаваемых от отца к сыну, от матери к дочери, от мастера к ученику, нужна специальная среда, находящаяся только лишь в традиционных местах их обитания и бытования.

Для отрасли, способствующей сохранению национальной и культурной идентичности народов Российской Федерации, «базиса самобытной национальной культуры», по определению Минпромторга РФ, требуется государственная поддержка на разных уровнях и разных формах (субсидии и налоговые льготы, включая и антикризисные меры поддержки отрасли в сложные периоды) [3].

Необходимо создавать условия для сохранения традиций, улучшать местную инфраструктуру. В этом может помочь развитие туризма в этих регионах.

Следует развивать инфраструктуру рынка сбыта, создавать новые рабочие места и привлекать молодых специалистов.

Разработка и реализация мероприятий по возрождению и сохранению народных художественных промыслов невозможна без государственной поддержки. Сегодня это главное условие сохранения и развития промысла.

Сохранение и возрождение исчезающих художественных промыслов должно представлять собой целостную сплоченную систему мер, направленную на развитие и поддержку этой отрасли. При успешной реализации этой системы будут найдены оптимальные пути к решению проблемы оттока населения из регионов традиционного бытования народных промыслов, и как следствие будет решена проблема исчезновения художественных промыслов, что позволит возрождать, сохранять и приумножать культурное наследие России.

Список литературы

1. Аманжолова Д. А. «Реестры», «классы» и «точки роста»: социально-гуманитарный взгляд на проблемы классификации народных художественных промыслов России // Современные проблемы сервиса и туризма. 2012. № 4. С. 42–50.
2. Демография: пособие / Ред. В. Глушкова, Ю. Симагин. М.: КноРус, 2010. 288 с.
3. Ганьшина Г. В., Чаус Н. В. Народные художественные промыслы в пространстве России. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/narodnye-hudozhestvennye-promysly-v-prostranstve-rossii>
4. Добрых рук мастерство / Сост. И. Богуславская. Л.: Искусство, 1976. 209 с.
5. Народные художественные промыслы России: история, география и культура: монография. Ред. Д. А. Аманжолова. М.: ФГБОУ ВПО «РГУТиС, 2012. 292 с.
6. Национальная культура России. [Электронный ресурс]. URL: http://www.sociognosis.narod.ru/docs/ethnopsy/nac_cultt_rus.htm
7. Русские народные промыслы. [Электронный ресурс]. URL: https://ruvera.ru/narodnye_promysly
8. Седых И. А. Рынок народно-художественных промыслов 2021. [Электронный ресурс]. URL:

<https://www.hse.ru/data/2021/09/15/1472121216/%D0%A0%D1%8B%D0%>

9. Федеральный закон РФ № 7 «О народных художественных промыслах» от 6 января 1999 г. (с изменениями и дополнениями). Ст. 3. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/13363>

10. *Пуртова Т. В., Иванова Ю. Б.* Проблемы и основные тенденции развития ремесел и декоративно-прикладного творчества России. [Электронный ресурс]. URL: <https://mognovse.ru/fpe-t-v-purtova-yu-b-ivanova-problemi-i-osnovnie-tendencii-raz.html>

Глава 5. ИЗРАЗЕЦ КАК ОСНОВА ПЛАСТИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ В ОФОРМЛЕНИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ АРХИТЕКТУРЫ XX–XXI ВВ.

А. М. Енюшина, Т. Д. Федоровская
*Гжельский государственный университет,
Московская обл., пос. Электроизолятор*

Изразец заложен в основу пластического решения архитектуры, что ясно отражено в современной архитектуре. Сейчас можно увидеть на фасадах домов изумительные работы художников-керамистов в основе которых взят именно изразец с доработкой современного прочтения. Но именно изразец является мощным фундаментом, создающим удивительный мир архитектуры наших дней.

Сегодня не только восстанавливаются старинные дома, но и строятся новые, где майолика занимает свое законное место сияющего глазуриями вечного памятника прекрасному древнему искусству.

Несмотря на то, что исследований на эту тему мало, примеров, заслуживающих внимания, достаточно много.

Архитектурная керамика и изразцовое искусство в России существуют более десяти веков. Изразцы как элемент архитектуры широко применялись не только для облицовки печей и каминов, но и для украшения стен и фасадов зданий.

На рубеже XIX и XX вв. в искусство и архитектуру повсеместно ворвалось новое течение – модерн. Это золотое время для керамики.

Изразцовые каминные и печи с характерными чертами стиля очень ярко представлены русским модерном. Их создатели неразрывно связаны с мастерской Абрамцево.

Фасадная керамика русского модерна сдержаннее и в облике росписей, и в цветовом исполнении, но при этом покоряет своей изумительной красотой. Облицовка дома архитектора Антона Александровича Галецкого – одно из произведений фасадной керамики русского модерна. Мозаичное панно с алыми

маками создано для символического отображения четырех периодов жизни человека.

Декоративная и отделочная керамика в стиле модерн пользуется большим спросом в оформлении интерьера и экстерьера зданий различного назначения. Примером черт национального стиля этого могут стать яркие изразцы на фасадах домов А. В. Лопатиной на Большой Никитской, Игумнова на Якиманке с характерными ярославскими изразцами, на Третьяковской галерее, на Ярославском вокзале и многих других зданиях. Также стоит отметить майоликовые панно на гостинице Метрополь, созданные в Абрамцевской керамической мастерской. «Метрополь» по праву считается одним из самых ярких историко-архитектурных памятников модерна в Москве. Его фасады украшают майоликовые панно, самое известное из которых – «Принцесса Греза», исполненное по картине Михаила Врубеля; оно занимает центральное место на главном фасаде гостиницы. В декоративной отделке фасадов гостиницы и в создании рисунка решетки балконов участвовал архитектор М. М. Перетяткович [8].

В период 1902–1904 гг. появился знаменитый фасад Третьяковской галереи, разработанный в 1900–1903 гг. архитектором Василием Башкировым по рисункам художника Виктора Васнецова. Руководил строительством московский архитектор Александр Калмыков. Участие Васнецова в проекте придало зданию необыкновенную иллюстративность.

Дом З. И. Перцовой, жены инженера путей сообщения Петра Николаевича Перцова, построенный в 1905 г., также заслуживает внимания в рамках изучения данной темы. Здание в неорусском стиле, расположенное на углу Соймоновского проезда и Пречистенской набережной [9].

Автором проекта был художник Сергей Малютин, в качестве архитектора выступил Николай Жуков, руководил строительством инженер Борис Шнауберт [9].

Интересно керамическое панно на ДOME Нирнзее в Большом Гнездниковском переулке, дом 10, автором которого был художник А. Я. Головин.

Отдельно хочется отметить архитектурное оформление Московского метрополитена, над которым работали такие знаменитые художники, скульпторы и архитекторы, как Александр Дейнека, Матвей Манизер, Алексей Щусев, Алексей Душкин и многие другие.

Впервые идея использовать в оформлении станций московского метро майоликовые панно воплотилась в 1935 г. при создании станции «Комсомольская». Затем была построена станция «Киевская», в которой керамика применена не только в облицовке, но и в архитектурных деталях – капителях колонн и оригинальных светильниках.

В 1997 г. к 850-летию юбилею г. Москвы гжельским художникам М. Подгорной и А. Царегородцеву было предложено оформить станцию метро ВДНХ. Панно расположено в вестибюле южного входа.

Уникальность работы заключалась не только в размерах панно, но и в его нетрадиционной для Гжели росписи. В отличие от португальских панно, плитки панно станции ВДНХ имели размер 330x330 мм, а роспись выполнялась в подглазурной технике кобальтом.

М. Подгорная и А. Царегородцев занимались вставками и панно для интерьеров (оформление метро, ресторанов, каминов). Панно, которые гжельские художники изготавливали для Владимира, могли бы выставляться в лучших музеях мира. В залах музея-кафе «Гжель» на двух эксклюзивных панно разворачиваются события давно минувших лет. На центральном панно изображен сюжет в стиле традиционной русской иконописи «Бояре встречают князя Андрея Боголюбского во Владимире».

На втором панно изображен среднерусский пейзаж. Уникальные картины составлены из отдельных изразцов, расписанных вручную. Работа ювелирная – совпадают все линии и штрихи. Так создаются единые керамические полотна,

аналогов которым нет во всем мире. А всего в оформлении кафе было использовано более 500 изразцов ручной работы.

Изучение темы в области современной архитектурной керамики в России, а в частности – применения изразца как основы пластического решения в ее оформлении, требует рассмотрения творческой деятельности такого многопланового художника, как Николай Бекетов. Автор активно ведет работу по проектированию и созданию архитектурного убранства. В этом деле главным считает единение декора с архитектурой в единый образный строй.

Умение Н. Бекетова насытить декоративностью даже самый серьезный и содержательный образ он воплощает в каждом своем произведении.

Московская производственно-строительная компания «Фарфор-декор» с 1997 г. специализируется на проектировании и профессиональном строительстве всех видов печей, каминов и многофункциональных печных комплексов.

Второе направление работы – это производство высококачественной архитектурной керамики, а также проектирование, изготовление и монтаж изразцовых облицовок.

Изразцы изготавливаются из фарфора, это очень прочный и не подверженный старению материал, с очень высокими качественными характеристиками и безграничными художественными возможностями.

Они идеально подходят для отделки фасадов зданий и других открытых сооружений.

Единство архитектуры и керамики с новой силой проявилось на рубеже XX и XXI вв.

Художники и архитекторы России уделяли изразцу несравненно больше внимания, чем другим архитектурным деталям. Ведь этот элемент декора передает самую суть позднесредневекового русского искусства с его стремлением к цветистости, восхищением новыми технологическими возможностями.

Изразец – характерный элемент национального искусства. В современном обществе растет понимание значения этого традиционного ремесла для русской культуры и русской истории.

В современной России существует большой интерес к изразцовому искусству и большой ценности его применения в архитектуре с художественной точки зрения.

Особенно хочется отметить тот факт, что в новое время изразцы используются в декоре отнюдь не общественных зданий, а сугубо частных домах, коттеджах, виллах. Выпуск изразцовых плиток сегодня налажен. Терракотовые, муравленые и многоцветные майоликовые («царские») плитки в России выпускают крупные керамические заводы, фирмы и мастерские. При этом применяются старинные русские технологии.

Пользуется популярностью изразцовая продукция таких изготовителей, как московские фирмы «Вялко» и «Веста», петербургская компания «Диво-изразец», мастерская художника Н. Г. Мишинцевой, «Куракинская керамика» из Вологодской области, Норский (Ярославская область) и Воронежский керамические заводы. Фарфоровые изразцы, украшенные рельефным декором и многоцветной росписью, предлагает московское художественное предприятие «Никанд» (Нахабино).

Основной целью современного изразцового искусства является сохранение наследия, оставленного русскими керамистами. Для этого мастера «восстанавливают» старинные технологии производства керамики, обжига, глазурования. В ассортименте современных компаний можно найти изразцы в любом направлении с рисунками, характерными для любых периодов развития этого творчества, в том числе с современными сюжетами, которые также становятся частью истории и всемирного наследия.

Вековая популярность изразцов – это результат их красоты и универсальности использования.

В основе художественно-пластического решения выступает конкретно изразцовая тема. А внедрение новых материалов, например, таких, как шамот, придает архитектуре совершенно новое, не менее выразительное звучание.

Список литературы

1. *Бурдейный М. А.* Искусство керамики. М.: ПРОФИЗДАТ, 2005. 104 с.
2. *Бродский Я. Е.* Москва от А до Я (Памятники истории, зодчества, скульптуры). М.: Московский рабочий, 1994.
3. *Дроздов Д. П.* Тургеневская, Цветной бульвар, Пушкинская, Кропоткинская. Пешеходные прогулки в окрестностях метро. М.: Центрполиграф, 2017.
4. *Кошаев В. Б.* Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Декоративно-приклад. искусство». М.: Гуманитар. Изд. Центр ВЛАДОС, 2010. 272 с.
5. *Лисовский В. Г.* Архитектура России XVIII – начала XX века. Поиски национального стиля. М.: Белый город, 2009.
6. *Мясников А. Л.* 100 великих достопримечательностей Москвы. М.: Вече, 2014.
7. *Митрофанов А. Г.* Большая Лубянка. Прогулки по старой Москве. М.: Издательские решения, 2017.
8. *Нащокина М. В.* Архитекторы московского модерна. Творческие портреты. М.: Жираф, 2005. 535 с.
9. *Перцов П. Н.* Воспоминания. М.: Кучково поле, 2017.
10. *Соколова Л. А.* Московский модерн в лицах и судьбах. М.: Центрполиграф, 2014.
11. *Судец Н.* Монпарнас по-московски. [Электронный ресурс]. URL: Страна.ru
12. Искусство в метро. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/s/iskusstvo-v-metro/#1> (дата обращения: 15 апреля 2022 г.).
13. Русские изразцы. Русская майолика. [Электронный ресурс]. URL: https://zen.yandex.ru/media/russian_mayolica/russkie-izrazcy-5eb2463071ea41137e3a8585 (дата обращения: 16 апреля 2022 г.).

Глава 6. ЗЕРКАЛО КАК ЭЛЕМЕНТ ИНТЕРЬЕРА

М. Р. Измайлова, Г. П. Московская
*Гжельский государственный университет,
Московская обл., пос. Электроизолятор*

На протяжении всей человеческой истории люди искали разные способы увидеть свое отражение. Эта потребность побудила мастеров древних цивилизаций создать первые зеркала. В дальнейшем эта же потребность стала движущей силой совершенствования мастерства изготовления зеркал.

Зеркало (церк. зерцало) – любая полированная поверхность, плоская или кривая, способная отражать свет в определенных направлениях относительно падающего света. Зеркала металлические и стеклянные (широко использовались в эпоху Возрождения). Зеркальное стекло покрыто задней стороной амальгамой, состоящей из олова и ртути или тонким слоем серебра. Ж. Лакан выделяет три этапа овладения зеркалом: 1) восприятие отражения как реальности; 2) понимание этого отражения как условного образа и 3) понимание взаимосвязи и выявление этого отражения с предметами и явлениями, которые отражает зеркало. Зеркало выполняет множество функциональных и семантических ролей в культуре, сочетая утилитарно-прагматическую и священно-семантическую, эстетическую и аксиологическую функции. [2] Гносеологическая функция зеркала связана с тем, что оно действовало и действует как средство познания и самопознания. Священное символическое значение зеркала связано с мифологическими представлениями о магии отражения. Это подтверждается тем, что зеркала часто находятся на похоронах вместе с культовыми предметами. Кроме того, зеркала часто используются в ритуалах народов традиционного типа. Зеркало связано с мифологемами зеркала, с солнечной символикой (зеркало – солнце). Как правило, зеркало – атрибут женского божества – Исиды и Хатор в древнем Египте, Афродиты в Греции и Венеры в Риме, Табити и Кибелы в Скифии, Богиня-Мать у ираноязычных народов Средней Азии, Аматерасу в Японии, Дянь-му и Нюйвы в Китае, и были связаны с культом солнца и плодородия.

Аксиологическая функция зеркала проявляется в его ценностном значении для тех, кто его воспринимает. Но для внутренней темы значение зеркала определяется его декоративными качествами. Считается, что зеркала появились после того, как человек увидел себя на поверхности воды. Эта идея была наиболее четко отражена в мифе о Нарциссе. Фактически современные ученые считают, что человек видел свое отражение в воде только после того, как заметил его, увидел его в зеркале.

Считается, что первыми очагами производства зеркал были египетские, индо-иранские, сибирско-китайские ареалы. В Древнем Египте он появился в обществе, осложненном культурой 3000 лет назад в эпоху Второй династии Древнего царства. Во втором тысячелетии до н. э. с территории Древнего Египта, Древнего Ирана, долины Инда и Сибири зеркала стали ввозиться в Средиземноморье, Центральную Азию и Дальний Восток. Зеркала были широко распространены в Евразии и Африке, что свидетельствует об их универсальности в культуре. Во II тысячелетии до н. э. выделяются отличительные черты национальных традиций, формы зеркал, которые условно можно разделить на 6 видов: с ручками, на пьедесталах, с бронзовым глазом или петелькой, с шишечкой держателем на обратной стороне и в виде диска. Столь же разнообразны материалы, из которых они изготовлены. Первоначально они были сделаны из черного мрамора и обсидиана. Позже стали использовать бронзу, иногда позолоченную или посеребренную. Такие зеркала были слегка выпуклыми, поэтому смотреть на них с близкого расстояния было невозможно. Их форма чаще всего была круглой, реже овальной, потому что они отождествлялись с Солнцем или Луной. Такие зеркала имели рукоятку в виде папирусной колонны и заканчивались капителем в виде головы преимущественно женского божества [1].

В Китае в IV в. и в Древней Греции появились небольшие круглые бронзовые зеркала диаметром около 15 см, зеркала появились в V в. до нашей эры. Греческие зеркала диаметром не более 20 см, похожие на современные туалетные зеркальца с ручкой в виде колонны, завершавшейся капителью в

виде сфинкса. В этой ручке было сделано отверстие, чтобы зеркало можно было не только удерживать, но и повесить на стену. На обратной стороне помещена гравюра, изображающая Дионисиевые сцены, поскольку она была атрибутом Диониса и Афродиты и была включена в качестве магического объекта в эзотерические культы. В Риме появились портативные «карманные» зеркала. Они использовались как амулеты. Таким образом, в Риме появился этот тип зеркал, которые затем распространились в Европу более тысячи лет спустя. Первые зеркала в европейской части нашей страны были греческого и восточного происхождения [4].

В Средние века колдовство и магия ассоциировались с зеркалом. В Средние века в христианстве оно стало переосмысливаться как проявление ложного начала. Как предмет туалета она начинает восприниматься как символ гордости и любострастия, резко критикуется и табуируется в бытовом пространстве. Но в то же время зеркало символизирует чистоту, истинность, совершенство [8].

С падением Рима производство зеркал было прервано. С эпохи крестовых походов началось новое увлечение зеркалами. В эпоху Возрождения зеркало воспринимается как предмет, отражающий красоту мира. Тогда были настольные, ручные и настенные зеркала. Они были сделаны из металла. Затем стали использовать стекло в Нидерландах, затем в Нюрнберге. Поскольку зеркала были дорогими и хрупкими, они хранились в футлярах из слоновой кости, футлярах с эмалью лимож. Они получили распространение в Европе в XIII в., став символом «ванитас» (тщета), смерть – быстротечности жизни, с одной стороны, и любовь – с другой [5].

В интерьере появляются выпуклые зеркала, призванные служить скорее отражателями света, чем непосредственно воспроизводить окружающую среду, которую они искажали. В эпоху Возрождения зеркало по-прежнему не имеет такого большого значения в интерьере. Начиная с XVI в. зеркала становятся не только круглыми, но и квадратными, которые начинают вставляться в раму. Зеркала стали активно использоваться в интерьере.

В Венеции с 1500 г. раскрыта тайна серебра на стекле. Полученные зеркала были намного лучше, чем предыдущие. Их красота была дана стеклянными рамами, в которых часто под стеклом применялся цветочный узор. Так мода на венецианские зеркала распространилась на Европу, которая продолжалась до XVIII в. В 1507 г. в Мурано начали использовать выдувное стекло для зеркал, на которое накладывалась амальгама. В XVII в. начался бум использования зеркал в интерьере. Появляются зеркальные кабинеты, зеркальные салоны. При этом символика зеркала сливается с солярным символом, почему при короле-солнце, Людовике XIV, и была создана Галерея зеркал длиной 63 м и содержащая 17 огромных зеркальных дверей Версальского дворца – творение Ж. Ардуэна-Мансара. В XVII в. многие зеркальные стекла были импортированы в Россию с Запада. Несмотря на высокую цену, они были востребованы, особенно маленькие, так как любой жених, даже с небольшим богатством, мог дать невесте такое зеркало. Известно, например, о зеркале принцессы Софии [7].

С наступлением эпохи Петра ажурное олово было вытеснено из русского интерьера. К XVIII в. зеркала стали больших размеров. Этому способствовала техника, позволившая отливку большого массива стекла из расплавленной массы. Такие зеркала стали делать во Франции, Англии, Германии. Получили распространение зеркала на консолях, на туалетных столиках. Зеркала активно вторгаются в быт. Зеркало стало распространенным элементом убранства и украшения интерьеров, будь то каминные (что и называлось «трюмо») или простенные зеркала.

В эпоху рококо зеркала создают иллюзию пространства в интерьере. Отражая позолоченные узоры и шелковые переливы на стенах, они превратили комнаты в красочные конфеты. В эпоху рококо зеркала часто обрамлялись в позолоченные рамы с полками для фарфоровых ваз или просто в фарфоровых рамах. Особенно часто такие зеркала украшают будуары. Таково, например, зеркало, рама которого была выполнена в середине XIX в. на императорской

фарфоровой фабрике мастером П. У. Ивановым. В эпоху классицизма широкое распространение получили зеркала двух стеллажей, размещенных на полу.

В эпоху романтизма зеркало осознается как чисто физический инструмент, который ни в коем случае не раскрывает сущность человека, как считалось ранее: «До XIX в. это был символ, отправитель в другую реальность, другой смысл; в XIX в. это символически-низкое физическое, чистое, до «плохого» удвоения видимой реальности (выражением этой иконы мутации становится резкое увеличение двойственности тем)». Все же зеркала долгое время оставались привилегией богатых.

В XX в. массовое производство зеркал позволило украсить ими не только богатые дома, но и дома простых и бедных людей. Однако в начале XX века зеркало по-прежнему служит признаком привилегии социального статуса владельца [8]. В эпоху историзма (эkleктики) и модерна зеркало активно используется в интерьере. Конструктивизм и функционализм в середине XX в. изгоняют его из гостиных, жилых комнат в коридор и ванную, утрируя лишь его утилитарную функцию. В конце XX в. зеркала снова активно используются в интерьере в виде зеркальных шкафов-купе и т.п.

Керамика широко используется для инкрустации зеркал. Большие зеркала, например, отделаны широкими керамическими вставками по краям, маленькие – цветными мозаиками. Оригинальным дизайнерским решением станет создание зеркальной галереи из небольших ручных зеркал на стене в прихожей.

В отличие от стекла, зеркало является роскошным предметом. С развитием культуры к зеркалу предъявлялись высокие художественные требования и его производство было связано с другими ремеслами – резьбой по дереву, золотой и серебряной вещью, эмальерной техникой, столярными работами, фарфоровой и фаянсовой промышленностью. Благодаря архитекторам и декораторам, начиная с Возрождения, зеркало становится частью высокого искусства. Зеркало должно было отражать изящество и

красоту женщины и предназначалось для удовлетворения изысканных эстетических потребностей людей.

Преодолевая страх собственного отражения в воде, человек хотел удержать его и улучшить. После тысячелетий технические возможности и творческое воображение человека позволили создать зеркало и в первую очередь отразить образ женской красоты, обрвав отражение красивыми декорами.

Список литературы

1. *Агеева Т. В.* Композиция в керамике: практикум для обучающихся по направлению подготовки 54.03.02 Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы, профиль «Художественная керамика», квалификация (степень) выпускника «бакалавр» / Авт.-сост. Т. В. Агеева; Министерство культуры РФ. Кемеровский государственный институт культуры. Кемерово, 2021. 51 с.
2. *Аллатов М. В.* Всеобщая история искусств: [В 3-х томах]. М.; Л.: Государственное издательство «Искусство», 1948–1955.
3. *Бубеко Дж., Крус Х.* Керамика: техники – материалы – изделия. Ниола-Пресс, 2010.
4. *Воронова И. В.* Проектирование: практикум по дисциплине для обучающихся по направлению подготовки 54.04.02 Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы, профиль «Художественная керамика», квалификация (степень) выпускника «магистр». Министерство культуры РФ. ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры». Кемерово, 2021. 59 с.
5. *Кошаев В. Б.* Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития. М.: ВЛАДОС, 2005. 271 с.
6. *Ткаченко А. В., Ткаченко Л. А.* Художественная керамика [Электронный ресурс]: практикум по направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура», профиль «Руководство студией декоративно-прикладного творчества»; форма обучения – очная и заочная; квалификация (степень) выпускника «бакалавр». Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2016. 52 с. Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/55826>
7. *Федорова З. С., Мусина Р. Р.* История художественной керамики. М.: МГХПУ им. С. Г. Строганова, 2010.
8. *Хладек И., Сова П., Тругларжовский З.* Декорирование фарфоровой посуды. М.: Легпромиздат, 1990.

Глава 7. СОВРЕМЕННОЕ КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК ВАЖНЫЙ ФАКТОР СОХРАНЕНИЯ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТРАДИЦИЙ

М. Д. Июдина, И. В. Штанкина
*Гжельский государственный университет,
Московская обл., пос. Электроизолятор*

Народное художественное творчество – это процесс, связанный с трудовой деятельностью человека, представляющей одновременно материальную, духовную и художественную культуру и порождающей нечто качественно новое, ценное, в котором отражается высшая, духовная реальность. Через творчество осуществляется связь человека с духовным миром, природой, искусством и знаниями, сохраняется единство с нашими предками, память о них.

Культурная ценность любого произведения народного художественного творчества состоит в его уникальности и неповторимости, сохранении и развитии национальных, региональных и народных художественных традиций. Знакомство с памятниками народной культуры дает возможность прикоснуться ко всему тому существенному и значимому, что шло из глубины веков, проследить процесс формирования системы национальных духовных ценностей.

Таким образом, без понимания сущности и особенностей развития художественных культур нельзя понять культуры более поздних эпох, и как следствие – истоки и особенности человеческой цивилизации.

К сожалению, значительная часть произведений современной народной художественной культуры, починаясь требованиям рынка, представлены сувенирной продукцией, что приводит к размыванию представлений об истинных народных художественных традициях и как следствие – их обесцениванию и утрате.

Кроме того, традиционная народная культура – это прочная основа всех культурных направлений современного общества. В ней закреплён вековой бесценный опыт теоретических, практических и духовных знаний.

Современный мир пытается поглотить человека в темноту, где традиционные ценности забываются. Идет разрушение фундамента, который создавался на протяжении тысячелетий. А так как творчество является связующим звеном между человеческой душой и внешним миром в целом, то в условиях отсутствия его традиционной основы человек теряет роль создателя благоприятной среды и статус человека духовного.

Особенно актуальной эта проблема видится в контексте развития современного культурно-образовательного пространства, основная задача которого – привить молодому поколению любовь к национальной культуре, познакомить с ее истоками, обычаями, традициями, обрядами, воспитывать патриотические чувства и эстетический вкус посредством знакомства с произведениями народного искусства. Народное творчество должно быть широко включено в быт и деятельность нового поколения. Именно народная культура должна найти дорогу к сердцу, душе ребенка и лежать в основе его личности.

Для исправления положения необходимы обновления в сфере художественного образования. Школа и культурная среда должны тесно пересекаться и идти вместе, направляя учеников в глубины становления нашей культуры. Очень важно раскрыть природу народного искусства через бережное отношение человека к окружающему миру. «Лишь личностно значимые знания остаются в долговечном запасе личности и образуют тот фундамент, на основе которого протекает последующее совершенствование в различных сферах» [1].

В практике преподавания декоративно-прикладного искусства в большинстве случаев не уделяется должного внимания духовно-содержательным и образно-языковым проблемам, что придает ему формально-поверхностный характер, уводит от понимания специфики данного вида искусства. Урок должен, в первую очередь, прививать у учащихся любовь к национальным духовным ценностям и идеалам, становясь средством общения с миром и душой через творчество. В ходе занятий приоритет должен быть отдан духовно-содержательным аспектам, которые осваиваются в процессе

восприятия произведений декоративно-прикладного искусства и закрепляются в собственной практической деятельности [2].

Для решения проблем сохранения и популяризации народной художественной культуры возможна реализация следующих мероприятий:

- создание условий для углубленного изучения традиционной народной культуры в школах и дополнительном образовании;

- организация и проведение региональных, межрегиональных, всероссийских и международных фольклорных фестивалей, конкурсов, выставок, национальных праздников, праздников народного календаря, ярмарок народных промыслов и ремесел;

- создание на базе муниципальных учреждений культуры экспериментальных центров традиционной культуры, центров ремесел и фольклора, национально-культурных центров;

- приобретение в фонды государственных музеев, школ и детских садов, изделий народных художественных промыслов;

- издание методических материалов, буклетов, каталогов объектов нематериального культурного наследия, народных промыслов и ремесел;

- создание видеороликов, фильмов, направленных на популяризацию традиционной народной культуры;

- запуск детских передач, основанный на истории традиционной художественной культуры;

- создание мультфильмов на основе народной культуры с использованием демонстрационного материала (оригинальные изделия культурного наследия);

- создание, продвижение и информационное сопровождение интернет-сайта по традиционной культуре всех регионов России;

- присуждение премий за вклад в сохранение и развитие традиций нематериального культурного наследия;

- поддержка народных мастеров творческих коллективов, носителей и хранителей традиций нематериального культурного наследия;

- обеспечение дальнейшего развития системы подготовки творческих кадров и специалистов сферы культуры;
- восстановление и развитие заводов и мастерских по изготовлению традиционных художественных изделий;
- участие фольклорных коллективов, хранителей народного эпоса, мастеров-ремесленников в фестивалях, конкурсах, выставках и других культурных акциях регионального, межрегионального, всероссийского уровней;
- совершенствование системы подготовки, переподготовки и повышения квалификации специалистов в области культурно-досуговой деятельности, направленной на сохранение традиционной народной культуры.

Проблемы изучения и сохранения народного художественного творчества требуют пристального внимания различных органов власти, учреждений культуры, искусства и образования, усилий общества и отдельных личностей. Использование нравственного потенциала культурного наследия должно помочь людям XXI столетия разобраться в проблемах сегодняшнего дня, заставить размышлять о всеобщей связи явлений окружающего мира, истории и современности, а вместе с этим и об ответственности людей друг перед другом, к каким бы нациям и народностям они не принадлежали [3].

Список литературы

1. Горняева Н. А. Изобразительное искусство. Декоративно-прикладное искусство в жизни человека: методическое пособие. М: Просвещение, 2007. 192 с.
2. Новикова Я. В. Значение русской народной культуры в процессе изучения предметов художественно-эстетического цикла // Молодой ученый. 2014. № 15. С. 292–293.
3. Интерактивная площадка «Поленовский форум» [Электронный ресурс]. URL: http://polenovchtenia.org.ru/?page_id=165 (Дата обращения 09.02.2022).

Глава 8. ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СОЗДАНИЯ СКУЛЬПТУРНЫХ КОМПОЗИЦИЙ В КЕРАМИКЕ

О. В. Козлова, С. В. Олейников
*Гжельский государственный университет,
Московская обл., пос. Электроизолятор*

Малая пластика – самый распространенный и особенно популярный вид искусства скульптуры. Зародилась еще на заре человеческого общества, ее находят при раскопках самых древних поселений. В современном изобразительном искусстве скульптура малых форм может представлять собой статуэтку или композицию жанрово-бытового содержания, настольный портретный бюст, изображение животного мира, наконец специально выполненную небольшую модель какого-либо памятника (как сувенир) и т. д. Скульптура малых форм включает в себя как произведения круглой скульптуры, так и рельефные изображения. И включает в себе огромное разнообразие направлений, материалов и техники. В группу изделий, объединенных понятием «мелкая пластика», входит широкий спектр работ, как декоративного, так и утилитарного назначения, по размерам доходящих до метра.

Для самих художников малая пластика притягательна широкими возможностями импровизации, взаимоотношений масс и фактур. Интересны пластические решения, когда внимание, с одной стороны, свободно обтекает внешние контуры работы, с другой цепляется за ловушки пустот и просветов между объемами, порождает сложную игру, притягивает и гипнотизирует зрителя. Как правило, малый размер скульптуры обуславливает близкое рассмотрение и специфику ее изобразительного языка: яркую образность, тщательную проработку деталей, декоративное использование цвета.

Мастера малой пластики любят использовать фарфор, кость, терракоту и другие материалы – типичные для прикладного искусства и не свойственные для создания большой скульптуры. Малая пластика может выдерживать промышленную обработку и тиражируемость. Перед малой и перед большой

скульптурой стоят одни и те же проблемы. В их ряду – серьезнейшая задача работы с материалом.

Произведения скульптуры малых форм во все времена являлись шедеврами. Не зря в самых знаменитых сервизах, например, Гурьевском, среди тарелок, супниц, чашек во всю используется мелкая пластика, как декоративная, так и функциональная. Гжельская мелкая пластика прошла огромный путь в своем развитии и благодаря неиссякаемому таланту профессиональных художников, народных мастеров, она еще не сказала свое последнее слово в истории мировой керамики.

На развитие русской мелкой пластики несомненно повлияли работы скульптора Александра Терентьевича Матвеева. Несмотря на то что он являлся скульптором достаточно крупных форм, выход в малую форму несколько не принизил его гармонический канон, лишь обнаружил его новые грани. Мелодичность и непрерывность плавкого материала – вот на чем Матвеев строил свои этюды. Матвеевская пластика и ее выверенное благородство формы остается и здесь доминирующим качеством, однако в сочетании с непринужденностью, здоровым изяществом и женственностью движений его мелкая пластика воспринимается во всей ее доверчивой обращенности к жизни и человеку.

Начало XIX века относится к расцвету скульптуры в Гжели. Существенное влияние оказали скульптуры завода Гарднера, изображающие народные типы. Повторяя модель мастера не просто копировали ее, а заодно и лепили фигуру, создавая новые пластические образы, сохраняя при этом суть композиции и основные детали. Роспись отличается большой декоративностью и яркостью красок. В гжельской скульптуре, больше чем в посуде, проявлялось своеобразие художественный языка и мировосприятия ее создателей. Наиболее интересной работы гжельского скульптурного лубка созданы на заводах Гулиных, Сафронова, Козлова. Они полны остроумия, смелости композиционного решения, отличаются лаконизмом пластического языка, близким к принципам народной игрушки, исполнены добродушного юмора.

В майоликовых традициях мелкую пластику во Гжели начали возрождать в 1980-х годах в деревнях Фенино и Трошково, такие мастера как Туркин, Петлина, Талагаева, Коваленко, Чепрасова, Никулин и Петров. В отличие от старых образцов, которые в художественной форме являли правдивую картину реальной жизни гжельцев, современная майоликовая пластика несла на себе печать игры. Отсюда яркость и привлекательность образов, большая палитра декоративного цветового решения и даже осознанное приближение к китчу.

В своем развитии гжельская мелкая пластика шла своим путем, создавая образы необычайной силы, с простотой и некоторой наивностью форм, обобщенностью пластики. Таковы, например, работы Г. В. Денисова, которые своими плавными формами, предельно обобщенными, но всем понятными, близки к народным произведениям. Он обладал особым пластическим приемом, который был прост, но выразителен. Исполняя свои игрушки для тиражирования в технике литья, Г. В. Денисов сохранил их родство с лепной рукотворной пластикой. При этом нельзя не отметить точность касания кистью, акцентировавших авторскую пластику. Или, например, работы Гаранина, развивающего пластику дальше в народном направлении.

В другом потоке развития, с более профессиональной точки зрения, в скульптуре мелкой пластики трудится Виктор Вячеславович Неплюев. Здесь присутствуют выверенность пропорции и постановки при сохранении легкости диалога со зрителем. Он развивает «азаровскую» тему соединения скульптурной пластики с посудной более целенаправленно. Своеобразные декоративные приемы обнажают связь его работ с искусством майолики. Замысел автора обычно точно воплощается в декоративном решении.

На симбиозе авторского начала и культурных традиции промысла сформировалось собственное творческое пространство Татьяны Дмитриевны Федоровской и Сергея Вячеславовича Олейникова, в чьих работах каждая мелкая деталь подчинены одной идее, создания четкого и лаконичного образа. Их пластика основана на принципе усложненного объема, с последующей детализацией и пластической декоративной разработкой. Приемы обобщения и

условный трактовки дали возможность минимальными средствами добиться большой выразительности, позволили уйти от многословности, сфокусировать внимание зрителя на главном. Наиболее характерные работы в авторской стилистике: «Домашние хлопоты», «Сенокос». Гармоничное сочетание декора и самой пластики, ее внутреннее движение, переливы, переходы, особенности их разнообразия и острота характеров – визитная карточка этого творческого дуэта.

Список литературы

1. *Салтыков А. Б.* Избранные труды. Проблема образа в прикладном искусстве. М., 1962.
2. Декоративно-прикладное искусство. Частные собрания Санкт-Петербурга. Словения, 1998.
3. *Сарабьянов Д. В.* Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII – начало XX вв. М., 2003.
4. *Шмидт И. М.* Русская скульптура второй половины XIX – начала XX в. М., 1989.
5. *Дорошенко С. П., Магницкий О. Н., Могилевский В. Ю., Пирайнен В. Ю.* История художественного литья. СПб., 2006. С. 10.
6. *Бенуа А.* Мои воспоминания. М., 1993. Т. 1. С. 186–193.
7. Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания. Статьи. Письма. Л., 1964.
8. *Каган М. С.* Искусствознание и художественная критика. Избранные статьи. СПб., 2001. С. 252.

Глава 9. ИССЛЕДОВАНИЕ ПОВЕДЕНИЯ АНГОВОВ ПРИ РОСПИСИ ФАРФОРА

Д. А. Помазан, Е. С. Агафонова, Н. С. Русович-Югай
*Гжельский государственный университет,
Московская обл., пос. Электроизолятор*

В производстве керамики ангобное декорирование применяется в изготовлении майоликовых, реже фаянсовых и крайне редко фарфоровых изделий. Целью работы является исследование возможности применения ангобов в декорировании фарфора, тем самым расширить классификацию декора по фарфору. Были рассмотрены ангобы глинисто-песчанистые, в составе которых находились глины, каолины и кварцевый песок, а также флюсные, содержащие наряду с минеральным сырьем мел и доломит [1].

Содержание этих материалов варьировалось в зависимости от необходимости получения конкретных свойств ангоба, например, как пористость. Для получения цветных ангобов в составы белых глинисто-песчанистых и флюсных были введены пигменты различных цветов: розовый, светло-голубой, желтый, красный, зеленый, синий. В результате смешения основных пигментов были получены дополнительные окраски – оранжевый и фиолетовый. За основу росписи были взяты растительные и животные мотивы. Сама роспись была выполнена по сырой фарфоровой поверхности. Декорирование фарфора осуществлялось в технике сграффито – техника процарапывания поверхности изделия острым инструментом. Поверхность фарфора была покрыта одним или несколькими слоями ангобов. Эта техника является довольно оригинальной для декорирования керамических изделий. Наряду сграффито при создании и исполнении декора на фарфоре ангобами использовался и кистевой мазок. Покрытие осуществлялось в 2–4 слоя.

В ходе работ было определено изменение ангобов на различных технологических стадиях: при нанесении ангобов на сырую поверхность фарфора, сушке и обжиге.

С целью определения свойства ангобов – пористость были изготовлены балочки и плитки, которые подвергли обжигу при различных температурах. Определение пористости производилось по водопоглощению.

Изменение цвета ангобов после прохождения различных стадий изготовления фарфоровой вазы:

- цвет ангобов при нанесении (насыщенный);
- цвет ангобов после сушки (осветленный);
- цвет ангобов после обжига (насыщенный).

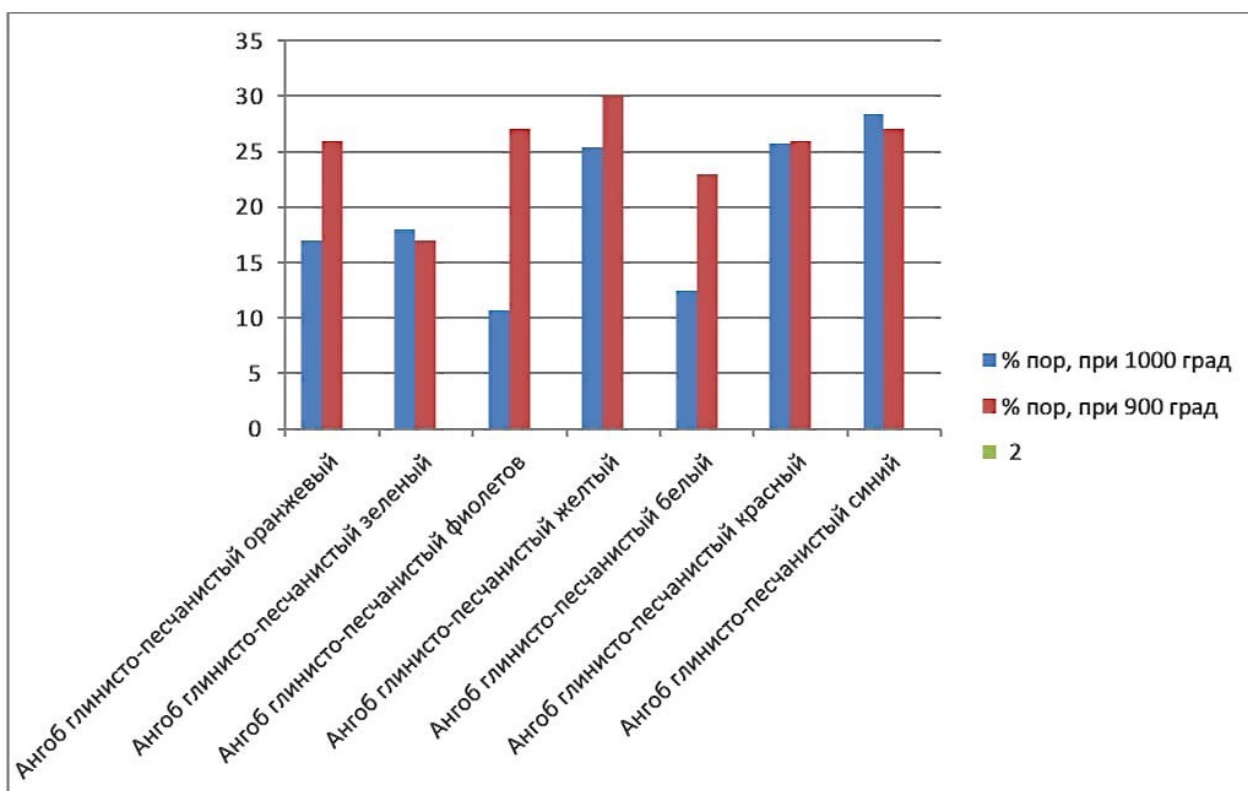


Рисунок 1 – Зависимость пористости глинисто-песчаных ангобов от температуры

Из рисунка 1 можно заметить, что при температуре 1000⁰ С самую низкую пористость имеет ангоб фиолетового цвета, а также следует, что на изменение пористости влияют пигменты различного цвета, т.е. их составы.

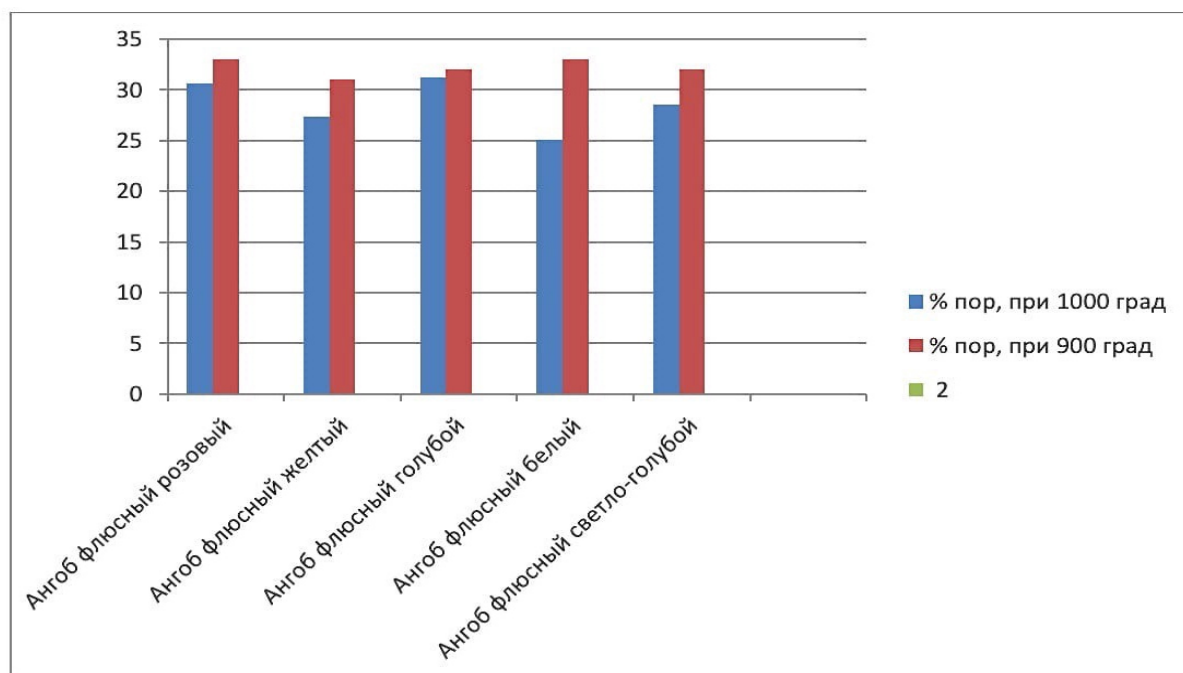


Рисунок 2 – Зависимость пористости флюсных ангобов от температуры

На рисунке 2 определяется зависимость снижения пористости флюсных ангобов с повышением температуры обжига.

В результате изучения поведений ангобов различных составов (типов) в технологическом процессе изготовления фарфоровых изделий можно сделать выводы, что декорирование ангобами фарфоровых изделий выполнимо в различной технике и можно рекомендовать этот метод к внедрению.

Список литературы

1. Мороз И. И. Технология фарфоро-фаянсовых изделий. М.: Стройиздат, 1984. 196 с.

Глава 10. НОВОТОРЖСКАЯ ГЛИНЯНАЯ ИГРУШКА

О. А. Плющева, А. М. Леонтьева
*Гжельский государственный университет,
Московская обл., пос. Электроизолятор*

О том, что русская глиняная игрушка является интереснейшим и поистине уникальным видом народного искусства – очень древним по своему происхождению, многогранным по образному содержанию и значению, разнообразным, самобытным и ярким в своих художественных решениях, – хорошо знают все. Это известно и специалистам, занимающимся народным творчеством, и просто ценителям этого искусства, и, конечно, художникам. Многих восхищает в игрушке ее первозданность и органичность, оригинальность творческого подхода.

Художников же поражает природная красота, выверенность в скульптурных, живописных и декоративных формах. Произведения лучших старых мастеров, представляющих не только знаменитые крупные игрушечные промыслы России, но и менее известные, так называемые малые промыслы (а они тоже важны и заслуживают внимания), – все это действительно является нашим огромным богатством, национальным достоянием.

Игрушка дает представление о высочайшем уровне мастерства, характерных особенностях и широком художественном спектре наших народных ремесел, тем более что с большинством из них она образно тесно связана.

Игрушка как вид народного творчества ярко демонстрирует особенности современного художественного процесса и тех задач, которые стоят перед нашим обществом. Если мы действительно хотим сохранить нашу народную игрушку, мы прежде всего должны заботиться о ее промыслах, проявлять особое внимание к мастерам старшего поколения, которые могут быть важным примером для творческой молодежи. Ведь художественный промысел – это традиция: опыт, сложившийся многими десятилетиями, опыт целых поколений народных мастеров, которые выработали наиболее удачные и удобные в

конкретных условиях художественные решения – образные, типологические, изобразительные, – соотносившиеся с народными вкусами, мировоззрением и чувством природного материала. Сложившиеся общие правила: приемы работы с материалом, определенные изобразительные принципы, использующиеся применительно к утвердившейся в данном центре типологии, — все это и есть традиция.

Еще совсем недавно, в 1950-е гг. (не говоря уже о 1930-х), эта заданная, определенная нормативность народного искусства представлялась фактором консервативным. На самом же деле, как это стало понятным теперь и подтверждено творческими достижениями многих мастеров на промыслах, эта нормативность не только не тормозит развитие игрушечного производства и творческую деятельность каждого из мастеров, но, наоборот, скорее организует его.

Тренирует и активизирует творческий процесс. Традиция сама очищает от лишнего, но не мешает при этом проявлению индивидуального начала. Каждый мастер имеет свой почерк и особенности в трактовке образа. Кого бы из очень известных мастеров-игрушечников мы ни взяли, никак нельзя сказать, что они хоть в какой-то мере нарушают традицию. В том-то и дело, что личностное не выходит у них за рамки нормы. Традиция для них остается стержнем, основой в творческом процессе. Будь то абашевские быки и олени у Тимофея Зоткина, дымковские барыни и кони у Е. З. Кошкиной и З. В. Пенкиной, каргопольские кони, медведи и Полканы у Ульяны Бабкиной или фигурки крестьян, горожанок, медведей у И. В. и Е. В. Дружининых – все эти образы при всей своей индивидуальности всегда остаются в русле традиционного, в той изобразительности, которая характерна для стилистики данного игрушечного промысла. Даже если мастер не связан напрямую с промыслом, но следует его правилам, он может быть определен как мастер традиционный.

Вполне понятно, что именно традиционное направление всегда было и до сих пор остается главным в глиняной игрушке. Оно без всяких оговорок связано

с настоящей народной культурой, ее образностью и стилистикой, даже если учитывать, что этот вид искусства последовательно развивался, и глиняная игрушка середины и второй половины XX в. заметно отличается от игрушки на рубеже XX–XX вв. и в XX в. Понятие «народное» используется в данном случае не в расширительном значении, к которому мы привыкли, а в историческом. «Народная» – значит связанная с основной средой, в которой родилось и использовалось данное искусство, т.е. с крестьянским сельским и посадским городским населением России.

Положение изменилось к концу XIX в. и в XX в., когда определилось и стало иметь большое значение в художественном процессе совсем новое направление, получившее название «авторская игрушка». В наши дни оно уже является довольно масштабным и имеет свою перспективу в развитии.

Что в современном художественном творчестве понимается под определением «авторская игрушка»? В чем ее отличие?

Авторская игрушка – это глиняная игрушка, создаваемая профессионалами, художниками, скульпторами, имеющими специальную подготовку и использующими традиционную игрушку как ориентир, но при этом следующими определенным самобытным путем.

Личностное, индивидуальное в подходе к образному решению начинает у них превалировать над общепринятыми правилами изготовления традиционной игрушки.

Границы между традиционным и индивидуальным часто оказываются очень размытыми, градаций довольно много. Однако важно то, что все-таки в конечном итоге направляет в их работе, что является доминантой. Авторскую игрушку создают в основном художники, непосредственно с промыслом не связанные. С той или иной мерой приближенности они иногда используют стилистику какого-то промысла, известного своей глиняной игрушкой, но в ее историю и специфику производства, как правило, не вникают. Ими руководят собственные идеи и художественные представления. В результате рождается новый образ, на народную игрушку одновременно похожий и непохожий, в

котором четко определяется индивидуальное начало. Провести границу в этом случае бывает непросто, но говорить о размытости ее все же не приходится.

Сложнее ситуация, когда авторская игрушка появляется на базе самого промысла и создающий ее мастер считает для себя возможным выход за пределы дозволенного общими правилами.

Гончарный промысел в Торжке, судя по найденным черепкам, известен с XI–XII веков. Находят даже изразцы, а гончарная посуда в некоторых домах сохранилась и поныне. Город Торжок и его окрестности всегда были богаты своими глинами. Здесь был развит гончарный промысел. На новоторжской ярмарке продавались разнообразные гончарные изделия: крынки, горшки, самоварчики, умывальники, чашки с кружками и много еще чего. Покупателей привлекали свистульками да игрушками, которые ярко и пестро раскрашивали. На свист собирался народ. Стоили игрушки копейки, и их быстро разбирали. Но основным товаром все равно была гончарная посуда, нужная в каждом доме.

Особенность новоторжской игрушки – очень уважительное, даже трепетное отношение к материалу. Изделиям оставляется природный цвет глины, которая после обжига приобретает изысканный оттенок — как будто впитывает в себя энергию огня. Росписи оттеняют фон и гармонично сочетаются с ним, подчеркивая его первозданную красоту. Раскрашивают изделия гуашью, но разводят ее специальной эмульсией, благодаря которой краски становятся устойчивыми к воде.

Часто применяются рельефные детали – налепы. Они придают игрушкам живость и выразительность. По форме они бывают каплеобразными либо похожими на бусины. Налепы покрываются изысканными росписями.

В выпуклых перьях птиц и гребешках петухов иногда просматривается пейслийский узор. Характерный прием – длинные ряды белых точек-кружочков. Такие росписи очень часто декорируют изделия. Эти мотивы навевают ассоциации с нитями жемчуга. В этом есть особая поэтичность. Как правило, рисунки немногословны, при этом очень изысканны. Они не затмевают цвет глины.

Формам изделий присущи грация и утонченность. Мастера наблюдают за природой, однако обитатели полей и лесов выходят из рук художников-лепщиков сказочными и преображенными. Голуби с расписными крыльями как будто прилетели из волшебного сада. Озорные воробьи, синицы, снегири, зяблики соперничают между собой, красуясь в кокетливых нарядах. А совы выглядят грозными и одновременно забавными. Среди других персонажей новоторжской игрушки – олени с ветвистыми рогами, лошади, собачки, ежики, зайцы. Невольно вспоминаются сказки, где звери играют главные роли. Например, фигурки козла и барана навевают ассоциации с историей, где эти находчивые герои нашли волчью голову и обхитрили кровожадных хищников.

Торжокская игрушка возродилась благодаря Галине Алексеевне Климовской. Художник, искусствовед, неутомимый исследователь и краевед, она воссоздала игрушку практически по черепкам.

В 1950-х гг. Галина Алексеевна жила неподалеку от мастера, потомственного гончара, Юрия Михайловича Белоусова. Он стал обучать Галину Алексеевну лепке, рассказывал, какие в старину делали игрушки в Торжке. В 1975 г. в Торжке открылась мастерская, где снова стали делать замечательные игрушки и свистульки. Как и в старину, они покрыты «чешуйчатым» узором. Разноцветные многослойные капельки покрывают крылышки птичек и сарафаны красавиц. Барыня, медведь, коники и глухари, сказочные сирины – кого только ни делали мастера. Г. А. Климовская вскоре создала мастерскую, где стала обучать мастериц.

Зачастую игрушки представляют собой музыкальные инструменты – свистульки. И это не было лишь детской забавой. По народным поверьям, свист отгонял злых духов. По сей день ощущается какая-то таинственная сила в глиняных фигурках. Верить или нет в их волшебство – личный выбор каждого. Однако поднять настроение мелодичный голос способен очень хорошо.

Владимир Иванович Ситников тридцать лет посвятил глиняной игрушке. Профессиональный музыкант, он смог разгадать тайны, придающие голосу свистульки красоту, звонкость и мелодичность. Очень важна правильная

обработка будущего изделия. Внутри фигурка должна быть гладкой. Отверстия проделываются по определенным правилам, что позволяет настроить звукоряд.

Герб старинного города по-прежнему украшают собою птицы – золотые и серебряные голуби. Их полет как будто соединяет прошлое с настоящим и будущим. И руки художников, сумевших преобразить знакомые образы, продолжают создавать удивительные изделия.

В игрушке воплотился собирательный образ прежнего промысла и всего, что знала и любила Галина Алексеевна на новоторжской земле. Получились яркие и запоминающиеся, ни на что не похожие игрушки и свистульки. словно бисером расшиты наряды у петушков, птичек и барынь в кокошниках. Каждая свистулька-зверь свистит своим голосом. Юрий Михайлович обучал мастерицу, как настраивать голос свистульки.

Дело Галины Климовской продолжают ее последователи и ученики. Яркие, праздничные, живописные глиняные коники и козлики, петушки и курочки, уточки и гуси, встречающие посетителей с порога, расскажут занимательную историю своих «прабабушек» и «прадедушек», которых издавна лепили новоторжские гончары.

Нынешняя новоторжская игрушка отличается от древней яркой палитрой, техникой лепки, новыми образами животных и имеет авторские корни. Ее стиль хорошо узнаваем в произведениях мастериц, которые стояли у истоков возрождения игрушечного промысла в Торжке в 1960-1970-х годах, в работах Г. А. Климовской, Л. М. Заварзиной, Н. П. Стекольниковой, В. В. Аракчеевой.

На выставках очень часто бывают представлены самобытные игрушки-окарины мастера В. И. Ситникова, мелодичные голоса которых звучат в зале. Для самых азартных гостей придумана игра «В каждой избушке – свои игрушки!», где нужно правильно определить «место рождения» игрушек разных художественных промыслов.

Разноцветье новоторжской глины соседствует на выставке с блеском золота и серебра не случайно – Торжок издавна славится золотошвейным искусством! Золотом здесь вышивают с XIII века. Преемственность традиций

сегодня продолжает фабрика «Торжокские золотошвей». Многочисленные панно с искусно вышитыми цветами и птицами, пояса с изысканным растительным орнаментом, предметы быта с затейливыми узорами, предоставленные музеями фабрики «Торжокские золотошвей», очаруют и детей, и взрослых. Даже великий русский поэт А.С. Пушкин не устоял перед этим «блестящим» искусством и прикупил в Торжке шитые золотом пояса для графини Вяземской в надежде, «что она всю прелесть московскую за пояс заткнет». В советский период мастерство торжокских золотошвей прославили костюмы главных героев кинофильмов «Война и мир», «Посол Советского Союза», «Анна Каренина». На выставке можно будет узнать, какое золото употреблялось для вышивки, что такое «волоченное золото», «скань», «бить», «канитель», как вышивали драгоценными нитями.

Список литературы

1. Традиционная глиняная игрушка Русского Севера: сб. ст. и фольклор. материалов / [М-во культуры Рос. Федерации, Гос. респ. центр рус. фольклора; ред.-сост. А. Г. Кулешов]. М.: ГРЦРФ, 2009. 150 с.
2. *Кулешов А. Г.* Русская глиняная игрушка как вид народного творчества. Истоки и типология. М., 2012. 184 с.

Глава 11. КЕРАМИЧЕСКИЕ СВЕТИЛЬНИКИ В СОВРЕМЕННОМ ИНТЕРЬЕРЕ

Е. М. Разницына, Г. П. Московская
*Гжельский государственный университет,
Московская обл., пос. Электроизолятор*

Такой предмет, как бытовой светильник, всегда был и остается объектом профессионального и народного декоративного искусства. Во времена Древней Греции и Рима, помимо светильников из бронзы, в большом количестве изготавливались масляные светильники из глины, имевшие сосуд для льняного или конопляного масла и фитиля. Нередко светильник состоял из целой композиции масляных сосудов [2].

Искусственное освещение на протяжении многих веков осуществлялось свечами, что было достаточно удобно и безопасно, уже в XII в. в Древней Руси они применялись широко. Самыми распространенными были подсвечники (шандалы) на различное количество свечей, для изготовления которых применялись дерево, кость, стекло и фарфор, огнестойкий металл. В конце XVIII – начале XIX вв. появились люстры с масляными лампами, имевшие существенные преимущества благодаря большей яркости и длительности работы. Важными этапами на пути развития светильников явилось создание «карсельских» и керосиновых ламп.

Исторически анализируя эволюцию формы бытовых светильников, можно проследить возникновение и развитие их структур и декора, зависимость их формы и декорирования от развития техники искусственного освещения; применяемых материалов и технологий изготовления; архитектуры, разнообразия интерьеров и убранств; развития декоративно-прикладного искусства и дизайна [3].

Например, с появлением электричества ушли в прошлое существовавшие в XIX в. переносные керосиновые светильники-кружки. При этом легко выявляются устойчивые структуры, не зависящие от смены архитектурно-художественных стилей. Многие типы и виды осветительных приборов,

возникнув в глубокой древности, сохранились и по сей день. К сохранившимся структурам относятся: подвесные светильники с кольцеобразной или рожковой структурой; настольные светильники с центральной стойкой; настенные светильники типа бра. Все они возникли и развивались в период, когда наиболее распространенным источником света являлась свеча.

К 1920-м гг. тенденции к упрощению форм изделий быстро распространяются по всей Европе. Сдержанно оформляются и источники искусственного освещения интерьера. Подвесные светильники с матерчатым абажуром, светильники-чаши плоской формы, кубовидные подвесы-фонарики, настенные светильники упрощенных форм, настольные лампы на тонкой центральной стойке с матерчатым абажуром, лишенные каких-либо украшений, – вот основной ассортимент светильников, применявшихся в то время [1].

В настоящее время оформление современного интерьера становится все более лаконичным и функциональным. В то же время пространство будет выглядеть более цельным, «законченным», лишь при наличии декоративного элемента, несущего в себе эстетическое начало. Во все времена в жилище человека необходим источник искусственного света, поэтому такой элемент, как светильник всегда остается востребованным.

Светильник как предмет интерьера может нести в себе практическую и эстетическую функции. Керамика имеет возможность соединить в себе такие способы художественной выразительности, как пластика, цвет, графика, а благодаря пластичности сырьевого материала – глины – открывается огромное разнообразие используемых форм, фактур, декоративных элементов. Возможности современных керамических масс, широкая палитра керамических красок позволяет выполнить практически любую задумку художника-керамиста, дизайнера.

Из керамики могут быть изготовлены самые различные виды искусственных осветительных приборов для интерьера: люстры, подвесные

светильники, бра, торшеры, настольные лампы, светильники-ночники, встроенные потолочные светильники.

Осветительный прибор может быть выполнен как из грубой керамики в виде напольного торшера с массивным керамическим основанием, так и из фарфора с тонким, пропускающим свет черепком, в виде подвесной люстры или ажурного светильника-ночника.

Керамика позволяет выполнить как изделие в единственном экземпляре для определенного интерьера, так и целую серию керамических светильников. Большой популярностью в работе дизайнеров интерьера пользуются керамические светильники и люстры, которые подходят ко многим интерьерным стилям. Интерьер в экостиле гармонично дополняют шарообразные керамические плафоны на светильниках, для эклектичного интерьера подойдут люстры с цветными керамическими подвесками, в стиль модерн отлично впишутся «сдержанные» керамические светильники строгой геометрической формы. В стиле эпохи Ренессанс в качестве освещения используются классические люстры, настенные бра и настольные светильники с «пышной» яркой росписью и богатым декором, украшенным настоящим золотом. Архаичность стиля подчеркнут светильники-канделябры, а также подсвечники с восковыми свечами [4].

Предметы искусства и быта, выполненные из глины, несут в себе информацию об ушедших эпохах, эволюции культуры и искусства на различных территориях. Искусство керамики на протяжении многих веков занимает важное место в жизни человека. Проектирование жилищ по индивидуальным заказам является актуальным аспектом современного времени. Стилиевые тенденции при создании интерьеров в наши дни проявляются в сочетании форм, материалов, фактур, конструкций и цветовых решений, а дизайнерские предложения по оформлению жилья преобразуются во все более смелые и необычные. Некогда забытые декоративные решения обретают иной смысл и назначение в современных интерьерах, а природные

материалы и традиционные формы и мотивы все более приобретают популярность в период мировой глобализации.

Таким образом, при всем разнообразии имеющихся современных строительных и отделочных материалов, развитии новых технологий традиционная керамика остается конкурентоспособной. Керамические изделия, объекты искусственного интерьерного освещения эффективно применяются в виде отдельных объектов и в сочетании со многими другими природными и искусственными материалами, что качественно практикуется в создании внешнего и внутреннего композиционного декорирования современных жилищ.

Список литературы

1. *Моран Анри де*. История декоративно-прикладного искусства: от древнейших времен до наших дней. С прил. ст. Ж. Гассио-Талабо о дизайне. [Пер. с фр.] М.: Искусство, 1982. 577 с.
2. *Акимова Л. И.* Искусство Древней Греции: классика. СПб.: Азбука-классика, 2007. 460 с.
3. *Ефремова И., Петухова И.* Осветительные приборы: коллекция Музея-усадьбы Останкино. М.: Изд. дом Руденцовых, 2005. 446 с.
4. *Жоголь Л. Е.* Декоративное искусство в современном интерьере. Киев: Будівельник, 1986. 193 с.

Глава 12. ИССЛЕДОВАНИЕ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ РЕСПУБЛИКИ МАРИЙ-ЭЛ

Т. А. Тетерина, Н. С. Русович-Югай
*Гжельский государственный университет,
Московская обл., пос. Электроизолятор*

В современном быстро и динамично развивающемся обществе важным вопросом на мой взгляд является значимость культуры. Наиболее важной тенденцией общества является нежелание быть поглощенным чужой культурой и страх утратить связь с собственной корневой традицией. Давно замечено, что культурные ценности того или иного народа являются основой социального и экономического развития народов, государств и цивилизаций, духовного и нравственного возвышения человека. Культура любого народа определяет ее духовную уникальность, творческие силы и способности.

Одной из наиболее ярких и самобытных является традиционная культура народов мари. Сегодня народ мари драматически переживает судьбу своего языка и своей культуры в современном мире.

Изучив историю и развитие различных древних цивилизаций, мы понимаем, что время не стоит на месте, общество развивается и модернизируется. Меняется традиционное сознание общества и вместе с этим гибнут и национальные культурные традиции.

А культура и традиции народов мари очень разнообразны и уникальны. Это и различные обряды, ритуалы, календарные праздники, танцы, костюмы, язык и многое другое.

Исследование самобытной марийской культуры установило, что истоки этногенеза народа восходят к финно-угорскому единству, которое сформировалось в период верхнего палеолита и мезолита. В это время существовала уральская языковая общность, объединяющая носителей самодийского и финно-угорского языков. В V–IV тыс. до н. э. от нее отпочковалась финно-угорская языковая общность, которая в III тыс. до н. э.

стала заселять бассейн реки Камы. Во II тыс. до н. э. они двинулись на запад. Часть из них осела вдоль берегов Волги, другая пошла на запад к ее истоку [1].

В процессе формирования марийского народа в его составе выделились две этнографические группы: горные и луговые марийцы. Сегодня их принято называть субэтносами. Горные марийцы сформировались в правобережье Волги под влиянием тесных этнокультурных контактов с чувашами, а затем – русскими. Луговые марийцы выделились на левом берегу Волги в Велтужско-Вятском междуречье во второй половине I – начале II тыс. н. э. [2].

Марийцев сегодня можно встретить во всех регионах России. Дисперсными группами они проживают в Тюменской, Волгоградской областях, в пределах от 1 до 3 тысяч человек – в Чувашии, Республике Коми, Самарской, Саратовской, Челябинской, Московской, Ростовской областях, Краснодарском крае, Кемеровской, Новосибирской, Иркутской, Оренбургской, Мурманской областях, Санкт-Петербурге, Ямало-Ненецком автономном округе и Приморском крае. В Москве проживают 2,1 тыс. мари.

Марийцы начали упоминаться как отдельная нация и культура приблизительно в X веке как «черемисы». Марийцы с самых древних времен владели навыками работы с глиной, камнем, металлом, деревом и растительными материалами, кожей и тканью. Об этом свидетельствуют находки, выявленные археологами.

Марийская культура данного периода отличается обилием металлических украшений, изготовленных в наборной технике и технике «воскового вязания», шумящих подвесок, преобладанием изделий домашнего изготовления с индивидуальными особенностями. Этноопределяющими признаками марийской культуры является головной убор в форме шапочки, дополненной бронзовыми цепочками с шумящими украшениями, нагрудные парные наборные трапециевидные коньковые или арочные подвески в качестве височных наряду с кольцами с одним отогнутым концом, перстни и браслеты с геометрическим орнаментом [3].

Местные художественные традиции получили особенно яркое воплощение в изготовлении и декоре одежды вышивкой. В качестве отделки она применялась во всех деталях женского и мужского костюмов. Место расположения вышивки было хорошо продумано и в основном связано с покроем, назначением и типом одежды. Как на женской, так и на мужской рубашке ее располагали у нагрудного разреза, на плечах и спине, где она часто заканчивалась углом, а на обшлагах рукавов у запястья, на подоле – узкой полоской [4].

Декоративное искусство народов мари разнообразно. Кроме этого маришцы занимались деревообработкой, это ярко проявилось в изготовлении резных наличников на окна. Также народ мари отлично справлялся с таким видом искусства, как плетение из лозы, лыка и бересты. Изготавливали плетеные лапти, корзины, стулья, сундуки и многое другое.

Неотъемлемой частью культуры маришского народа были календарно-трудовые, престольные (храмовые), местные деревенские праздники. Празднества сочетали общинное и семейно-родовое моление, производственно-магические обряды, общедеревенское гулянье, родственные встречи с застольем, молодежные игры и развлечения. В праздниках олицетворялись идеалы народа, его представления о счастье, полноте существования, гармонии и творческой жизни.

Наиболее насыщенными всевозможными обрядами, ритуалами, обычаями являлись календарные праздники, тесно связанные с годичным круговоротом в природе и сельскохозяйственным календарем, подведением итогов основных этапов хозяйственной деятельности крестьян, освещением крестьянского труда, укреплением единства членов общины. Во время праздников люди стремились восстановить связь с олицетворяемой в виде божества природой, усилить ее плодородящие силы.

Одним из наиболее значимых календарных праздников, связанных с началом и окончанием сельскохозяйственных работ, был праздник пашни Агавайрем. Этот праздник был посвящен божествам плодородия, земли,

небесных светил и сил природы. Он полностью был связан с земледельческим календарем – проведением весенне-полевых работ и представлял собой комплекс обрядов, пронизанных аграрной тематикой. Агавайрем не имеет точно установленной календарной даты проведения. День празднования выбирается на сходке старейшин.

В результате исследования культуры и традиции, декоративно-прикладное искусство и художественные промыслы, народный костюм и орнамент, национальные праздники народов мари позволило создать современную скульптурную композицию на тему «Марийский праздник».

Композиция состоит из четырех фигур – два музыканта, играющие на национальных инструментах: шувыр («волынка») и барабан, а также танцующая пара. Музыканты и танцоры одеты в национальные костюмы – это белые рубахи с марийской вышивкой.

Список литературы

1. *Никитин В. В., Никитина Т. Б.* К истокам марийского искусства: Научное издание. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2004. 152 с.
2. *Казимов А. С., Молотова Т. Л., Никитина Т. Б., Попов Н. С., Шаров В. Д.* Марийцы. Историко-этнографические очерки. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2013. 482 с.
3. *Шкалина Г. Е.* Традиционная культура народа мари. Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 2003. 208 с.
4. *Степанова И. А.* Маритюр: Встречи с марийской вышивкой. Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 2005. 160 с.

Глава 13. ДИСЦИПЛИНА «СПЕЦИАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ» КАК ИНСТРУМЕНТ ОСВОЕНИЯ НАРОДНЫХ ТРАДИЦИЙ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ХУДОЖНИКОВ-КЕРАМИСТОВ

Т. Д. Федоровская

*Гжельский государственный университет,
Московская обл., пос. Электроизолятор*

Гжельский государственный университет своим существованием обязан наличию в этой местности народного художественного промысла. Поэтому изучать историю народного промысла, а студентам-художникам осваивать и развивать традиции, постигать глубину этих корней задача крайне важная и актуальная.

Сохраняя и развивая традиции, мы стоим на самых передних рубежах борьбы за сохранение национального самосознания. Гжельскому государственному университету выпала исключительная роль по сохранению и развитию художественных традиций в производстве изделий керамики. Дисциплина «Специальное проектирование» является инструментом освоения и развития традиций Гжельского народного промысла.

Предметом изучения дисциплины являются методы и способы проектирования (создания произведений художественной керамики) на основе изучения и освоения исторического опыта гжельских мастеров по созданию и декорированию предметов керамики.

Объектом изучения является исторический опыт мастеров Гжели, выраженный в художественных традициях.

Цель преподавания данной дисциплины – формирование целостного представления о художественной значимости традиций гжельского народного промысла, понимание и осознание места данного промысла и художественных традиций в ряду других отечественных керамических промыслов, а также его значение в истории мировой керамики. Усвоение ценностно-смысловых параметров художественного творчества народных мастеров Гжели, художественно-творческой преемственности поколений мастеров, историко-культурных закономерностей бытования промысла. А также способствовать

развитию традиционных композиционных форм, их актуализации, введению в контекст современного искусства.

Дисциплина «Специальное проектирование» направлена на глубокое изучение уникального художественного явления – традиции Гжельского народного промысла. В процессе изучения материала и проектирования позволяет раздвинуть границы этих традиций, тем самым делая эти традиции более жизнестойкими в современном мире.

Дисциплина «Специальное проектирование» развивает чувства патриотизма. Изучение художественных образцов прошлого, увлеченность материалом, профессией, помогает студенту стать полноценным гражданином своей Родины. Постигание культурных процессов в истории своего народа дает возможность четко осознать настоящее и сформировать потенциал для его изменения в будущем.

Промысел возник очень давно и насчитывает более семи веков, хотя первое упоминание в письменных источниках появилось в 1339 г. Причины возникновения объективные: наличие глин, пригодных в ремесле и наличие большого рынка сбыта – Москва рядом. И еще одна немаловажная причина – здесь никогда не было крепостного права. Крестьяне были свободными. Поэтому Гжель и рождала предприимчивых, «сноровистых» людей, призванных развивать керамическое ремесло. Именно через осязание местными жителями красоты окружающего мира, природы, через понимание свойств материала – глины, был создан этот уникальный промысел.

Здесь возник промысел, стихийно, естественно, как сама природа, как дерево, выросшее само по себе. Традиция, возникшая здесь, глубоко проникла корнями в глубь веков, а ветви дерева широко раскинулись в культурном наследии русского народа.

«Образное и поэтическое осмысление гжельцами окружающего мира подняло значимость их керамики на уровень уникального в отечественном искусстве явления» [3]. Задача данной дисциплины донести до молодежи традиции не только на словах, но на деле через руки, ум, сердце донести и

научить применять, руководствуясь опытом старших поколений, в проектировании и далее осуществить этот проект в материале.

«Обращение к историко-культурным истокам, общим для цивилизованного мира, является сильнейшим двигателем творческого процесса, благодаря которому постоянно проявляется новая стилистическая тенденция. Молодой специалист должен знать, как творили предшествующие поколения мастеров, как нельзя подходить к творчеству, что необходимо для создания произведения. Культура требует, чтобы духовно-творческие традиции передавались из поколения в поколение, чтобы молодой художник не начинал все с самого начала, необходимо иметь в себе волю к художественному совершенству» [2].

«Осваивая предыдущий опыт, личность получает продуктивно-творческие силы, которые выражены в художественной культуре как духовные способности ее творца» [2].

В процессе освоения студенты подробно изучают методы, приемы, технику декорирования в теории, а также делают множество зарисовок и копий. тем самым через руки осваивают традиции и основы мастерства.

Время, выделенное на освоение дисциплины (один семестр), делится на две части. Сначала изучается майолика конца XVIII в. и современная конца XX в. и начала XXI в. Затем полуфаянс начала XIX в. и современный фарфор на лучших образцах наших художников. После такого теоретического экскурса и осмысления через зарисовки студенты приступают к разработке своих собственных идей.

«Отражая знакомый ему окружающий мир, населяя свои произведения изображениями зверей, птиц, растений, жилых домов и церквей, гжельский художник наполнял все это ощущением радостного восприятия бытия, движения, солнца» [1]. В этом и есть знаковое отличие искусства Гжели.

«Специальный проект» в трактовке изучения традиций промысла очень важен как дисциплина, в плане масштабности традиций и значимости их для культуры страны, так как Гжельский центр керамики был (на протяжении уже

более семи веков), есть и будет одним из самых крупных и уникальных центров традиций в стране. Именно здесь, в художественных традициях гжельского промысла, проявляет себя ярко и неоднозначно культурный код нации.

Список литературы

1. *Бубнова Е. А.* Старый русский фаянс. М.: Искусство, 1973. 188 с.
2. *Максяшин А. С.* Декоративно-прикладное и народное искусство: их сущность и содержание: учебное пособие. Екатеринбург, 2012.
3. *Мусина Р. Р.* Российская традиционная керамика. М.: «Интербук-бизнес», 2011.

Список литературы и источников

1. Художественная керамика Гжели и Скопина в собрании Государственного Русского музея: Каталог. Л.: Искусство, 1987. 150 с.
2. *Врубель. М. А.* Рисунки к произведениям М. Ю. Лермонтова: альбом / Вступ. ст. А. А. Сидоров. Л., 1964. 14 с.
3. *Гаврилова Е.* Михаил Врубель. М., 1973. 64 с.
4. *Дмитриева Н. А.* Михаил Врубель: жизнь и творчество. М., 1984. 144 с.
5. *Коровин К.* Константин Коровин вспоминает. М., 1971. 608 с.
6. *Суздалев П. К.* Врубель и Лермонтов. М., 1991. 240 с.
7. *Пастон Э.* Михаил Врубель. М: Гос. Третьяковская галерея, 2021. 56 с.
8. В Рязанской области закрылась фабрика скопинской керамики [Электронный ресурс] // Российская газета. 07.12.2021. Режим доступа: <https://rg.ru/2021/12/07/reg-cfo/v-riazanskoj-oblasti-zakrylas-fabrika-skopinskoj-keramiki.html>
9. *Вулих Е.* Как умирает знаменитый гончарный промысел в рязанском Скопине [Электронный ресурс] // Новая газета. № 13 от 08.04.2021. https://novgaz-rzn.ru/nomer08042021_13/5237.html
10. Индивидуальное предпринимательство в развитых странах [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/biznes-25/9.htm>
11. Облправительство: для закрывшейся фабрики Скопинской керамики найден инвестор 30.11.2021. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://vidsboku.com/news/oblpravitelstvo-dlya-zakryvsheysya-fabriki-skopinskoj-keramiki-nayden-investo>
12. *Аманжолова Д. А.* «Реестры», «классы» и «точки роста»: социально-гуманитарный взгляд на проблемы классификации народных художественных промыслов России // Современные проблемы сервиса и туризма. 2012. № 4. С. 42–50.
13. Демография: пособие / Ред. В. Глушкова, Ю. Симагин. М.: КноРус, 2010. 288 с.
14. *Ганьшина Г. В., Чаус Н. В.* Народные художественные промыслы в пространстве России. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/narodnye-hudozhestvennye-promysly-v-prostranstve-rossii>
15. Добрых рук мастерство / Сост. И. Богуславская. Л.: Искусство, 1976. 209 с.
16. Народные художественные промыслы России: история, география и культура: монография. Ред. Д. А. Аманжолова. М.: ФГБОУ ВПО «РГУТиС», 2012. 292 с.
17. Национальная культура России. [Электронный ресурс]. URL: http://www.sociognosis.narod.ru/docs/ethnopsy/nac_cultt_rus.htm
18. Русские народные промыслы. [Электронный ресурс]. URL: https://ruvera.ru/narodnye_promysly
19. *Седых И. А.* Рынок народно-художественных промыслов 2021. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.hse.ru/data/2021/09/15/1472121216/%D0%A0%D1%8B%D0%>

20. Федеральный закон РФ № 7 «О народных художественных промыслах» от 6 января 1999 г. (с изменениями и дополнениями). Ст. 3. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/13363>
21. *Пуртова Т. В., Иванова Ю. Б.* Проблемы и основные тенденции развития ремесел и декоративно-прикладного творчества России. [Электронный ресурс]. URL: <https://mognovse.ru/fpe-t-v-purtova-yu-b-ivanova-problemi-i-osnovnie-tendencii-raz.html>
22. *Бурдейный М. А.* Искусство керамики. М.: ПРОФИЗДАТ, 2005. 104 с.
23. *Бродский Я. Е.* Москва от А до Я (Памятники истории, зодчества, скульптуры). М.: Московский рабочий, 1994.
24. *Дроздов Д. П.* Тургеневская, Цветной бульвар, Пушкинская, Кропоткинская. Пешеходные прогулки в окрестностях метро. М.: Центрполиграф, 2017.
25. *Кошаев В. Б.* Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Декоративно-приклад. искусство». М.: Гуманитар. Изд. Центр ВЛАДОС, 2010. 272 с.
26. *Лисовский В. Г.* Архитектура России XVIII – начала XX века. Поиски национального стиля. М.: Белый город, 2009.
27. *Мясников А. Л.* 100 великих достопримечательностей Москвы. М.: Вече, 2014.
28. *Митрофанов А. Г.* Большая Лубянка. Прогулки по старой Москве. М.: Издательские решения, 2017.
29. *Нащокина М. В.* Архитекторы московского модерна. Творческие портреты. М.: Жираф, 2005. 535 с.
30. *Перцов П. Н.* Воспоминания. М.: Кучково поле, 2017.
31. *Соколова Л. А.* Московский модерн в лицах и судьбах. М.: Центрполиграф, 2014.
32. *Судец Н.* Монпарнас по-московски. [Электронный ресурс]. URL: Страна.ru
33. Искусство в метро. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/s/iskusstvo-v-metro/#I> (дата обращения: 15 апреля 2022 г.).
34. Русские изразцы. Русская майолика. [Электронный ресурс]. URL: https://zen.yandex.ru/media/russian_mayolica/russkie-izrazcy-5eb2463071ea41137e3a8585 (дата обращения: 16 апреля 2022 г.).
35. *Агеева Т. В.* Композиция в керамике: практикум для обучающихся по направлению подготовки 54.03.02 Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы, профиль «Художественная керамика», квалификация (степень) выпускника «бакалавр» / Авт.-сост. Т. В. Агеева; Министерство культуры РФ. Кемеровский государственный институт культуры. Кемерово, 2021. 51 с.
36. *Аллатов М. В.* Всеобщая история искусств: [В 3-х томах]. М.; Л.: Государственное издательство «Искусство», 1948–1955.
37. *Бубеко Дж., Крус Х.* Керамика: техники – материалы – изделия. Ниола-Пресс, 2010.

38. *Воронова И. В.* Проектирование: практикум по дисциплине для обучающихся по направлению подготовки 54.04.02 Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы, профиль «Художественная керамика», квалификация (степень) выпускника «магистр». Министерство культуры РФ. ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры». Кемерово, 2021. 59 с.

39. *Кошаев В. Б.* Декоративно-прикладное искусство. Понятия. Этапы развития. М.: ВЛАДОС, 2005. 271 с.

40. *Ткаченко А. В., Ткаченко Л. А.* Художественная керамика [Электронный ресурс]: практикум по направлению подготовки 51.03.02 «Народная художественная культура», профиль «Руководство студией декоративно-прикладного творчества»; форма обучения – очная и заочная; квалификация (степень) выпускника «бакалавр». Кемерово: Кемеровский государственный институт культуры, 2016. 52 с. Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/55826>

41. *Федорова З. С., Мусина Р. Р.* История художественной керамики. М.: МГХПУ им. С. Г. Строганова, 2010.

42. *Хладек И., Сова П., Тругларжовский З.* Декорирование фарфоровой посуды. М.: Легпромиздат, 1990.

43. *Горняева Н. А.* Изобразительное искусство. Декоративно-прикладное искусство в жизни человека: методическое пособие. М.: Просвещение, 2007. 192 с.

44. *Новикова Я. В.* Значение русской народной культуры в процессе изучения предметов художественно-эстетического цикла // Молодой ученый. 2014. № 15. С. 292–293.

45. Интерактивная площадка «Поленовский форум» [Электронный ресурс]. URL: http://polenovchtenia.org.ru/?page_id=165 (Дата обращения 09.02.2022).

46. *Салтыков А. Б.* Избранные труды. Проблема образа в прикладном искусстве. М., 1962.

47. Декоративно-прикладное искусство. Частные собрания Санкт-Петербурга. Словения, 1998.

48. *Сарабьянов Д. В.* Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII – начало XX вв. М., 2003.

49. *Шмидт И. М.* Русская скульптура второй половины XIX – начала XX в. М., 1989.

50. *Дорошенко С. П., Магницкий О. Н., Могилевский В. Ю., Пирайнен В. Ю.* История художественного литья. СПб., 2006. С. 10.

51. *Бенуа А.* Мои воспоминания. М., 1993. Т. 1. С. 186–193.

52. Скульптор Илья Гинцбург. Воспоминания. Статьи. Письма. Л., 1964.

53. *Каган М. С.* Искусствознание и художественная критика. Избранные статьи. СПб., 2001. С. 252.

54. *Мороз И. И.* Технология фарфоро-фаянсовых изделий. М.: Стройиздат, 1984. 196 с.

55. Традиционная глиняная игрушка Русского Севера: сб. ст. и фольклор. материалов / [М-во культуры Рос. Федерации, Гос. респ. центр рус. фольклора; ред.-сост. А. Г. Кулешов]. М.: ГРЦРФ, 2009. 150 с.

56. *Кулешов А. Г.* Русская глиняная игрушка как вид народного творчества. Истоки и типология. М., 2012. 184 с.

57. *Моран Анри де.* История декоративно-прикладного искусства: от древнейших времен до наших дней. С прил. ст. Ж. Гассио-Талабо о дизайне. [Пер. с фр.] М.: Искусство, 1982. 577 с.

58. *Акимова Л. И.* Искусство Древней Греции: классика. СПб.: Азбука-классика, 2007. 460 с.

59. *Ефремова И., Петухова И.* Осветительные приборы: коллекция Музея-усадьбы Останкино. М.: Изд. дом Руденцовых, 2005. 446 с.

60. *Жоголь Л. Е.* Декоративное искусство в современном интерьере. Киев: Будівельник, 1986. 193 с.

61. *Никитин В. В., Никитина Т. Б.* К истокам марийского искусства: Научное издание. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2004. 152 с.

62. *Казимов А. С., Молотова Т. Л., Никитина Т. Б., Попов Н. С., Шаров В. Д.* Марийцы. Историко-этнографические очерки. Йошкар-Ола: МарНИИЯЛИ, 2013. 482 с.

63. *Шкалина Г. Е.* Традиционная культура народа мари. Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 2003. 208 с.

64. *Степанова И. А.* Маритур: Встречи с марийской вышивкой. Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 2005. 160 с.

65. *Бубнова Е. А.* Старый русский фаянс. М.: Искусство, 1973. 188 с.

66. *Максяшин А. С.* Декоративно-прикладное и народное искусство: их сущность и содержание: учебное пособие. Екатеринбург, 2012.

67. *Мусина Р. Р.* Российская традиционная керамика. М.: «Интербук-бизнес», 2011.

Об авторах

- Агафонова Е. С.* – обучающаяся Института изобразительного искусства и дизайна ГГУ
Алексеева Е. В. – обучающаяся Института изобразительного искусства и дизайна ГГУ
Буркова А. В. – обучающаяся Института изобразительного искусства и дизайна ГГУ
Буров А. А. – обучающаяся Института изобразительного искусства и дизайна ГГУ
Егорова М. Р. – обучающаяся Института изобразительного искусства и дизайна ГГУ
Енюшина А. М. – обучающаяся Института изобразительного искусства и дизайна ГГУ
Измайлова М. Р. – обучающаяся Института изобразительного искусства и дизайна ГГУ
Июдина М. Д. – обучающаяся Института изобразительного искусства и дизайна ГГУ
Козлова О. В. – обучающаяся Института изобразительного искусства и дизайна ГГУ
Леонтьева А. М. – старший преподаватель кафедры изобразительного искусства и народной художественной культуры ГГУ
Московская Г. П. – директор Института изобразительного искусства и дизайна ГГУ
Олейников С. В. – доцент кафедры изобразительного искусства и народной художественной культуры ГГУ
Плющева О. А. – обучающаяся Института изобразительного искусства и дизайна ГГУ
Помазан Д. А. – обучающаяся Института изобразительного искусства и дизайна ГГУ
Разницына Е. М. – обучающаяся Института изобразительного искусства и дизайна ГГУ
Русович-Югай Н. С. – заведующая кафедрой декоративно-прикладного искусства и дизайна ГГУ
Тетерина Т. А. – обучающаяся Института изобразительного искусства и дизайна ГГУ
Федоровская Т. Д. – доцент кафедры изобразительного искусства и народной художественной культуры ГГУ
Цветкова Ч. М. – доцент кафедры изобразительного искусства и народной художественной культуры ГГУ
Штанкина И. В. – доцент кафедры изобразительного искусства и народной художественной культуры ГГУ