

Куракина И.И., кандидат педагогических наук, доцент кафедры истории искусств, ФГБОУ ВО «Высшая школа народных искусств (академия)», 191186, Санкт-Петербург, набережная канала Грибоедова, д. 2., лит. А, e mail: ladybug90@yandex.ru

Kurakina I.I., PhD in pedagogical sciences, associate professor of the Department of art history, 191186, St. Petersburg, Griboyedov canal embankment, 2., lit. A, e-mail: ladybug90@yandex.ru

**Методологические основания теории народного искусства как
фундамент развития современной подготовки художников
традиционных народных художественных промыслов
(на примере Высшей школы народных искусств)
Methodological foundations of the theory of folk art as a Foundation for the
development of modern training of artists of traditional folk arts and crafts
(on the example of the Higher school of folk arts)**

Аннотация. В статье автор обращается к определению методологических оснований теории народного искусства, становление которой происходило в течение двадцатого столетия и окончательно было оформлено в исследованиях М.А. Некрасовой. Выявив семь ключевых позиций, являющихся фундаментальными для определения специфики народного искусства как особого типа художественного творчества и анализа его произведений, автор дает характеристику феноменологических черт каждого основания, раскрывая их на примерах материалов истории и своеобразия различных видов традиционных народных художественных промыслов. Особенное внимание уделено раскрытию значения методологических оснований теории народного искусства для реализации системы непрерывного многоуровневого профессионального образования в деятельности Высшей школы народных искусств с целью подготовки высококвалифицированных художников в этой области.

Ключевые слова: теория народного искусства, профильное профессиональное образование, художник традиционных народных художественных промыслов, народное искусство, традиционное прикладное искусство.

Abstract. In the article the author refers to the definition of the methodological foundations of the theory of folk art, the formation of which occurred during the twentieth century and was finally formalized in the research of M.A. Nekrasova. Having identified seven key positions that are fundamental for determining the specificity of folk art as a special type of artistic creativity and the analysis of its works, the author characterizes the phenomenological features of each Foundation, revealing them on the examples of the materials of history and originality of various types of traditional folk arts and crafts. Special attention is paid to the importance of the methodological foundations of the theory of folk art for the implementation of a system of continuous multi-level professional education in the

activities of the Higher school of folk arts in order to prepare highly qualified artists in this area.

Keywords: theory of folk art, specialized professional education, artist of traditional folk arts and crafts, folk art, traditional applied art.

Анализ исторических этапов формирования научного подхода к исследованию народного искусства, изучение круга основополагающих работ ученых 1920-80-х гг., теории народного искусства М.А. Некрасовой позволили выявить и сформулировать методологические философские основания, являющиеся фундаментальными для определения специфики народного искусства и анализа его произведений, как следствие – совершенствование и развитие системы профильного среднего профессионального и высшего образования в области традиционного прикладного искусства.

1. Народное искусство – важная часть национальной художественной культуры, самостоятельный тип художественного творчества.

2. Народное искусство – профессионально, что коренным образом отличает его от искусства самодеятельного.

3. Народное искусство существует в четырех основных формах бытования.

4. Народное искусство обладает качеством коллективного, определяющем его художественную систему, способствующем формированию и передаче традиций.

5. Художественные образы, мотивы и орнаментальные формы произведений народного искусства универсальны, и, вместе с тем в каждом новом произведении – вариативны.

6. Традиции народного искусства закреплены в канонах, каноны – в школах, обеспечивающих их сохранение и передачу.

7. Географическая принадлежность центров народного искусства обуславливает художественно-стилистические особенности произведений.

Проанализируем содержание и выявим феноменологические характеристики каждой позиции в контексте народных художественных промыслов. На примере образовательной деятельности Высшей школы народных искусств раскроем реализацию методологических оснований в контексте профессионального образования в этой области.

1. Народное искусство – важная часть национальной художественной культуры, самостоятельный тип художественного творчества.

Народное искусство – значимый компонент национальной художественной культуры: наиболее глубоко и всесторонне этот тезис был обоснован и раскрыт в исследованиях М.А. Некрасовой, определявшей его как самостоятельный тип художественного творчества (по отношению к искусству «профессиональных» индивидуальных художников).

Утверждение народного искусства как части культуры было прослежено исследователем как воплощение природы, духовных ценностей и опыта, исторической памяти народа, необрывающейся связи времен. Эти позиции стали основными для разработки его теории [15].

Воплощение природного в народном искусстве наиболее сильно находит проявление в формообразовании его произведений, архитектура которых органична и нередко имеет реальные прототипы (ковш-утица, конь-охлупень и др.), на что одним из первых указывал В.С. Воронов [5]. Природность формы обусловлена и самим происхождением, и качеством материала – вязкость и пластичность глины, податливость и конструктивная ясность дерева, ковкость металла – влияют на выбор тех или иных технологий и способов их обработки, в итоге, на художественную выразительность произведения, его эмоционально-образную наполненность.

Природность народного искусства прослеживается и в орнаментально-декоративном решении многих вещей – это не только растительные мотивы как основополагающие для многих изделий, но и знаково-символическое изображение природных сил: солнца – кругами, спиралями, воды – волнообразными линиями, земли – клетками и ромбами и т.д.

В обыденных предметах народный художник отражал свое представление о мироустройстве, о макрокосме; по замечанию М.А. Некрасовой в народном искусстве «Образ строится <...> на созвучности природному окружению, в котором живет человек», т.к. природа, являясь «выразителем Красоты, Добра», слита с его нравственным миром.

Образы народного искусства связаны не только с природным началом, но и духовным: в них аккумулированы извечные представления народа о противопоставлении, дихотомии жизни и смерти, добра и зла, упорядоченности и мирового хаоса, вечного и конечного, временного. Их совокупность – нравственные ценности и духовный опыт переживаний, которые органичны и традиционны для социума. В этом контексте произведения традиционных народных художественных промыслов и народного искусства с их поэтизацией художественных образов – «своего рода народная память <...>, связывающая прошлое с настоящим и будущим» [15]. Именно поэтому справедлива оценка, данная произведениям крестьянского искусства В.С. Вороновым, отмечавшим, что крестьяне внесли в повседневную жизнь «художественные ценности, глубокие по творческому замыслу и исключительные по красоте» [5, с. 14]

Духовная составляющая и идейно-нравственное содержание большей части произведений народного искусства выражена посредством знаково-символической формы, отчетливо прочитываемой человеком прошлых столетий, но утрачиваемой по мере сближения народной и городской культуры в XIX – XX вв. Наиболее ярко это прослеживается в мотивах художественной вышивки – изображения женских фигурок с воздетыми руками, птиц, коней, фантастических существ трактовались как образы Макоши, Матери-Земли, символы счастья, движения солнца и т.п., но к

настоящему моменту эти значения и глубокая наполненность утрачены, остались только пластически-выразительные и богато орнаментированные фигуры. В.С. Воронов, характеризуя старинные орнаментальные мотивы произведений крестьянского искусства, выражавшего «...огромную долю тех духовных начал, которые составляли почву старой народной бытовой культуры» отмечал, что в них сохраняются еще отчетливые отголоски древних культов дохристианских религиозных представлений [5, с. 121].

Произведения народного искусства являют и материальное воплощение исторической памяти народа: как в широком смысле этого значения – преемственности духовного опыта и нравственных ценностей, примеры которых были проанализированы выше, так и в более узком, конкретном. Каждая вещь – свидетельство эпохи, изменений вкусов и моды. Особенно явственно это прослеживается в XX в., когда народное искусство получило активное развитие в рамках советских народных художественных промыслов. Советская идеология обусловила разработку новых тем и сюжетов; вместе с тем, происходило обращение к созданию произведений на темы исторического прошлого страны.

Однако и произведения предшествующих столетий – образцы искусства не только традиционного, но и зеркало современного (мотивы росписей городецких донец, образцы художественной вышивки со сценами дворянских гуляний, резьба ярославских прялок-теремков и т.д.).

Совокупность проанализированных аспектов народного искусства как части культуры – его природности, сосредоточения духовных ценностей и опыта, исторической памяти – обеспечивает непрерывающуюся связь времен, передачу и преемственность традиций, особое качество устойчивости, что является характерными условиями сохранения и развития многообразия видов народного искусства.

Определив народное искусство как самостоятельный тип художественного творчества, обосновав его как источник вдохновения, художественных идей для профессионально-художественного творчества индивидуальных художников, М.А. Некрасова сформулировала его семь основных особенностей:

- в народном искусстве субъективное восприятие действительности растворяется в общем, коллективном;
- авторское, индивидуальное начало в народном искусстве воплощается посредством школы, к которой принадлежит художник;
- для произведений и творчества в народном искусстве типично следование канону;
- народное искусство в собственном развитии опирается на традиции (по замечанию М.А. Некрасовой, «Закон традиции – главная сила, движущая творчеством» [15]), сохраняет устоявшиеся образы и мотивы;
- народное искусство аккумулирует в себе сущностные особенности, выражение национального характера, т.е. является «носителем этнического ядра художественной культуры народа», основой национального;

- язык художественных образов народного искусства – универсален, в них вечное противопоставлено временному, что делает его понятным, близким всем эпохам и всем народам;

- структура творчества в народном искусстве характеризуется особым качеством устойчивости, что связано с преемственностью коллективно-исторического опыта традиций и закреплено в школах его мастерства.

Таким образом, народное искусство развивается в контексте всей культуры – в этом, по мысли М.А. Некрасовой «его огромная общественная ценность, значение как исторической памяти» [15]. Выявленные особенности народного искусства как самостоятельного типа художественного творчества определяют и тесно соотносятся с последующими методологическими основаниями его изучения, содержание которых будет раскрыто ниже.

В контексте профессиональной подготовки будущих художников традиционных народных художественных промыслов осознание народного искусства значимым компонентом национальной художественной культуры детерминировало создание соответствующей системы профессионального образования в данной области, что было реализовано в деятельности единственного в России учреждения высшего образования в данной сфере – Высшей школы народных искусств.

Тезис о том, что народное искусство – самостоятельный тип художественного творчества, определил необходимость формирования специфической системы обучения, ориентированной на приоритет подготовки художника традиционного прикладного искусства, а не станковиста, что отразилось, в первую очередь, в содержании дисциплин, направленных на всестороннее изучение специфики образного и пластического языка традиционных народных художественных промыслов, а также формах и методах организации образовательного процесса. Отчетливо реализация данного постулата прослеживается не только в преподавании профильных профессиональных, но и общепрофессиональных дисциплин – например, академической и декоративной живописи, академического и декоративного рисунка, скульптуры и композиции, пластической анатомии и других гуманитарных курсов, что неоднократно отмечали исследователи научно-педагогической школы В.Ф. Максимович [7, 8, 23].

2. Народное искусство – профессионально, что коренным образом отличает его от искусства самодеятельного

Вопрос о соотношении понятий народного и самодеятельного искусства долгое время оставался дискуссионным, привлекая внимание широкого круга авторов [2, 9, 10, 19, 20]. По замечанию М.А. Некрасовой, к 1980 г. сложилась ситуация, когда народное искусство нередко отождествляли с искусством примитивным, самодеятельным, что было в корне неверно, т.к. «это по существу есть тоже его отрицание» [15].

Однако, специалисты в области народного искусства, анализировавшие данный вопрос, указывали на коренные различия этих видов. М.А. Некрасова писала, что неправомерно суживать представление о мастерах народного

искусства ни до значения самодеятельности в искусстве, ни до представления о всякой профессиональности в целом в искусстве [17, с. 12].

Г.К. Вагнер подчеркивал, что самодеятельность следует понимать как самостоятельную деятельность и по отношению к профессиональному, и к традиционному искусству [2]. Коренное различие народного и самодеятельного искусства пролегает в области влияния традиции: если для народного мастера она является основным принципом построения и развития художественного образа в произведении, то самодеятельный художник не ограничен никакими правилами, кроме своего вкуса, таланта, общего культурного уровня [19].

Наиболее целостно проблема «профессионализма» народного искусства и специфика самодеятельного творчества раскрыта в трудах М.А. Некрасовой.

Для определения качеств «профессионализма» народного искусства целесообразно выявить существенные особенности самодеятельного творчества:

- оно исторически сопутствовало искусству, творимому общностью людей – от национальной культуры до художественного направления или школы, при этом само лишь стремится подражать какой-либо общности, и поэтому его характеризует непрофессиональность;

- индивидуальность в самодеятельном искусстве выражается не как личностное, а преимущественно как отказ от коллективного, общего, традиционного (оно лишено как особенностей профессионализма народного искусства, так и академического);

- самодеятельное искусство не обладает сложной культурной структурой, оно развивается из желания подражания или уподобления чему-либо, но не необходимостью собственного художественного высказывания [15].

На основании выявленных характеристик самодеятельного искусства представляется возможным определить, в чем заключается «профессионализм» народного искусства, которое отличает:

- бытование в творческом содружестве определенной общности, соответствие характерным особенностям школы, традиций, утверждаемых коллективом, развитие в диалектике коллективного и индивидуального;

- регулирование законом коллективности и наличие оценочной координаты как в процессе создания произведений, так и для их использования;

- определение культурной преемственностью, развитие с опорой на устоявшиеся образы и мотивы, с применением метода творческого варьирования.

Таким образом, профессионализм народного искусства формируется преимущественно качеством его коллективности, коллективным характером бытования художественных промыслов: «Профессионализм народного искусства <...> результат коллективного, чаще всего длительного, трудового и эстетического опыта» [19, с. 80]. Это связано с тем, что именно в процессе

сохранения, развития и осмысления коллективного опыта происходит воспитание и оттачивание исполнительского мастерства, совершенствуется содержание – сюжеты, мотивы, образы, выкристаллизовывается эстетика, что в конечном итоге влияет на формирование стилистических особенностей произведений, их «узнаваемость», и, вместе с тем, неповторимость в каждой новой вещи.

Профессионализм произведений народных художественных промыслов, который стал осознаваться лишь в конце XIX в., потребовал для их дальнейшего активного развития формирования системы профессиональной подготовки будущих мастеров и художников. Известен и описан в специальной литературе опыт обучения кружевниц в Мариинской практической школе кружевниц в Санкт-Петербурге и школах в уездах, вышивальщиц в Школе народного искусства, мастерских княгини М.К. Тенишевой в Талашкино, школе при земстве в Торжке и т.д.

В XX столетии подготовка стала иметь централизованный характер – существовала система профтехшкол, обеспечивающих начальное профессиональное образование, и училищ, дающих среднее профессиональное образование.

Следующим значимым шагом в осознании и признании народных художественных промыслов системообразующей частью национальной художественной культуры, областью, требующей высшего профильного образования по конкретным видам традиционного прикладного искусства [13, с. 390], стало создание Высшей школы народных искусств (академии) в 2003 г. В основании деятельности данного учебного заведения – теория непрерывного профессионального образования в области традиционного прикладного искусства, разработанная В.Ф. Максимович – академиком Российской Академии образования, доктором педагогических наук, профессором.

На данный момент динамично развивающаяся система непрерывного профессионального образования в традиционном прикладном искусстве включает следующие уровни образования: среднее профессиональное, высшее (бакалавриат, магистратура, специалитет, аспирантура), дополнительное профессиональное (и профессиональная переподготовка, повышение квалификации). Именно специалисты высшей квалификации, способные не только создавать уникальные высокохудожественные произведения традиционных народных художественных промыслов, но и продолжать и развивать теоретические идеи научно-педагогической школы В.Ф. Максимович [3] – залог эффективного функционирования Высшей школы народных искусств в условиях современного мира; в конечном итоге – возрождения, сохранения и развития исторически сформировавшихся центров традиционного прикладного искусства в регионах страны.

3. *Народное искусство существует в четырех основных формах бытования*

Четыре основные формы бытования народного искусства были выявлены и определены М.А. Некрасовой в разработанной теории народного искусства (уточним, что понятие народного искусства исследователь связывает, прежде всего, с народными художественными промыслами) [18]. Принадлежность к той или иной форме обуславливает своеобразие трансляции художественно-стилистических традиций, способов работы и секретов технологий, детерминирует значение и роль мастера, художника народного искусства.

Представим характеристику сущностных особенностей каждой из форм [17, с. 12-14], выявив их специфику, проиллюстрировав на конкретных примерах.

Первая форма – народное искусство, тесно взаимосвязанное с этнографической средой бытования, с удовлетворением бытовых и духовных потребностей семьи, обеспечения традиционного жизненного уклада. Эта форма базируется на передаче технико-технологических и художественно-стилистических особенностей от мастера к мастеру; при этом сам художник – носитель традиций школы, его художественная деятельность неразрывно связана с коллективным народным творчеством. Примерами первой формы может являться искусство народов, населяющих отдаленные территории нашей страны – меховая мозаика жителей Крайнего Севера войлоковальние кочевых народностей и т.д.

Вторая – народное искусство, проявляющееся в творчестве отдельных (как правило, единичных) народных мастеров, которые сохраняют коллективный художественный опыт традиции. Развитие и существование данной формы обусловлено стремлением мастера, художника сохранить, переосмыслить и транслировать коллективный опыт – унаследованные от семьи, старшего мастера, в целом культуры края традиции и навыки исполнительского мастерства. Таким образом, их творчество несет черты национальной народной культуры. Ярким примером воплощения этой формы являлось творчество У.И. Бабкиной – народного мастера, которая единственная сохранила и транслировала традиции производства художественной каргопольской игрушки в середине XX столетия, поставив ее в ряд лучших образцов русской народной глиняной пластики. В наши дни коллективный опыт традиции федосеевской игрушки, бытовавшей в Нижегородской области еще в середине XX века, сохраняет народный мастер Н.С. Муравьев.

Третья – коллективное творчество, развивающееся спонтанно на базе местной, некогда бытовавшей культурной традиции и ориентированное на сбыт изделий. Давая характеристику особенностям этой формы, М.А. Некрасова подчеркивает, что «неожиданность», «случайность» подобного развития, зачастую кажущаяся: этому всегда есть скрытые причины. Третья форма – этап интенсивного функционирования народного искусства; время, когда обновляется формообразование и декоративный строй вещей, развиваются и совершенствуются технические навыки и приемы создания

изделий, однако при этом, доминантой остается закон коллективности творчества народных художников: «...что-то утверждается, а что-то отбрасывается, складывается и закрепляется система, оттачивается вкус отдельного мастера и всех вместе» [17, с. 14]. В качестве примера может быть названа роспись токарных изделий Полховского Майдана и Крутца 1960-х гг.; в современной практике развития народного искусства подобных примеров, к сожалению, не выявлено.

Четвертая форма – промысел, в котором присутствует исторически сформировавшаяся система мастерских с требуемым оборудованием, учебных заведений для подготовки новых кадров и т.д. В современном социуме народное искусство представлено преимущественно четвертой формой бытования – народными художественными промыслами [18]. В четвертой форме творчество народного мастера и художника значительно обусловлено необходимостью промышленного планирования, и, как следствие, скованно тиражированием образцов, что существенно влияет на художественную инициативу, волю мастера, который «перестает выступать как творец и носитель культурной традиции, часто превращаясь в безликого копииста безликих изделий» [17, с. 14]. Особенно явственно эта тенденция прослеживается в тех центрах, в которых живой, существующий очаг народного искусства стремятся преобразовать в фабричное производство. На современном этапе четвертой формой представлена большая часть видов народного искусства – художественная вышивка (предприятия крестецкой строчки, нижегородского гипюра, торжокского и городецкого золотного шитья, тарусской цветной перевити и др.); художественного кружевоплетения (вологодское, елецкое, кировское); декоративные роспись и резьба по дереву (хохломяская, городецкая, северодвинские росписи, богородская резьба и др.); художественная резьба по кости (холмогорская, якутская, тобольская и др.); лаковая миниатюрная живопись (федоскинская, палехская, мстерская, холуйская); художественная обработка металла (ростовская финифть, великоустюжское чернение по серебру, казаковская и красносельская филигрань и др.).

Выявленные М.А. Некрасовой в 1980-е гг., четыре формы бытования народного искусства сохраняются и в настоящий момент, однако отметим, что преобладающей в настоящее время является четвертая форма бытования народного искусства – организованный народный художественный промысел.

Каждая из выявленных форм отражает специфические особенности бытования и влияния традиций, соотношения коллективности творчества и личностного, индивидуального начала; общим для них является то, что народный художник – как представитель каждой из форм – в творчестве выступает не только от собственного лица, но, в первую очередь, от лица школы, воспроизводя утвержденные коллективом образцы, исходя из исторически сложившейся системы традиций.

Объединяющим для всех форм бытования народного искусства также являются три основы:

- историческая, социальная (народное творчество в каждой из форм представляет собой результат социального исторического развития);
- бытовая (каждое из произведений народного искусства, во всех его функциях – от утилитарной до эстетической – является востребованным, необходимым социуму);
- природная (природное окружение, которое дает импульс творчеству, «рождает чувство поэтического»; природное начало произведений народного искусства проявляется и в специфике их формообразования, на что обращал внимание еще В.С. Воронов, и в используемых материалах, и в орнаментальном декоре).

Внимание к определению формы бытования народного искусства при анализе художественного своеобразия его произведений является важным методологическим основанием, так как обуславливает различия в особенностях сохранения и передачи традиций народным художником, и, как следствие, их воплощении в изделия в материале.

4. Народное искусство обладает качеством коллективного, определяющим его художественную систему, способствующим формированию и передаче традиций.

Одними из первых коллективное начало народного искусства, проявляющееся в коллективности характера творчества и восприятия, как сущностную особенность и условие сохранения и развития народного искусства отмечали еще исследователи 1920-30-х гг.

В.С. Воронов, обратившийся к выявлению и изучению феноменологических черт этой области культуры, писал: «Крестьянское искусство – коллективное искусство» [5, с. 24]. По мысли ученого, именно благодаря коллективному началу народное искусство – яркий пример силы и величия подлинного художественного творчества, т.к. в нем заключена огромная плодотворная и неумиряющая энергия, имеющая потенциал воздействия и влияния на индивидуальность [5, с. 21]. Из этого тезиса следует вопрос, остававшийся долгое время дискуссионным, о том, каким образом в бытовании и развитии народного искусства соотносятся коллективное начало и индивидуальность каждого отдельного мастера, художника.

Ответ на него кроется в единстве и борьбе (диалектике) коллективного и индивидуального начал. Сочетание субъективного восприятия, многообразия индивидуальных художественных манер, творческих дарований, растворяясь в коллективном творчестве, не вступает с ним в противостояние, противоборство, а, наоборот, обогащает, делает сильнее, плодотворнее, самобытнее, т.к. детерминировано единой определяющей и формирующей художественной волей [5, с. 26].

В единстве и борьбе коллективного и индивидуального в творчестве народного художника М.А. Некрасова видела импульс развития всего народного искусства, условие формирования его художественного языка и творческих методов («Коллективное во взаимодействии с индивидуальным создает систему народного искусства» [15]).

В трудах М.А. Некрасовой наиболее полно и всесторонне было сформулировано и раскрыто само понятие «коллективного» как структурного качества народного искусства, выраженного не столько в том, что в одной художественной системе работает коллектив, традиционно понимаемый как некая общность людей, но в самой специфике коллективного развития, обуславливающего, что каждый художественный образ оттачивается во времени, отливаясь в образ-тип. Коллективно-исторический опыт, закрепленный традицией, аккумулируется в системе школ народного искусства. Таким образом, коллективное, как эстетическое качество, находит воплощение в единстве природного, национального и общности школы.

Коллективность обеспечивает определенную повторяемость и единообразие художественного труда, что становится условием совершенного выражения, живого отбора, в результате – сохранения лучших и полноценных достижений, воспитания представления об идеале [5, с. 27] («Коллективное начало в глубоком историческом понимании есть носитель народной правды» [15]). Таким образом, коллективное – база для формирования содержания традиций, канона, приобретающих качество устойчивой структуры, в то время как творчество художника в отдельности, будучи индивидуальным, – подвижно.

Итак, индивидуальное начало определяется тремя уровнями – личностью мастера, своеобразием школы, особыми национальными чертами, что выражается в художественных системах создаваемых произведений. Именно эти три уровня аккумулируют содержание, коллективный опыт и духовно-нравственные ценности народного искусства как компонента культуры [15]. Таким образом, творчество отдельного художника индивидуально по отношению к школе, своеобразие школы – по отношению к виду народного искусства, который, в свою очередь, – особенный по сравнению с национальными чертами народного искусства в целом.

Соотношение индивидуального и коллективного может быть проанализировано на примере творчества художниц мстерской вышивки – Т.М. Дмитриевой-Шульпиной и В.Н. Носковой. Обе одинаково ярко проявили себя в формировании традиций мстерской белой глади и владимирских верхошвов в период их активного развития в XX в.

Их произведения, выполненные в технике владимирских верхошвов, имеют достаточно много общих черт, в которых проявляется сохранение традиций именно этого вида вышивки – техника, колорит, специфика компоновки мотивов, орнаментальные формы. Однако, анализ большого количества работ позволяет четко выявить художественный почерк каждой: пластика линий в изделиях Т.М. Дмитриевой-Шульпиной более мягкая, преобладают округлые формы с мелкими тщательными разработками. У В.Н. Носковой – наоборот, присутствует стремление к подчеркнутой обобщенности, монументальности, лаконичности мотивов, их некоторой геометричности, жесткости. При этом совокупность произведений художниц создает целостное представление о художественном своеобразии и

стилистических особенностях этого вида вышивки. «Творческая индивидуальность народного мастера обрисовывается тем ярче, чем глубже он охватывает опыт коллектива, и тем активнее он влияет на коллектив» [15] – этими словами М.А. Некрасовой может быть охарактеризована роль народного художника в развитии и актуализации его традиций.

В контексте профессионального образования в области традиционных народных художественных промыслов данное методологическое основание наиболее полно и глубоко раскрывается посредством использования преимущественно системы личностно-ориентированного обучения в малочисленных группах в сочетании с регулярными просмотрами комиссией и художественным советом вуза. Последние объективно оценивают соотношение традиционных технико-технологических приемов исполнения изделий, каноничных композиционных схем, устойчивых орнаментальных и колористических особенностей и новаций, обусловленных личностью каждого студента (в будущем – художника традиционного прикладного искусства). Таким образом, опираясь на богатый опыт предшественников, формировавшийся и шлифовавшийся веками, прислушиваясь к авторитетному мнению состоявшихся художников, каждый привносит собственное видение, раскрытие, воплощение того или иного образа. Наиболее выразительно это проявляется при цельном охвате многообразия произведений различных видов традиционного прикладного искусства на художественных выставках Высшей школы народных искусств.

5. Художественные образы, мотивы и орнаментальные формы произведений народного искусства универсальны, и, вместе с тем, в каждом новом произведении – вариативны.

Исследователями народного искусства неоднократно отмечалась устойчивость, повторяемость, общность орнаментальных мотивов и пластических решений его произведений. Подчеркивалось, что эти формы и узоры – не случайны, а являются отражением черт самобытного народного мировоззрения, осознания красоты, мудрости и нравственности, воспитываемых историей народа, шире – человечества. При относительной повторяемости, универсальности определенного круга декоративных элементов, каждый не копирует предыдущий, но вариативен по отношению к нему.

Выявим феноменологические особенности «универсальности» – особенного качества народного искусства, наиболее полно раскрытого в теории народного искусства М.А. Некрасовой.

Во-первых, универсальность народного искусства связана с характером его образов, заключенном в специфичном миропонимании народа, его переживании в основных дихотомиях – добра и зла, жизни и смерти. Совокупность специфики содержания этих полярных понятий и особенностей их воплощения в произведениях формирует собственный «космо-психологос», в трактовке М.А. Некрасовой понимаемый как национальный образ мира национальный характер восприятия жизни, мышления, чувства, в

конечном итоге – художественное своеобразие и эстетика произведений этой части национальной культуры.

Универсальность образов народного искусства обусловлена тесной взаимосвязью с природным началом: «Человеческое познавалось через природное, природное через человеческое» [15]. Отражение народного переживания стихий, значимых для земледельца (а хозяйственная жизнь большей части крестьян, населяющих центральные регионы России была связана преимущественно с земледелием) – солнечного света, воды, земли – в образной, опозитивированной, знаково-символической форме находит отражение в орнаментальном строе вещей. Например, волнистые линии символизировали воды, розетки и круги – солнце, ромбы и клетки – землю. Это влияло и на постоянство в выборе и раскрытии тем – космологические силы, взаимоотношения человека и природы, цикличность жизни.

Сопоставление форм вещей с живыми существами делало их подчеркнуто величественными, значительными, подчеркивало взаимосвязь природы и человека. При этом, как отмечала М.А. Некрасова, масштаб космического в образах народного искусства не противоречил жизненному реализму, т.к. детерминировал архитектуру объектов предметного мира, их эмоционально-художественную и духовно-нравственную наполненность, востребованность в условиях современности, конкретного исторического периода.

Во-вторых, универсальность тесно переплетается с представлением о единстве, ансамблевости предметно-пространственной среды человека – дома и его интерьера, утвари и костюма, их декоративных и пластических решений. Наиболее выразительно чувство целостности находит проявление в соотношении целого предмета и отдельных деталей, которые самоценны, но, встроенные в общий композиционный строй, обогащают его. М.А. Некрасова пишет, что «...часть в народном искусстве несет полноту целого, деталь, фрагмент становятся его выразителями...» [15]. Наиболее очевидно сопоставление части и целого проявляется в народной архитектуре и костюме. Например, развитие пластических особенностей поволжской резьбы по дереву было связано с конструктивными изменениями самого сруба и крыши избы; в декоративных особенностях отразилась природа Нижегородского края с обильной растительностью, плавными ритмами полноводных рек, лесами и просторами. И совсем иначе – строго, лаконично, монументально – выглядят в архитектуре скупые, но при этом выразительные, декоративные элементы северных изб – кони-охлупни, слези-курицы и т.д.

То же самое можно проследить и в конструктивных, и декоративных решениях костюма. Так, интересные сами по себе, вышитые передник-занавеска, тканая понева или наверхник с деталями цветного михайловского кружева наиболее выигрышно смотрятся в ансамбле костюма замужней женщины, в котором темный цвет крупной клетки понывы уравновешен богатым орнаментальным геометрическим декором передника и т.д. Соотношение единичных предметов и множественности, части и целого;

отражение отдельных форм, линий, цветовых пятен образуют особый ритм, целокупную картину народного представления о бытийности, течении жизни.

Чувство ансамблевости обусловлено еще и тем, что даже самая маленькая вещь конструировалась по законам крупных произведений, что делало ее архитектуру особенно монументальной. За счет подобных приемов и формировалось ощущение единства, целостности, взаимосвязи человека и мира; в отдельной вещи отражалось не только авторское восприятие, но ценностные начала, актуальные для всего народа в целом, выработанные в течение столетий, обусловленные традициями и закрепленные в народном сознании.

Совокупность проанализированных особенностей создания и конструирования произведений народного искусства позволяет утверждать, что в нем «всегда присутствует высокая точка отсчета, дающая образу дальний масштаб и одновременно связь между вещами, ансамблевое единство» [15].

В-третьих, универсальность образов народного искусства связана с тем, что они понятны представителям разных возрастных и социальных групп, регионов, стран, «не только всем эпохам, но и всем народам». Эта специфическая черта является следствием двух предыдущих раскрытых особенностей и проистекает из самого основания народного искусства, связанного с его всечеловеческими истоками, общими ценностями: «Творчество в народном искусстве созидает всегда живое, отражает не столько быт, сколько бытие» [15].

На «доступность» для восприятия образов народного искусства и неискушенным зрителем, и человеком с развитым эстетическим вкусом влияют и художественно-стилистические черты, и эмоциональное содержание произведений, также формируемые в народной среде, в коллективе, опытом общей истории и жизни.

Несмотря на обоснованное качество универсальности образов народного искусства, неверно было бы думать, что они слепо копируются, механически переносятся из произведения в произведение. «Народным художественным фольклором» [10, с. 39], «изобразительным фольклором» называют предметы народного искусства, т.к. в каждом из них устойчивый мотив варьируется сообразно личности художника, в чем находит яркое воплощение соотношение коллективного и индивидуального в народном искусстве.

В.С. Воронов отмечал, что крестьянское искусство, не разнообразное по темам и сюжетам, «безгранично богато разнообразнейшими художественными трактовками этого небольшого круга своих тем» [5, с. 42], что является выражением коллективного гения; подобное многообразие вариаций было бы недоступно силам отдельного народного мастера. Таким образом, система равноценных вариантов – это характерный признак коллективно образуемого крестьянского (народного) искусства.

Проблеме универсальности и вариативности мотивов произведений народного искусства, соотношению в их образах типичного и конкретного,

роли личности (индивидуальности) творца в развитии народного искусства посвящены и другие исследования.

Так, А.И. Некрасов утверждал, что именно творчество каждого отдельного художника является художественным импульсом, дающим толчок к изменению воспринятых извне форм и мотивов народного искусства. В продолжении этого тезиса ученый ставил вопрос о возможности развития индивидуального творчества художника в народной среде вообще, отмечая, что до тех пор, пока искусство (художественное творчество) не будет отделено от труда другого порядка, не будет почвы и возможности культивирования индивидуального начала в творчестве [14, с. 12-13].

А.Б. Салтыков, анализируя проблему художественного образа в произведениях прикладного искусства, подчеркивал, что художественный образ возникает только на основе типичного и конкретного (иными словами, универсального и вариативного). Характеризуя особенности народного искусства, он писал, соглашаясь со словами хохломского художника А.Е. Ершова, что каждый художник – пишет по-своему, отличается творчеством даже у представителей одной династии – сына-отца-деда, но связывает их единая нить традиции, обеспечивающая живую преемственность, и одновременно, многообразие вариантов произведений [20].

Своеобразным признанием значения творчества отдельных художников в формировании и развитии школ традиций различных художественных промыслов должна была стать серия книг «Народные мастера. Традиции, школы» под редакцией М.А. Некрасовой. В силу объективных причин был выпущен только один сборник (Выпуск 1, 1985 г.) и с огромным перерывом – второй (Выпуск 2, 2004 г.). В этих изданиях с привлечением широкого объема материала, собранного в полевых условиях, рассказывается об отдельных художниках, индивидуальных особенностях их творчества и роли в сохранении и развитии традиционных народных художественных промыслов. Основное значение данного труда не только во введении в научный оборот новых сведений о промыслах и его людях и позиционировании их как мастеров, отличающихся высоким профессионализмом, но художников, обладающих особым образным видением и поэтическим складом мышления, являющихся «выразителями народного таланта» [17, с. 15].

Раскроем проанализированные особенности на примере творчества художника хохломской росписи С.П. Веселова, обладающего ярким импровизаторским дарованием, проявившемся в его композициях, созданных в технике верхового письма.

Верховое письмо – вид росписи, которая выполняется свободными красными и черными мазками по фону; сам характер письма ориентирован на быстрое, живое, непосредственное исполнение. Один из наиболее распространенных орнаментальных мотивов верхового письма – «пряник». Это солярный символ, располагаемый на дне чаши, – ромб, от углов которого яркими всполохами расходятся красные и черные мазки. Во второй половине XX в. С.П. Веселов разработал огромное количество орнаментальных

композиций с «пряниками» для промысла. Сохраняя традиционную композиционную схему, он сделал рисунки, не повторяющие друг друга: это и ромбы с плотно расположенными широкими мазками, сгруппированными как будто в соцветия тюльпанов; и ромбы, от углов которых расходятся мягко стелющиеся травяные побеги; и ромбы с цветочными композициями из мотивов лилий...

И подобная богатая вариативность проявляется не только в росписях по дереву, но и во всех традиционных народных художественных промыслах. Используя ограниченное количество декоративных приемов – устойчивых композиционных схем, колористических оттенков, излюбленных мотивов – и творческую инициативу, вкус и чутье, художники создают непревзойденные по красоте и силе эстетического воздействия произведения, сохраняя и развивая традиции. «Степень личной одаренности в народном искусстве всегда огромна» – писала М.А. Некрасова [17, с. 18].

Таким образом, проанализированное методологическое основание позволяет не только плодотворно исследовать художественное своеобразие каждого отдельного произведения народного искусства, но и роль личности художника, соотношение коллективности и индивидуальности в традиционных народных художественных промыслах.

Данное основание проявляется при анализе художественно-стилистических особенностей произведений, создаваемых в рамках выполнения студентами курсовых проектов и выпускных квалификационных работ. Обладая арсеналом необходимых знаний, умений, навыков в области исполнительского мастерства и композиции, технологии и материаловедения, проектирования и других профессиональных дисциплин, имея отчетливые сформированные представления о «каноничных» для конкретного направления темах, сюжетах, орнаментальных мотивах и приемах их воплощения (зачастую, весьма ограниченных – «тагильская роза» в декоративной росписи по металлу, «рокайльные завитки» – в ажурной холмогорской резьбе по кости, цветочные композиции – в кружевоплетении и т.д.), выпускники каждый раз создают качественно новые произведения. В них – не только материальное воплощение освоенных в период обучения компетенций, но полет фантазии, стремление к раскрытию глубоких нравственных идей, высокая точка отсчета, дающая привычным образам новую глубину, иное прочтение, созвучное эпохе и мироощущению автора.

6. Традиции народного искусства закреплены в канонах, каноны – в школах, обеспечивающих их сохранение и передачу

Для осознания специфики народного искусства как самобытного типа художественного творчества представляется значимым раскрыть понятие «традиции», определяющей его феноменологические черты.

Традиция (лат. tradition – передача, предание) – передающиеся из поколения в поколение обычаи, общественные установления и нормы поведения [12, с. 122]. В контексте народных художественных промыслов сущностное значение имеет локальная художественная традиция,

детерминирующая их регионально-исторические художественно-стилистические особенности.

Роль традиции, как фактора, определяющего эстетическое своеобразие и неповторимость произведений народного искусства, анализировали В.С. Воронов, А.Н. Некрасов, В.М. Василенко, Т.М. Разина, А.Б. Салтыков, М.А. Некрасова. Объединяющим научную позицию названных ученых является подход к трактовке «традиции» не как нечто неподвижного, препятствующего развитию художественных промыслов, но как условия жизнеспособности и сохранения преемственности лучших художественных приемов, форм, орнаментально-декоративных решений, выработанных в процессе коллективного творчества, становления и развития промысла. Так, В.С. Воронов отмечал, что «удачное и оригинальное, привнесенное в искусство индивидуальной ловкостью и острой зоркостью, прививалось, развивалось и приводилось в законченную форму» [5, с. 26].

Наиболее полно и всесторонне понятие «традиции» было раскрыто в трудах М.А. Некрасовой, которая прослеживает его взаимосвязь с другими качествами народного искусства (коллективностью и индивидуальностью, универсальностью), канонами, школой.

Согласно ее позиции, традиция является носителем образа мира и регулятором ценностей, значимых для жизни народа, тем самым в ней видится ключевой фактор развития народного искусства, способствующий вневременности его образов, их актуальности, близости и доступности людям разных возрастов, социальных статусов, убеждений, о чем шла речь выше. При этом ученый отмечает, что, являясь носителем образа мира, традиция не остается неподвижной, застывшей структурой. Наоборот, она – основа для дальнейшего развития творчества в условиях современности, так как, вбирая в себя черты нового времени, лучшие сохраняет, а лишние, избыточные, не характерные для того или иного вида народного искусства – отбрасывает. Иными словами, если из поиска современных выразительных решений образов исключается традиция, то он обречен на неудачу; и наоборот, опора на художественный опыт предшественников дает возможность находить новое в народном искусстве [15]. Об этом ранее писал А.Б. Салтыков, призывавший традиции народного творчества «бережно хранить, разумно использовать в соответствии с требованием времени, перестраивать и развивать по мере необходимости» [20], но при этом всегда помнить о требованиях конкретных жизненных условий и народной жизни.

Традиция и опыт коллективного творчества детерминируют канон в народном искусстве – совокупность профессионализма, мастерства, мировоззренческих духовно-нравственных основ, выраженных в относительно устойчивых формах и приемах, стилистических особенностях; канон находит проявление в специфике композиционного строя произведения, его пропорциях, архитектонике, особенностях декора, даже в процессе создания и, что особенно значимо, в сопряжении с качеством народности его содержания [16]. Таким образом, «каноничность», другими словами,

нормативность – одна из главных особенностей народного искусства» [15].

Поясним понятие «канона» в народном искусстве и его варьирование в процессе исторического развития на примере преемственности традиций палехского иконописного стиля в палехской лаковой миниатюрной живописи.

Характерными особенностями палехской иконописи, сложившейся уже к XVI – XVII вв., стало сочетание традиций новгородского и строгановского писем, а также заимствование элементов «фряжской» манеры письма. В живописи это нашло проявление в сложных и богатых композиционных построениях, особой ритмичности, преобладании удлиненных пропорций фигур святых, преобладании золотисто-охристых, терракотово-красных, белых и густых темно-зеленых, черных тонов, любви к особенной орнаментальности (для узоров обильно использовалось золото), и, вместе с тем, торжественности и духовной глубине, значимости образов.

После революции 1917 г. художники-палешане были вынуждены обратиться к новым формам приложения своего искусства, освоив живопись на папье-маше. В ранних произведениях бывших иконописцев – И.И. Голикова, И.И. Зубкова, И.В. Маркичева – очевидно сохранение вышеописанных традиционных черт: все также живопись выполняется темперой с соблюдением технологических особенностей; палитра строится на лаконичном колорите охристого, красного, белого и черного цветов, ракурсы фигур – несколько театральны, их пропорции – вытянуты, одежды – завершаются клубящимися складками; используется обильная разделка золотом и во всем сохраняется преемственность иконописных традиций. Но – в соответствии с вкусами и вызовами современности – меняются темы, сюжеты, персонажи, с течением времени обогащается красочная палитра, но все это органично включается в сформированный столетия назад канон.

Специфические черты канона тех или иных традиционных народных художественных промыслов утверждаются не в их отдельных элементах, а закрепляются в школах народного искусства.

Школа – «одно из главных звеньев системы народного искусства», «живая память истории», многообразие которых – залог культурного богатства народного искусства [15]; именно в школах – как в художественной системе, отражающей мышление народа и связывающей прошлое с настоящим – аккумулирована общность принципов, составляющих основу формирования художественных систем и стилистических особенностей того или иного вида художественного промысла [15, с. 234–275].

Принадлежность к школе художественного промысла – ключевой фактор, обуславливающий регионально-исторические художественно-стилистические особенности произведения, в конечном итоге – его эстетическое своеобразие и узнаваемость стиля. Со сформировавшимся канонизмом школы создаваемых изделий должны согласовываться и возможные нововведения – сюжеты, темы, мотивы, дающие импульс для ее развития. Только в этом случае возможно восприятие новаций не как инородного, но органичного явления, обогащающего образный строй сложившейся

художественной системы [15, с. 150-179]. По замечанию М.А. Некрасовой в народном искусстве творчество всегда базируется и развивается на основе национальной, этнической, региональной, краевой общности, общности промысла, что позволяет говорить с одной стороны, об определенной универсальности образов народного искусства, с другой – об их уникальности и самобытности.

Иными словами, каждая школа, представляя коллективный опыт, в то же время являет собой в определенной степени его индивидуализацию по отношению к системе народного искусства в целом. Так, национальная школа самобытна относительно народного искусства страны, краевая – к национальным, школа промысла – к краевым и т.д., т.е. «индивидуализация» осуществляется на всех уровнях, тем самым происходит развитие традиционных народных художественных промыслов и народного искусства в целом, так как осуществляется взаимодействие как внутри системы, так и вовне [15, с. 150-179].

Поясним понятие «школы» на примере художественной резьбы по кости. Самобытными чертами обладает каждая из отечественных школ резьбы по кости – холмогорская и тобольская, чукотская и якутская, современные – варнавинская, хотьковская, что проявляется не только в преобладании тех или иных мотивов, но и в излюбленных формах вещей, техниках резьбы, материалах и т.д. Так, холмогорскую отличает преобладание ажурной резьбы, создание декоративных композиций и предметов – ваз, кубков, ларцов, в то время как в тобольской, якутской, чукотской режут преимущественно скульптурные композиции на темы сцен жизни народов Севера.

Вместе с тем, несмотря на все разнообразие видов, существующих в России, совокупность названных школ позволяет говорить о своеобразии традиций отечественной художественной резьбы по кости, которые особенно ярко проявляются в сравнении со стилистикой европейской или африканской, китайской и японской школ резьбы по кости. Так, для русской резьбы по кости свойственна монументальность образов, величественность, многообразие технических приемов резьбы и приверженность бытовым темам и сюжетам из традиционного быта жителей северных регионов.

Аналогичным образом можно выявить и самобытные школы в рамках названных региональных – так, в чукотской резьбе по кости отличаются произведения, созданные в поселках Уэлен, Дежнев, Наукан; в тобольской – различны вещи мастерской Овешковых и Ю.И. Мельгуновой и т.д.

Профессиональная подготовка художников традиционного прикладного искусства в Высшей школе народных искусств также обусловлена как общими исторически сформировавшимися традициями подготовки, так и особенностями творческого метода каждого из преподавателей кафедр, владеющих конкретными видами традиционного прикладного искусства.

Процесс обучения строится на основе тщательного и вдумчивого освоения базовых технико-технологических приемов создания произведений и изучения основного круга канонических черт, стилистических особенностей,

формирующих художественное своеобразие отдельного вида традиционного народного художественного промысла, что происходит одновременно. Тем самым достигается возможность максимально полного постижения традиций художественной системы промысла, его канонов и специфики школы.

Так, пробуя выполнять приемы цветной гравировки на отделении косторезного искусства, студенты создают классические мотивы сказочного цветка, типичного для произведений этой северорусской резьбы XVIII в. На кафедре декоративной росписи изучают азбуку двухцветных мазков нижнетагильской росписи по металлу, впоследствии переходя к созданию мотивов «тагильской розы».

Вместе с тем, влияние эпохи также находит отражение в работах творческой направленности (курсовых, дипломных), однако новаторство проявляется в контексте заданных канонических черт, рождая, по определению М.А. Некрасовой, «творчество в рамках канона», что является залогом сохранения имеющихся традиций и их дальнейшего совершенствования.

Таким образом, именно взаимосвязь традиций, канона и школ обуславливают не только преемственность и сохранение самобытного образного языка каждого народного художественного промысла, но и их развитие с учетом вызовов времени.

7. Географическая принадлежность центров народного искусства обуславливает художественно-стилистические особенности произведений.

Одной из ведущих тенденций развития традиционных народных художественных промыслов является обусловленность художественной самобытности их произведений регионально-историческими особенностями центра бытования, его географической принадлежностью. Это связано с тем, что географическое расположение влияет на традиционный быт, обуславливает торговые связи с другими регионами, городами и странами и др. Сущностное значение географического компонента для складывания черт традиционных народных художественных промыслов подчеркивали М.А. Некрасова, И.Я. Богуславская [1, с. 24].

Влияние географического фактора на складывание художественной системы промысла проявляется в нескольких направлениях:

- ***материал:*** его доступность (обилие) для создания произведений;
- ***формообразование:*** специфика традиционного жизненного уклада, потребность в тех или иных вещах / близость торговых путей и спрос на конкретные предметы;
- ***орнаментальное своеобразие, декоративность:*** опора на традиционные особенности / проникновение иных культурных практик;
- ***реализация изделий:*** спрос на конкретные вещи, торговый и культурный обмен и пр.

Раскроем эту тенденцию на примере анализа развития стилистических особенностей произведений холмогорской резьбы по кости.

Холмогоры – село, раскинувшееся на севере Архангельской области, омываемой водами Белого и Баренцева морей – традиционного мест обитания моржей. Исторически моржовые бивни – «дорог рыбий зуб», как описывает его одна из древнерусских былин [6], – использовались для художественной резьбы. Обилие поделочного материала давала и сама земля – залежи ископаемой мамонтовой кости до настоящего времени являются одним из излюбленных материалов художников-резчиков. Кроме таких дорогих видов кости, имеющих свою художественно-выразительную структуру, нежные сложные оттенки, используется и простая животная кость. Цевка – трубчатая кость крупного рогатого скота, а культивирование коров молочных пород исторически являлось одним из направлений хозяйственной деятельности жителей этого региона. Подобная взаимозависимость наличия материала и создания произведений типична и для других традиционных промыслов.

Вечная мерзлота Якутии, в которой прекрасно сохранялись бивни мамонтов, стала базой для формирования одноименного косторезного промысла. И это несмотря на то, что исторически художественная обработка кости была нетрадиционна для быта якутов; более характерным для них является резьба по дереву или создание меховых мозаик.

Географическое положение Холмогор влияло на реализацию произведений северорусских резчиков, на формирование художественных образов этих вещей. Река Курополка, по которым раскинулись Холмогоры и другие села Куростровской волости, – приток Северной Двины. Северная Двина – крупная судоходная артерия, соединяющая территорию центральной России с Архангельском – единственным морским портом на территории страны до основания Санкт-Петербурга. Таким образом, активная торговля решала проблему сбыта изделий холмогорских резчиков, при этом обеспечивала их еще одним дорогим материалом, ввозимым из-за границы – слоновой костью.

Тесный торговый обмен с западноевропейскими купцами становился источником взаимопроникновения культурных особенностей, определенных типов орнаментальных мотивов, излюбленных сюжетов. Так, первая половина XVIII вв. – господство стиля рококо в Западной Европе, когда в России только начинают отказываться от традиций древнерусской культуры. В этот же период происходит процесс становления холмогорской резьбы по кости, в ее изящном ажуре появляется мотив, известный как «рокайльный завиток». Он становится настолько типичным и традиционным для холмогорской резьбы на проем, определяющим художественное своеобразие вещей этого промысла, что сохраняется в них вплоть до настоящего времени.

В рельефной резьбе часто можно встретить не только орнаментальные, но и изобразительные мотивы – изображения бегущего зайца, орла, горящих сердец. Их источником стала книга «Символы и Эмблематы» – сборник аллегорических картинок с толкованиями, изданный в Амстердаме в конце XVII столетия и попавший к русским резчикам [21]. Галантные сцены свиданий, мифологические композиции, изображения дам и кавалеров с

трубками, сцены Священной истории – в стилистике трактовки всех этих сюжетов прослеживается влияние западноевропейских традиций.

Но помимо заимствованных в холмогорской резьбе по кости можно увидеть композиции, отражающие особенности традиционного быта жителей того региона. Например, «стоянки ненцев» – скульптурные композиции, рассказывающие об особенностях жизни одного из северных народов, в тесном контакте с которыми постоянно находились жители Архангельской губернии. Художники очень внимательно изображают традиционные занятия ненцев, передают особенности их архитектуры, внешнего облика, но не забывают и о «культурном взаимопроникновении» – непременно в таких стоянках представлена фигура европейца, одетого по моде XVIII в.

Торговый и культурный взаимообмен обогатили и произведения других центров традиционных народных художественных промыслов – например, балахнинского кружевоплетения. Стилистику «балахонского манера» – кружева, выплетаемого из черных или кремовых шелковых нитей – обусловило знакомство мастериц с французским кружевом шантильи и блонды, которое стало возможным благодаря крупнейшей Макарьевской ярмарке, ежегодно проводившейся в Нижнем Новгороде [4].

Ярко выраженные национальные особенности и специфика вероисповедания (ислам) нашли отражение в художественном своеобразии трактовки образов и мотивов дагестанских произведений – балхарской керамики, кубачинского чернения по серебру, дагестанского ковроделия.

Несмотря на то, что северорусские резчики создавали свои произведения и в других близлежащих селах Куростровской волости, главным центром их реализации оставались именно Холмогоры, что в конечном итоге было зафиксировано в самом названии промысла. Таким образом, отражение в названии географической укорененности традиционного народного художественного промысла – еще одна из его сущностных особенностей, которая может быть проиллюстрирована на примере анализа художественного кружевоплетения.

Кружевоплетение, являясь необходимым домашним ремеслом, существовало в крестьянском быте уже с XVI – XVII вв. – сплести простую кружевную отделку для костюма могла каждая крестьянка. Изначально распространенное повсеместно, в XIX веке разбивается на крупные промыслы художественного кружевоплетения – Вологда, Рязань, Захожье, Елец, Белев, Балахна, Мценск, многие из которых известны и сейчас [11]. Такая тенденция характерна и для художественной вышивки, и для художественной росписи по дереву.

Исторические особенности бытования художественной вышивки и художественного кружевоплетения позволяют сделать вывод о том, что истоками формирования традиционного прикладного искусства, изначально сопровождающего повседневную жизнь человека, в промысел возможно благодаря влиянию определенных факторов – тенденций моды, спроса, культурного обмена, детерминированных географическим положением

центра, влияющих на развитие промысла в одних регионах и угасание в других.

Важно подчеркнуть: географический компонент влияет не только на бытование каждого конкретного художественного промысла, определяя характер обрабатываемых материалов, рынки сбыта изделий, излюбленные сюжеты и т.п., но и в целом детерминирует общность стилистических черт произведений различных промыслов того или иного региона. Так, ажур и изящество холмогорской резьбы по кости на проем созвучен тонкой графике линий северодвинских росписей, кружеву шемогодской резьбы по бересте, прихотливым орнаментальным мотивам сольвычегодских эмалей, белым узорам вологодского кружева.

Совершенно иную образную систему имеют художественные произведения Рязанского региона, в которых доминирует не пластическое начало, а господствует цвет: насыщенные звучные тона вышивки – цветной перевити, плотные нити красочного михайловского кружева, глубокие цвета и прихотливые формы скопинской керамики.

Таким образом, географическая принадлежность центра традиционного народного художественного промысла – один из ведущих факторов его формирования и развития, детерминирующий и художественное своеобразие образной системы промысла, и специфику организации производства, и традиционные каналы реализации произведений. Соответственно, это обуславливает важное методологическое значение выявленного основания в изучении традиций народного искусства, их сохранении и развитии.

Существенное значение регион бытования традиционного народного художественного промысла имеет и для реализации полноценной профессиональной подготовки будущего художника, которая осуществляясь непосредственно «на месте», позволяет:

- «погрузиться» в историко-культурную среду, обусловившую возникновение и развитие промысла;
- реализовать возможность полноценной научно-исследовательской работы в местных музейных собраниях, архивах, библиотеках;
- осуществлять взаимодействие с существующими профильными художественными предприятиями в данной области;
- перенимать профессиональный опыт непосредственно у носителей традиций данного художественного промысла – художников и мастеров.

Высшая школа народных искусств, реализующая сетевую форму обучения, имеет восемь филиалов в исторически сформировавшихся центрах традиционного прикладного искусства – Москве, Рязани, Сергиевом Посаде, Богородском, Федоскине, Мстере, Холуе, Омске, – что обеспечивает эффективную работу с местными художественными и профессиональными сообществами с целью подготовки высококвалифицированных специалистов.

При этом филиалы академии также, в свою очередь, являются гарантами устойчивого развития территорий и сохранения историко-художественной среды, что может позиционироваться как одно из условий сохранения

самобытности традиционных народных художественных промыслов [22].

В заключении отметим, что проанализированные характерные особенности народного искусства как самостоятельного типа художественного творчества определяют его специфику в аспектах:

- истории формирования и развития народных художественных промыслов в целом (народное искусство как часть культуры, бытование народного искусства в четырех формах, профессионализм народного искусства);

- технико-технологического процесса создания произведений (взаимосвязь традиционных приемов, форм и мотивов и их варьирование в каждом новом изделии; приверженность канонам и принадлежность школе);

- разработки духовно-нравственного содержания и наполненности художественных образов (качества универсальности, соотношение коллективного и индивидуального).

Реализация выявленных и проанализированных методологических оснований теории народного искусства в профильном профессиональном образовании в данной области – залог сохранения, возрождения и развития традиций народных художественных промыслов России.

Литература

1. Богуславская И.Я. Проблемы традиции в искусстве современных народных художественных промыслов / И.Я. Богуславская // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов / Сост. и науч. ред. И.Я. Богуславская. – Л.: Художник РСФСР, 1981. – С. 16-43.

2. Вагнер Г.К. О соотношении народного и самодеятельного искусства // Проблемы народного искусства / Под ред. М.А. Некрасовой и К.А. Макарова. – М.: Изобразительное искусство, 1982. – С. 46-55.

3. Ванюшкина Л.М., Тихомиров С.А. Научно-педагогическая школа В.Ф. Максимович «Теория и практика непрерывного профессионального образования в сфере традиционного прикладного искусства»: феноменологическая характеристика // Традиционное прикладное искусство и образование. 2019. № 2 (28). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nauchno-pedagogicheskaya-shkola-v-f-maksimovich-teoriya-i-praktika-neprepryvnogo-professionalnogo-obrazovaniya-v-sfere-traditsionnogo> (дата обращения: 17.09.2019).

4. Ведерникова Л.В. Традиции балахнинского кружева и перспективы его изучения // Народное искусство. Материалы и исследования: Сборник статей / Сост. и науч. ред. И.Я. Богуславская. – СПб.: PalaceEditions, 2004. – С. 175-181.

5. Воронов В.С. Крестьянское искусство. – М.: Государственное издательство, 1924. – 144 с.

6. Добрых рук мастерство / Сост. и науч. ред. И.Я. Богуславская. – Л.: Искусство, 1981. – 311 с.: ил.

7. Ермакова М.В. Особенности преподавания литературы студентам, обучающимся по направлению лаковая миниатюрная живопись // Традиционное прикладное искусство и образование. – 2019. – № 2 (28). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-prepodavaniya-literatury-studentam-obuchayuschimsya-po-napravleniyu-lakovaya-miniatorynaya-zhivopis> (дата обращения: 16.09.2019). С. 35-38.
8. Ермолаева М.А. Обучение дисциплинам «Рисунок» и «Декоративный рисунок» в Высшей школе народных искусств // Традиционное прикладное искусство и образование. – 2017. – № 1 (19). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obuchenie-distsiplinam-risunok-i-dekorativnyu-risunok-v-vysshey-shkole-narodnyh-iskusstv> (дата обращения: 16.09.2019).
9. Зубова Т.Д. О границах понятия народного искусства // Декоративное искусство СССР. – 1973. – № 8. – С. 25-27.
10. Ионов Б. Заметки по теории декоративного искусства // Декоративное искусство. – 1958. – № 6. – С. 39-40.
11. Лапшина Е.А. Профессиональное образование в художественном кружевоплетении: Монография / Е.А. Лапшина, Высшая школа народных искусств (институт). – СПб.: ВШНИ, 2009. – 164 с.
12. Лебедев С.В. Традиционно-прикладное искусство России как предмет философского познания // Традиционное прикладное искусство и образование: Материалы XII международной научно-практической конференции 6-10 ноября 2006 года. – СПб., 2007. – С. 122-125.
13. Максимович В.Ф. Теоретико-методологические основы подготовки специалистов в области традиционного прикладного искусства / В. Ф. Максимович // Научный диалог. – 2016. – № 12 (60). – С. 387-400.
14. Некрасов А.И. Русское народное искусство / А.И. Некрасов. – М.: Государственное издательство, 1924. – 85 с.
15. Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/nekra/sova/narod/1.htm> (дата обращения 18.11.18).
16. Некрасова М.А. Формирование новой парадигмы теории народного искусства. Ключевые понятия // Народное искусство России в современной культуре. – М.: Коллекция М, 2003. – С. 78-98.
17. Некрасова М.А. К вопросу о понятии «народный мастер». О природе его творчества / М.А. Некрасова // Народные мастера: Традиции, школы. Выпуск 1 / Под ред. М.А. Некрасовой. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – С. 8-26.
18. Некрасова М.А. О формах развития народного искусства в некоторых вопросах творчества / М.А. Некрасова // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов / Сост. и науч. ред. И.Я. Богуславская. – Л.: Художник РСФСР, 1981. – С. 60-80.
19. Разина Т.М. О профессионализме народного искусства. – М.: Советский художник, 1985. – 192 с., ил.

20. Салтыков А.Б. О специфике и народности декоративного искусства (Беседа с мастерами) // Самое близкое искусство / А.Б. Салтыков, сост. Т.П. Салтыков. – М.: Просвещение, 1969. – 296 с. Статья – 1958 г.
21. Символы и Емблемата (1705 год) // Библиохроника. – URL: <http://xn--80aba1abaoftjax8d.xn--plai/Сюжеты/символы-и-емблемата-1705-год> (дата обращения 01.08.2019).
22. Тихомиров С.А. Народные художественные промыслы как ресурс устойчивого развития региона и сохранения художественно-исторической среды // Научная концепция народного искусства М. А. Некрасовой в практике работы Высшей школы народных искусств (академии): Коллективная монография / Под научн. ред. В. Ф. Максимович. – СПб.: ВШНИ, 2018. – 54-67.
23. Уткин А.Л. Специфика обучения пластической анатомии будущих художников традиционного прикладного искусства // Традиционное прикладное искусство и образование. – 2018. – №4 (26). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-obucheniya-plasticheskoy-anatomii-buduschih-hudozhnikov-traditsionnogo-prikladnogo-iskusstva> (дата обращения: 16.09.2019).

References

1. Boguslavskaya I.YA. Problemy tradicii v iskusstve sovremennyh narodnyh hudozhestvennyh promyslov / I.YA. Boguslavskaya // Tvorcheskie problemy sovremennyh narodnyh hudozhestvennyh promyslov / Sost. i nauch. red. I.YA. Boguslavskaya. – L.: Hudozhnik RSFSR, 1981. – S. 16-43. S. 24.
2. Vagner G.K. O sootnoshenii narodnogo i samodeyatelnogo iskusstva // Problemy narodnogo iskusstva / Pod red. M.A. Nekrasovoj i K.A. Makarova. – М.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1982. – S. 46-55.
3. Vanyushkina L.M., Tihomirov S.A. Nauchno-pedagogicheskaya shkola V.F. Maksimovich «Теория и практика непрерывного профессионального образования в сфере традиционного прикладного искусства»: феноменологическая характеристика // Традиционное прикладное искусство и образование. 2019. № 2 (28). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nauchno-pedagogicheskaya-shkola-v-f-maksimovich-teoriya-i-praktika-neprepryvnogo-professionalnogo-obrazovaniya-v-sfere-traditsionnogo> (data obrashcheniya: 17.09.2019).
4. Vedernikova L.V. Tradicii balahninskogo kruzheva i perspektivy ego izucheniya // Narodnoe iskusstvo. Materialy i issledovaniya: Sbornik statej / Sost. i nauch. red. I.YA. Boguslavskaya. – SPb.: PalaceEditions, 2004. – S. 175-181.
5. Voronov V.S. Krest'yanskoe iskusstvo. – М.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1924. – 144 s.
6. Dobryh ruk masterstvo / Sost. i nauch. red. I.YA. Boguslavskaya. – L.: Iskusstvo, 1981. – 311 s.: il.
7. Ermakova M.V. Osobennosti prepodavaniya literatury studentam, obuchayushchimsya po napravleniyu lakovaya miniatyurnaya zhivopis' // Традиционное прикладное искусство и образование. – 2019. – № 2 (28). – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-prepodavaniya-literatury-studentam-obuchayuschimsya-po-napravleniyu-lakovaya-miniaturaya-zhivopis> (data obrashcheniya: 16.09.2019). S. 35-38.

8. Ermolaeva M.A. Obuchenie disciplinam «Risunok» i «Dekorativnyj risunok» v Vysshej shkole narodnyh iskusstv // Tradicionnoe prikladnoe iskusstvo i obrazovanie. – 2017. – № 1 (19). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obuchenie-distsiplinam-risunok-i-dekorativnyy-risunok-v-vysshey-shkole-narodnyh-iskusstv> (data obrashcheniya: 16.09.2019).

9. Zubova T.D. O granicah ponyatiya narodnogo iskusstva // Dekorativnoe iskusstvo SSSR. –1973. – № 8. – S. 25-27.

10. Ionov B. Zametki po teorii dekorativnogo iskusstva // Dekorativnoe iskusstvo. – 1958. – № 6. – S. 39-40.

11. Lapshina E.A. Professional'noe obrazovanie v hudozhestvennom kruzhevopletenii: Monografiya / E.A. Lapshina, Vysshaya shkola narodnyh iskusstv (institut). – SPb.: VSHNI, 2009. – 164 s.

12. Lebedev S.V. Tradicionno-prikladnoe iskusstvo Rossii kak predmet filosofskogo poznaniya // Tradicionnoe prikladnoe iskusstvo i obrazovanie: Materialy XII mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii 6-10 noyabrya 2006 goda. – SPb., 2007. – S. 122-125.

13. Maksimovich V.F. Teoretiko-metodologicheskie osnovy podgotovki specialistov v oblasti tradicionnogo prikladnogo iskusstva / V. F. Maksimovich // Nauchnyj dialog. – 2016. – № 12 (60). – S. 387-400.

14. Nekrasov A.I. Russkoe narodnoe iskusstvo / A.I. Nekrasov. – M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1924. – 85 s.

15. Nekrasova M.A. Narodnoe iskusstvo kak chast' kul'tury: teoriya i praktika. – M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1983. – URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/nekra/sova/narod/1.htm> (data obrashcheniya 18.11.18).

16. Nekrasova M.A. Formirovanie novoj paradigmy teorii narodnogo iskusstva. Klyuchevye ponyatiya // Narodnoe iskusstvo Rossii v sovremennoj kul'ture. – M.: Kollekcija M, 2003. – S. 78-98.

17. Nekrasova M.A. K voprosu o ponyatii «narodnyj master». O prirode ego tvorchestva / M.A. Nekrasova // Narodnye мастера: Tradicii, shkoly. Vypusk 1 / Pod red. M.A. Nekrasovoj. – M.: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1985. – S. 8-26.

18. Nekrasova M.A. O formah razvitiya narodnogo iskusstva v nekotoryh voprosah tvorchestva / M.A. Nekrasova // Tvorcheskie problemy sovremennyh narodnyh hudozhestvennyh promyslov / Sost. i nauch. red. I.YA. Boguslavskaya. – L.: Hudozhnik RSFSR, 1981. – S. 60-80.

19. Razina T.M. O professionalizme narodnogo iskusstva. – M.: Sovetskij hudozhnik, 1985. – 192 s., il.

20. Saltykov A.B. O specifike i narodnosti dekorativnogo iskusstva (Beseda s masterami) // Samoe blizkoe iskusstvo / A.B. Saltykov, sost. T.P. Saltykov. – M.: Prosveshchenie, 1969. – 296 s. Stat'ya – 1958 g.

21. Simvoly i Emblemata (1705 god) // Bibliohronika. – URL: <http://xn--80aba1abaoftjax8d.xn--p1ai/Syuzhety/simvoly-i-emblemata-1705-god> (data obrashcheniya 01.08.2019).

22. Tihomirov S.A. Narodnye hudozhestvennye promysly kak resurs ustojchivogo razvitiya regiona i sohraneniya hudozhestvenno-istoricheskoy sredy // Nauchnaya koncepciya narodnogo iskusstva M. A. Nekrasovoj v praktike raboty Vysshej shkoly narodnyh iskusstv (akademii): Kollektivnaya monografiya / Pod nauchn. red. V. F. Maksimovich. – SPb.: VSHNI, 2018. – 54-67.

23. Utkin A.L. Specifika obucheniya plasticheskoy anatomii budushchih hudozhtnikov tradicionnogo prikladnogo iskusstva // Tradicionnoe prikladnoe iskusstvo i obrazovanie. – 2018. – №4 (26). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-obucheniya-plasticheskoy-anatomii-buduschih-hudozhtnikov-traditsionnogo-prikladnogo-iskusstva> (data obrashcheniya: 16.09.2019).