



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2020 г. Н. П. Бесчастнов
г. Москва, Россия

© 2020 г. И. В. Рыбаулина
г. Москва, Россия

© 2020 г. А. С. Дембицкая
г. Москва, Россия

**ОТ НАРОДНОГО ПРЕДМЕТНОГО ТВОРЧЕСТВА
К ОТЕЧЕСТВЕННОМУ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ
ИСКУССТВУ ФОЛЬКЛОРНОГО НАПРАВЛЕНИЯ:
СОВРЕМЕННЫЙ ОПЫТ И ПУТИ РАЗВИТИЯ**

Аннотация: В статье выявляются и описываются основные пути и формы существования и развития отечественного декоративно-прикладного искусства, в конце XX – первые десятилетия XXI вв., включая народные промыслы. Кратко на отдельных примерах очерчиваются особенности экспериментальной работы в системе народного орнаментального творчества и профессионального искусства с активным использованием традиций народной культуры. Значительная часть текста посвящена достижениям в области декоративно-прикладного искусства отечественных художественных колоний «усадебного типа»: «абрамцевскому кружку» в усадьбе С. И. Мамонтова и мастерским княгини М. К. Тенешевой во Фленове, так как результаты деятельности данных колоний и сегодня продолжают влиять на отечественное предметное творчество. Выявлено место Павлово-Посадских шалей и платков в искусстве второй половины XX – начала XXI вв., т. е. в период активного внедрения в художественные процессы творчества проектного типа. Особое внимание уделяется принципам использования национальных мотивов в искусстве постмодернизма, применению инновационных технологий. Определено, что внешнее отрицание художественных традиций и эстетизация хаоса в постмодернизме не вычеркнула использование древних орнаментальных форм из современной проектной практики. Деструктивность, ироничность, проявление метонимии используется для проведения постоянного диалога с наследием традиционного искусства. Этот диалог часто является основой смысловой динамики проектных поисков. Традиционный орнамент в современном искусстве освобождается от семантики мотива, связанного с местом его существования в каноничном предметном творчестве, и дизайнеры переносят его на предметы, созданные в культуре конца XX – первого десятилетия XXI вв. В тексте статьи отмечаются возможности и методы цитирования орнаментов прошлого в новой среде культуры, даются примеры использования высоких технологий в имитации традиционных материалов и эстетизации древних технологических приемов, от-

мечается постепенное возвращение интереса к глубинной сути орнамента на пути духовного обновления общества.

Ключевые слова: орнамент, канон, ткань, костюм, форма, мотив, композиция, цвет, декоративно-прикладное искусство, дизайн, постмодернизм, деконструкция, инновационные технологии.

Информация об авторах:

Николай Петрович Бесчастнов — доктор искусствоведения, профессор, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 117997 г. Москва, Россия. E-mail: npb.art@mail.ru

Ирина Викторовна Рыбаулина — кандидат технических наук, доцент, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 117997 г. Москва, Россия. E-mail: irina_gybaulina@mail.ru

Александра Сергеевна Дембицкая — преподаватель, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 117997 г. Москва, Россия. E-mail: alex.dembitskaya@mail.ru

Дата поступления статьи: 18.11.2019

Дата публикации статьи: 28.03.2020

Для цитирования: Бесчастнов Н. П., Рыбаулина И. В., Дембицкая А. С. От народного предметного творчества к отечественному декоративно-прикладному искусству фольклорного направления: современный опыт и пути развития // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 272–286. DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-272-286

Декоративно-прикладное искусство в постсоветское время не стало предметом широкого обсуждения. Мало кто уже помнит жаркие споры о судьбах произведений декоративно-прикладного искусства фольклорного направления и вообще о месте декоративно-прикладного искусства в нашей жизни на страницах отечественного журнала второй половины XX в. «Декоративно-прикладное искусство СССР» (знаменитого «ДИ»). Однако многочисленные статьи, написанные блестящими искусствоведами, культурологами, художниками, не потеряли своей актуальности и сегодня [6; 9; 15; 18 и др.].

Между тем проблемы декоративно-прикладного искусства, включая проблемы народных промыслов, не только остались, но еще и приобрели особую остроту в изменившемся под влиянием общественно-политических и экономических сдвигов обществе. Возникла необходимость осмыслить и декоративно-прикладные «поделки», хлынувшие на наш рынок со всего открывшегося внезапно мира в начале XXI в. и потеснившие в художественных салонах, магазинах изделия еле теплящихся отечественных комбинатов декоративно-прикладного искусства, полукустарных и кустарных производств провинциальных народных промыслов. Население России стало активно покупать «заморские» изделия, и реализация отечественного художественного продукта существенно снизилась, а где-то и приостановилась. Новое, необычное и доступное по цене заинтересовало нашего, не избалованного ничем человека.

Первыми стали исчезать с «колхозных» рынков матрешечники из Полхов-Майдана. Закутанные в многослойные одежды, они вплоть до конца 1990-х гг. до холодных осенних ветров стояли со своим ярким аляповатым товаром у рыночных прилавков

почти всех крупных городов Центральной России. Затем замедлилась продажа матрешек и других расписанных профессиональными мастерами деревянных изделий, изделий из стекла, глины, «резного товара», платков и шалей ручной росписи, т. е. всего, что стабильно покупалось населением для украшения достаточно блеклой среды обитания, организуемой предметами быта, производимыми в промышленных масштабах в СССР. Отголоски древнего, прошедшего через века канона согревали душу советского человека. В то время были почти обязательны на кухнях деревянные расписные половники и разделочные доски. Удачно расписанная часть изделий не использовалась в быту, а стояла или висела «для красоты» интерьера. То же относилось и к прекрасным каноничным керамическим изделиям народов СССР. Тяжеленное, расписанное керамическими красками узбекское блюдо имела каждая уважающая себя московская семья.

«Железный занавес» между нами и Западом в значительной степени обеспечивал расширенное потребление отечественных товаров во всех его сегментах, в том числе и художественном. Спрос на «народное» поддерживался и всплеском интереса к отечественной истории, порожденным прогрессивными устремлениями советских «шестидесятников». Литераторы, искусствоведы, техническая интеллигенция запоем штудировали как псевдоисторические, так и серьезные исторические исследования, составляли маршруты по «неизведанным» местам российской глубинки и добросовестно их осваивали, писали статьи, устраивали многочасовые домашние посиделки с рассказами об увиденном. Именно тогда в мастерских и квартирах творческой интеллигенции появились резные прялки, расписные короба и сундуки, лапти, деревянная скульптура и иконы, взятые в заброшенных в северной глуши деревнях. Эти предметы стали материализованной духовной связью с жизнью предков. Отрицание успехов отечественного дореволюционного прошлого уходило в небытие, уступая место жадному интересу к «той жизни», величественные остатки которой еще стояли по всей России. Данные действия, бесспорно, помогли сохранению отечественного художественного наследия и особенно тому, что относится к народному искусству. Стали открываться всевозможные музеи народного быта в малых городах Российской Федерации, Украины, Белоруссии, появились достаточно обширные частные собрания произведений народного искусства.

Конечно, это не могло не повлиять на профессиональное декоративно-прикладное искусство: фольклорные мотивы быстро распространились в художественном текстиле, фарфоре, росписи по дереву. Профессиональные художники пытались адаптировать древние узоры к реалиям нового времени [3; 10; 13 и др.]. Древние узоры понимались по-разному. Чтобы разобраться в этом, безусловно, масштабном движении, необходимо отметить, что в 1960–1990-е гг. существовало три уровня «жизни» народных мотивов:

- в изделиях кустарей-надомников;
- в продукции фабрик-артелей для массового изготовления произведений декоративно-прикладного искусства по каноничным образцам;
- в произведениях декоративно-прикладного искусства, созданных по народным мотивам профессиональными художниками.

К первому случаю относились, бесспорно, кустари из упомянутого выше села Полхов-Майдан, в хорошо срубленных многочисленных избах которого мужчины точили и вырезали из липы изделия различного назначения, а женщины и дети их расписывали. Приезжая в Полхов-Майдан ты попадаешь в обстановку XIX в. и видишь весь древний процесс создания «деревянного товара»! В деревнях Русского Севера еще ра-

ботали «на дому» мастера «по глине», издававшие ярко расписанные игрушки и посуду на основе навыков, полученных из рук их родителей. Дымковская и каргопольская глиняная игрушка имели фантастический успех у творческой интеллигенции и даже повлияли на профессиональное декоративно-прикладное искусство своей жизнеутверждающей силой, праздничностью, колоритом орнаментальных мотивов (рисунок 1). В 1960–1970-е гг. изображения дымковских игрушек можно было встретить даже на ситцевых или штапельных кухонных занавесках.



Рисунок 1 – Каргопольская глиняная игрушка Полкан
Figure 1 – Kargopol clay toy Polkan

К фабрикам-артелям относились так называемые производства в Семенове, Жостове, Холуе, Мстере. По сути дела, это были надомники, собранные в одном помещении. На данных производствах изготавливался как «товар» с тем или иным рисунком-образцом, так и создавались уникальные изделия, прогремевшие на многочисленных Всемирных выставках прошлого столетия. На данных фабриках существовало коллективное обучение мастеров росписи и собирались художественные советы из ведущих местных мастеров росписи и искусствоведов из Москвы. К работе и достижениям фабрик-артелей в искусствоведческой среде отношение было различным, но следует признать, что в условиях советской действительности их деятельность можно считать положительной [12]. Именно в изделиях лучших фабричных мастеров орнамента можно проследить формы изменения традиционных узоров в рамках канона. Так, например, выдающийся мастер хохломского узора Степан Павлович Веселов своей авторской «кудриной» делал как орнамент, так и изображения животных и портреты друзей (рисунок 2). Во множество книг о хохломской росписи вошел портрет Семена Степановича Юзикова на деревянной тарелке.



Рисунок 2 – С. П. Веселов. Тарелка Портрет мастера С. С. Юзикова
Figure 2 – S. P. Veselov. Plate Portrait of the master S. S. Yuzikov

Самой сложной для изучения является сфера профессионального декоративно-прикладного искусства. Подготовка художников-профессионалов несет в своей основе проектное начало и научно-методическое осмысление уровней включения народных мотивов в проектный процесс имеет принципиальный характер. Кроме того, ряд прошедших обучение по системе проектного типа художников стали работать как кустари-надомники или на фабриках артельного типа, и им были необходимы знания работы по канону. Работа по канону как бы встроилась в систему проектной культуры как в качестве предыстории, так и в виде особого метода творческой практики со своими характерными приемами и базовой концепцией.

Осознание того, что в творческих вузах необходимо обучать студентов методам работы на всех трех вышеизложенных уровнях пришло уже во второй половине 1960-х гг. Идеологом этого процесса выступил историк и теоретик декоративно-прикладного искусства А. Б. Салтыков [16; 17 и др.]. Практическое воплощение идей искусствоведа осуществили его многочисленные ученики и последователи, преподававшие в то время в вузах и художественных училищах [2; 4]. Одной из последовательных пропагандисток идей А. Б. Салтыкова была Р. В. Захаржевская — известный историк и методолог костюма. В своих книгах и лекциях по истории костюма и орнамента она всегда отмечала роль народного искусства в становлении советского костюма и предметов быта XX в. [8]. Анализируя статьи и учебные рабочие программы тех лет, связанные с темой народного наследия, следует сказать, что усилия в основном были сосредоточены на поисках путей сохранения аутентичности как узора, так и самого произведения декоративно-прикладного искусства в целом. Соответствие первоисточнику, истинность были камертоном проектности. Любое проявление имитации, «фейка» объявлялось пошлостью. В понимание аутентичности входила и тактильность. Включение в понимание аутентичности тактильности приводило к тому, что аутентичным произведением можно было считать только технологически и художественно точное повторение древнего образца.

Действительно, доводившиеся до совершенства руками десятков или сотен поколений мастеров каноничные изделия из натуральных материалов, несут в себе мощный энергетический заряд. Это прочувствовали еще участники знаменитого Абрамцевского художественного кружка, увлеченно работавшие в местных мастерских традиционных художественных ремесел [1]. Не случайно эти изделия и сегодня любимы. Прикосновение к ним рождает множество глубоких ощущений, но, созданные для иного хозяйственного уклада, они уже не могут быть полноценно используемы в современном быту среди микроволновок, посудомоечных машин и кухонь в стиле «хай-тек». Появление эко-туризма с сетями отелей, использующих формы традиционного уклада — хороший признак, но это пока небольшой сегмент нашей жизни. Чтобы каноничное изделие встроилось в жизнь XXI в., оно должно быть подвергнуто частичным изменениям. Изменения могут идти по четырем основным параметрам: материал, форма, технологии, орнамент. Сегодня изменения такого рода могут достаточно быстро производиться только проектно-профессиональными художниками, так как жизненного уклада, в котором был рожден автохтонный образец, уже нет. Были ли такого рода изменения в додизайнерскую эру? Конечно, были. Например, жостовские подносы с росписью по металлу появились как массовые изделия относительно недавно, вследствие удешевления производства железа, но мы их уже рассматриваем как сложившийся канон. До росписи по железу столетиями на территории России существовала роспись по дереву, и бытовые деревянные предметы с росписью находят еще в раскопках Древнего Новгорода. На гладком металле краски стали ложиться более тонким просвечивающимся слоем,

создавая множество тональных переходов, что повлияло на художественную сторону изображений. Те приемы изображений, которые нам хорошо знакомы, вырабатывались около 200 лет!

Не были простым повторением достижений ушедших веков и произведения, рожденные в столярных и керамических мастерских Абрамцева, организованных стараниями Саввы Ивановича Мамонтова — «Саввы Великолепного». Создаваемые по эскизам Е. Д. Поленовой, Н. Я. Давыдовой мебель и предметы быта имели как исторические культурные корни, так и узнаваемый творческий почерк. Елена Поленова создала более ста эскизов деревянных изделий разной степени приближенности к народным образцам, среди которых — знаменитый «Шкаф с колонной». Шкаф, ставший брендом абрамцевской столярной мастерской, имел серьезный потребительский успех. Древнейшие резные орнаменты, уходящие корнями в славянское язычество, были художественно удачно не только перенесены на новые предметные плоскости, но и сохранили свое семантическое предназначение (рисунок 3). Из четырех параметров возможных изменений: материал, форма, технологии, орнамент в изделиях не изменились только материал — дерево, и технологии. Все остальное доработано в соответствии с запросами нового времени. Так, например, при анализе великолепной коллекции резных изделий абрамцевской столярной мастерской, хранящейся в музее декоративно-прикладного искусства в Москве, можно увидеть большое количество шкафов, шкафчиков, табуреток, кресел и даже письменных столов, которые не имеют прямых аналогов в крестьянском искусстве. Форма или сильно изменена, или вообще взята из западноевропейского искусства и стилизована «под русское». Орнамент, взятый Е. Д. Поленовой с русских прялок, был перенесен на «фасадные» части шкафов и т. д. Изменения проведены с глубоким пониманием построения и семантики орнамента и большим вкусом. Не меньшую славу Абрамцевскому кружку принесла и керамика. В керамической мастерской, созданной в усадьбе в 1889 г., проявили свои силы и талант М. А. Врубель, В. М. Васнецов, К. А. Коровин, А. Я. Головин, В. Д. Поленов, Е. Д. Поленова и другие известные русские художники. В керамических изделиях, получивших признание на Всемирной выставке 1900 г. в Париже (золотую медаль получил М. А. Врубель, серебряную — А. Я. Головин), изменениям подвергся даже материал. В мастерской, руководимой талантливым химиком-технологом П. К. Ваулиным, были проведены результативные эксперименты по возрождению на новой основе старинных способов обжига и получению оригинальных художественных эффектов, созвучных эстетике европейского модерна. Что же касается формы и орнамента, то, например, М. А. Врубель просто не мог что-то слепо повторить, и его гениальные творческие достижения в поисках колорита, пластики поверхностей, орнамента ждут своего кропотливого исследователя. С нашей точки зрения, М. А. Врубель не только гений живописи и керамики, но и искусства орнамента. Он — орнаменталист мирового уровня. Вслед за Врубелем, или, быть может, рядом с ним, идет Головин, самым серьезнейшим образом изучивший орнамент. Театральный музей им. А. А. Бахрушина владеет несколькими десятками его акварельных зарисовок образцов полосатых и других тканей, но даже в зарисовках виден головинский колорит. Хотя Абрамцевский кружок относится по европейской классификации к художественной колонии «усадебного типа» (такие были в ряде европейских стран), абрамцевско-мамонтовскую инициативу поисков духовных корней нации можно считать интегральной моделью художественного процесса такого рода. К такой же художественной колонии можно отнести и художественные мастерские в селе Фленово Смоленской губернии, организованные княгиней Марией Клавдиевной Тенишевой. В отличие от Абрамцева, во Фленове занимались еще и окраской тканей, и вышиванием.



Рисунок 3 – Мебель по эскизам Е. Д. Поленовой
Figure – Furniture according to the sketches of E. D. Polenova

Постоянным изменениям подвергались и подвергаются орнаменты на платках и шалих из Павловского Посада. Имея в ассортименте рисунки как восточного характера, так и рисунки с гирляндами и вазами классицизма, орнаменты отличаются характерным плотным заполнением яркими орнаментальными формами всего изобразительного поля текстильного полотна [14]. В течение многих десятилетий менялся вид полотна, конфигурация мотивов, но оставались неизменными цветность, композиционная схема, плотность заполнения рисунком поверхности.

Следует отметить, что опыт творчества мастеров Павловского Посада уникален и требует, как и опыт Абрамцевского кружка, внимательного проектно-художественного анализа. Созданное более двух веков назад кустарное производство со своим характерным художественным лицом вот уже более пятидесяти лет внедряет разработки профессиональных художников! Значительная часть из них — выпускники факультета прикладного искусства МГТУ им. А. Н. Косыгина (ныне — Институт искусств РГУ им. А. Н. Косыгина). Павлово-Посадские (Богородские) шали были известны уже в XVII столетии, но всемирную славу получили изделия, созданные талантом художников XX в. Открытая 19 июля 2019 г. в Павловском Посаде выставка работ Ирины Петровны Дадоновой, Галины Ивановны Сотской, Елены Валерьевны Жуковой, Натальи Сергеевны Белокур это блестяще подтверждает. Павлово-Посадская фабрика — единственное в России традиционное производство, сохраняющее стилевые традиции прошлого усилиями профессиональных художников, способных вносить изменения в орнамент XIX в., учитывая пожелания и вкусы человека как XX, так и XXI в., не разрушая достижений прошлого. Теплая, эластичная, мягкая ткань из тонкой натуральной шерсти намного превосходит изделия из синтетики по своим эксплуатационным свойствам и к тому же обладает завораживающей взор матовой поверхностью, на которой орнамент приобретает ровное глубокое свечение. Но так воспринимаются только высококачественные изделия, созданные на грани технологических возможностей времени. Именно таким образом Павловские платки полноценно «работали» в costume индустриального общества с господством идеи проектного порядка и, как это ни странно, без особых потерь вошли в эпоху постмодернизма. Контрастность цветовых отношений в организации композиции Павловского платка хорошо встраивается в систему эстетических ценностей современного нам периода (рисунок 4).



Рисунок 4 – Павлопосадские шали
Figure 4 – Pavlovo Posad shawl

Но встраивание каноничных изделий в современный процесс потребления за счет улучшения качества материала — самый простой из имеющихся путей, но и он возможен далеко не всегда. В настоящее время все чаще и чаще используются всевозможные инновационные материалы, такие, как пластик, резина и др. Они убедительно имитируют традиционную натуральную основу, легко моются, могут выдержать высокую и низкую температуру, устойчивы к химикатам. Использование новых материалов при производстве изделий декоративно-прикладного искусства позволяет органично интегрировать их в современную жизнь.

Но введение предметов традиционного декоративно-прикладного искусства в культуру постмодернизма — только часть проблем функционирования орнаментальных форм в искусстве XXI в. Эстетизация хаоса и отрицание художественных традиций не вычеркнуло древних орнаментальных форм из проектной культуры последних десятилетий. Постулатизация деструкции, полиморфизма, иронии, метонимии, имманентности оставила место для поисков-экспериментов на злободневные проблемы морали, и эти поиски шли в постоянном диалоге с наследием давнего и недавнего прошлого (рисунок 5).



Рисунок 5 – Жан-Поль Готье. Коллекция 2010
Figure 5 – Jean-Paul Gaultier. Collection 2010

Деконструктивизм в предметах быта не стал тотальным. Любовь к «микшированию» привела к внедрению в костюм и интерьерный текстиль и другие предметы быта не только элементов современного графического дизайна, фотопортреты и товарные знаки, но и к возвращению традиционного орнамента. Правда, это возвращение произошло без учета каноничной системы местоположения орнамента в изделии и подчинялось идейно-композиционным принципам постмодернизма. Веками выверенный смысл орнамента стал необязательным. Изменения в членении формы, нарочитая незавершенность в противовес завершенности вошли в дизайнерский обиход. Например, исходя из этого, костюм мог не подчеркивать, а «разрушать» зрительно силуэт за счет особой многослойности одежды, смены понимания «верха» и «низа» костюма, быть декларативно не функциональным как в плане эргономичности, так и в знаково-содержательном смысле. Для человека, живущего в системе традиций народной культуры, это воспринималось как крушение мироустройства. В построении интерьера и его предметов фантазия и креативное мышление постмодернистов приводили к использованию предметов старого быта (в том числе и орнамента) по совершенно новому для себя назначению, нарушающему традиции утилитарности и эволюционно развивающейся знаковости быта. Декоративность, кич, семантичность элементов, ироничность и цитирование исторических стилей выражались в высокотехничном исполнении. Яркую заметную окраску может иметь любой предмет интерьера, включая стены, потолок, осветительные приборы. Это позволяет свободно менять акцентирование интерьерной композиции по всей кубатуре помещений. «Многоуровневые потолки, цветное художественное зонирование пола, причудливые предметы искусства, скульптурная мебель и ковры, яркие подушки на креслах и диванах позволяют свободно менять “графику” интерьеров простой перестановкой предметов» [5]. Таким образом, при необходимости меняется образ самой архитектоники постройки. Как и в костюме постмодернизма, «верх» может быть заменен по графике с «низом», так и то же самое возможно в организации интерьера. О роли орнамента в интерьерах постмодернизма можно сказать то, что они сами — сложноорганизованная открытая к изменениям орнаментальная композиция. Чтобы это понять, достаточно проанализировать проекты группы «Мэмфис», созданной выдающимся Этторе Соттосом в Милане в 1980-е гг. Коллажи, комиксы, различные элементы панк-культуры слились в странноватые на первый взгляд композиции, где предметы и орнаменты балансируют на грани допустимого. Только геометрия черного цвета, любимого мастерами народного творчества, удерживает яркие, сочные, жизнерадостные цвета в рамках задуманной структуры. Орнаментализм хорошо просматривается в организации интерьеров Каримом Рашидом.

Традиционный орнамент в этой ситуации как бы освобождается от глубины семантического наполнения, связанного с местом его нанесения на костюм, предмет быта, интерьерные и экстерьерные детали архитектуры или даже элементы форм транспорта. Художники постмодерна свободно переносят его на предметы, созданные культурой последних десятилетий. Так, хохломские узоры появляются на легинсах или смартфонах, плотно покрывают архитектуру у российского дизайнера Дениса Симачева (рисунок 6), выпускника Института искусств РГУ им. А. Н. Косыгина, и он масштабно, но очень тактично использует орнамент в своих экспериментах. Орнамент как бы изымается с поверхности традиционного изделия и переносится в иную среду. По сути дела, налицо применение теории орнамента XIX в., имевшей хождение в старой «Строгановке», в соответствии с которой орнамент может целенаправленно изыматься из любого изделия и переноситься на любое другое [11]. В конце XX – начале XXI вв. принципы

построения орнамента по данной теории неожиданно успешно соединились с проявлениями деконструктивизма, возможностью свободной смены акцентов при построении композиции объектов декоративно-прикладного искусства и дизайна. В случаях с использованием орнаментальных форм это в основном цитирование орнаментов прошлого, но цитирование в новой системе координат. Выделенные из уравновешенной исторической каноничной композиции мотивы при перенесении на изделия, с заложенным в них стремлением к деконструкции, включаются в противоречивую пространственную двойственную игру — диалог с прошлым. Этот диалог может быть театрален, ироничен и даже эпатажен, но он обязательно должен быть. Удивительно, как идеи такого диалога проникли из высокого искусства в прикладное творчество и дизайн и успешно там прижились. Особенно это заметно в искусстве костюма, где уровни данного диалога достаточно многочисленны. Даже у известного «хулигана моды» Жана-Поля Готье в коллекциях постоянно встречаются не только орнаментированные вставки в костюмах *pret-a-porte*, но и имеются полностью заполненные традиционным орнаментом модели с намеком на каноничное его расположение в конструкции. Правда, ткань при этом может быть инновационной и провокационно прозрачной. Два слоя таких орнаментированных тканей создают при движении человека редкую для костюма игру орнаментов на основе смены положения наложенных мотивов. В народном искусстве это было бы невозможно технологически.



Рисунок 6 – Денис Симачев. Дизайн Хохлома
Figure 6 – Denis Simachev. Khokhloma design

В костюме постмодернизма диалог может быть не только между его элементами, но и между костюмом и средой. Иллюстрацией таких случаев, например, являются костюмы из традиционных натуральных тканей с каноничным орнаментом, используемые в современной жизни. При использовании древнейших форм орнамента диалог между костюмом и средой XXI в. происходит через многовековой временной промежуток. Такой костюм — пришелец из далекого прошлого — тоже входит в концепцию постмодернизма.

С начала XXI в. начинают встречаться средства транспорта, особенно сегмент двухколесных изделий, в которых форма становится горельефно-скульптурной в сочетании с орнаментальной графикой. В России, например, можно встретить немецкие и японские новомодные мотоциклы с хохломскими и жостовскими узорами (рисунок 7). В какой-то степени такая техника чем-то напоминает швейные машины «Зингер» с золотыми узорами прошлых веков, упоминаемые в ряде историй дизайна как

пример противоречия технократической формы и исторического орнамента. А может быть в «зингеровских узорах» все-таки было и много хорошего? То, что понималось как не соответствие, сегодня может трактоваться как содержательный диалог. Диалог, о котором еще в 1980-е гг. говорил Олег Генисаретский [7]. Примеров такого диалога все больше и больше.



Рисунок 7 – Денис Симачев. Хохломская роспись мотоцикла
Figure 7 – Denis Simachev. Khokhloma painting of a motorcycle

Вышеизложенное позволяет нам говорить о том, что каноничное наследие продолжает жить и сегодня: в виде создания изделий традиционных промыслов (индивидуальное и артельное изготовление), в процессе которых полностью воспроизводится предмет народного искусства по автохтонным технологиям; в виде изделий из новых материалов и форм, но с традиционным орнаментом; в виде использования традиционных орнаментальных мотивов при создании современных высокотехнологичных изделий декоративно-прикладного искусства и дизайна в постмодернистской стилистике. Наиболее сложным и дискуссионным можно считать формы использования наследия народного творчества в современном «предметном» проектировании, так как во многих случаях орнамент — только наиболее заметная часть традиционного изделия. В costume, например, огромное значение имеет апробированная веками конструкция (крой) костюма, которая не остается незамеченной современным дизайном. Идут процессы повторного «открытия» и использования в дизайне традиционных материалов. Примерами являются многочисленные дни традиционных культур, ярмарки народного искусства, фольклорные фестивали, на которых льняные или конопляные ткани очаровывают молодое поколение «общества потребления». Специально спроектированная «корявость» полотна с неточностями в пропечатке рисунка с деревянных «цветков»-штампов в costume национального типа в серии prêt-à-porter с маркировкой кутюрье работает как идея нарочитой недосказанности или незавершенности. Новейшие технологии эстетизируют эффекты древних технологических неудач. Постмодернизм — незавершенное явление. Он уже во многом потерял радиальную направленность и провокационность, но успел привить у основной массы населения любовь к контрастным цветам, разнофактурности, проектному орнаментализму, смешению непонятных стилей с продукцией визуального искусства XXI в., использованию новейших инновационных материалов. Приведет ли этот «микс» к формированию новой семантики в предметном искусстве, произойдет ли новая материализация поисков духовной аутентичности или

победит духовный космополитизм? Пока сказать трудно, но интерес к древним орнаментальным кодам постепенно возрастает по мере того, как человечество устает от давления урбанизированной жизни и обращается к природе — колыбели жизни на земле. Природа же неизбежно рождает орнамент, который «облекает наглядностью мировые формулы бытия» [19] — формулы, которые во многом определяют осознанную жизнь человека.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Абрамцево. Художественный кружок / под ред. Г. Ю. Стернина. Л.: Художник РСФСР, 1988. 320 с.
- 2 *Бесчастнов Н. П.* Российская школа подготовки художников для текстильной и легкой промышленности. Становление и развитие. М.: Изд-во МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2005. 162 с.
- 3 *Бесчастнов Н. П.* Уроки народного ткачества // Декоративное искусство СССР. 1986. № 7. С. 10–11.
- 4 *Бесчастнов Н. П., Бесчастнов П. Н.* Российская школа искусства, моды и художественного текстиля. Институт искусств РГУ им. А. Н. Косыгина. М.: Изд-во РГУ им. А. Н. Косыгина, 2019. 295 с.
- 5 *Бесчастнов Н. П., Ковалева О. В., Дергилева Е. Н.* Художественные процессы в проектировании костюма, текстильных изделий и орнамента в искусстве постмодернизма // Вестник МГХПА. 2019. № 2. Ч. 1. С. 317–329.
- 6 *Василенко В. М.* Положительный ответ не вызывает сомнения // Декоративное искусство СССР. 1964. № 5. С. 16.
- 7 *Генисаретский О. И.* Искусство и НТП — в контексте культуры // Декоративное искусство СССР. 1986. № 1. С. 14–17.
- 8 *Захаржевская Р. В.* Костюм для сцены. М.: Легбытпром, 1973. 112 с.
- 9 *Ильин М. А.* Отрицание орнамента не правильно // Декоративное искусство СССР. 1964. № 4. С. 22.
- 10 *Каплан Н. И.* Рисунки и ткани // Декоративное искусство СССР. 1973. № 3. С. 4–5.
- 11 Краткие очерки орнаментальных стилей по Овен-Лжону, Расине, Де-Комону, Перро и Шинье и пр. / под ред. Ф. Ф. Львова. М.: Тип. Т. И. Гаген, 1899. 185 с.
- 12 *Попова О. С.* О воспитании молодых художников промыслов // Декоративное искусство СССР. 1977. № 8. С. 16–17.
- 13 *Романова Н. В.* Заботы художников текстиля // Декоративное искусство СССР. 1972. № 2. С. 1–5.
- 14 *Рудин Н. Г.* Павловские шали. М.: Легкая индустрия, 1979. 168 с.
- 15 *Рыбаков Б. А.* Макрокосм в микрокосмосе народного искусства // Декоративное искусство СССР. 1975. № 1. С. 30–33; 53. № 3. С. 38–43.
- 16 *Салтыков А. Б.* Избранные труды. М.: Сов. художник, 1962. 728 с.
- 17 *Салтыков А. Б.* Самое близкое искусство. М.: Просвещение, 1968. 296 с.
- 18 *Смирнов Б. А.* Орнамент — это свойство вещи // Декоративное искусство СССР. 1964. № 4. С. 22.
- 19 *Флоренский П. А.* Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях (Публикация А. С. Трубачева, О. И. Генисаретского) // Труды ВНИИТЭ. 1989. № 59. С. 131–143.

© 2020. Nikolay P. Beschastnov
Moscow, Russia

© 2020. Irina V. Rybaoulina
Moscow, Russia

© 2020. Alexandra S. Dembitskaya
Moscow, Russia

**FROM POPULAR ARTS
TO DECORATIVE AND APPLIED ARTS
OF THE FOLKLORE DIRECTION:
MODERN EXPERIENCE AND WAYS OF DEVELOPMENT**

Abstract: The study identifies and describes the main ways and forms of existence and development of domestic arts and crafts, including folk crafts, at the end of 20th in the first decades of the 21st century. Briefly, drawing on individual examples the authors highlight the features of experimental work in the system of national ornamental creativity and professional art with active use of traditions of national culture. A significant part of the text addresses achievements in the field of decorative and applied art of domestic art colonies “manor type”: “Abramtsevsky circle” in the estate of S. I. Mamontov and workshop of Princess M. K. Tenisheva in Flenovo as the results of the activities of these colonies continue to influence domestic substantive work to this day. The paper determines the place that Pavlovo - Posad shawls and headscarves hold in the art of the second half of 20th – early 21st century, i.e. during the period of their active introducing into artistic processes of project type creativity. Particular attention is paid to the principles of the use of national motifs in the art of postmodernism, as well as to the application of innovative technologies. The study showed that the external denial of artistic traditions and aestheticization of chaos in postmodernism did not eliminated the use of ancient ornamental forms from modern design practice. Destructiveness, irony, manifestation of metonymy is used to conduct a constant dialogue with the heritage of traditional art. This dialogue often acts as a basis for semantic dynamics of project searches. The traditional ornament in contemporary art frees itself from semantics of the motive associated with its place of existence in canonical subject creative work, and designers transfer it to objects created in the culture of the late 20th – early 21st century. The authors suggest the possibilities and methods of citing the ornaments of the past in a new environmental culture, provide examples of the use of high technologies in imitating traditional materials and aestheticizing of ancient technological methods and report about a gradual return of interest in the fundamental nature of ornament on the path of spiritual renewal of society.

Keywords: ornament, Canon, fabric, costume, shape, motif, composition, color, decorative and applied, design, postmodernism, deconstruction, innovative technologies.

Information about authors:

Nikolay P. Beschastnov — Doctor of Arts, Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Sadovnicheskaya St. 33, 117997 Moscow, Russia. E-mail: npb.art@mail.ru

Irina V. Rybaulina — PhD in Technology, Associate Professor, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Sadovnicheskaya St. 33, 117997 Moscow, Russia. E-mail: irina_rybaulina@mail.ru

Alexandra S. Dembitskaya — Lecturer, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Sadovnicheskaya St. 33, 117997 Moscow, Russia. E-mail: alex.dembitskaya@mail.ru.

Received: November 15, 2019

Date of publication: March 28, 2020

For citation: Beschastnov N. P., Rybaulina I. V., Dembitskaya A. S. From popular arts to decorative and applied arts of the folklore direction: modern experience and ways of development. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 272–286. (In Russian) DOI: 10.37816/2073-9567-2020-55-272-286

REFERENCES

- 1 *Abramtsevo. Khudozhestvennyi kruzhok* [Abramtsevo. Art circle], edited by G. Iu. Sternin. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1988. 320 p. (In Russian)
- 2 Beschastnov N. P. *Rossiiskaia shkola podgotovki khudozhnikov dlia tekstil'noi i legkoi promyshlennosti. Stanovlenie i razvitie* [Russian school of training artists for textile and light industry. Formation and development]. Moscow, Izdatel'stvo MGTU im. A. N. Kosygina Publ., 2005. 162 p. (In Russian)
- 3 Beschastnov N. P. Uroki narodnogo tkachestva [Lessons of folk weaving]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1986, no 7, pp. 10–11. (In Russian)
- 4 Beschastnov N. P., Beschastnov P. N. *Rossiiskaia shkola iskusstva, mody i khudozhestvennogo tekstilia. Institut iskusstv RGU im. A. N. Kosygina* [Russian school of art, fashion and artistic textiles. A. N. Kosygin Institute of arts of the Russian state University]. Moscow, Izdatel'stvo RGU im. A. N. Kosygina Publ., 2019. 295 p. (In Russian)
- 5 Beschastnov N. P., Kovaleva O. V., Dergileva E. N. Khudozhestvennye protsessy v proektirovanii kostiuma, tekstil'nykh izdelii i ornamenta v iskusstve postmodernizma [Artistic processes in the design of costume, textile products and ornament in the art of postmodernism]. *Vestnik MGKHPA*, 2019, no 2, part 1, pp. 317–329. (In Russian)
- 6 Vasilenko V. M. Polozhitel'nyi otvet ne vyzyvaet somnieniia [Positive answer does not raise doubts]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1964, no 5, p. 16. (In Russian)
- 7 Genisaretskii O. I. Iskusstvo i NTP — v kontekste kul'tury [Art and NTP — in the context of culture]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1986, no 1, pp. 14–17. (In Russian)
- 8 Zakharzhevskaja R. V. *Kostium dlia stseny* [Costume for the stage]. Moscow, Legbytprom Publ., 1973. 112 p. (In Russian)
- 9 Il'in M. A. Otritsanie ornamenta ne pravil'no [Denial of ornament is not right]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1964, no 4, p. 22. (In Russian)
- 10 Kaplan N. I. Risunki i tkani [Drawings and fabrics]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1973, no 3, pp. 4–5. (In Russian)
- 11 *Kratkie ocherki ornamental'nykh stilei po Oven-Lzhonu, Rasine, De-Komonu, Perro i Shin'e i pr.* [Brief essays on ornamental styles by Aries-Ljon, Racine, De Comon, Perrault and Shinya, etc.], edited by F. F. L'vov. Moscow, Tipografia T. I. Gagen Publ., 1899. 185 p. (In Russian)
- 12 Popova O. S. O vospitanii molodykh khudozhnikov promyslov [On education of young artists in crafts]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1977, no 8, pp. 16–17. (In Russian)

- 13 Romanova N. V. *Zaboty khudozhnikov tekstilia* [Concerns of textile artists]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1972, no 2, pp. 1–5. (In Russian)
- 14 Rudin N. G. *Pavlovskie shali* [Pavlovian shawls]. Moscow, Legkaia industriia Publ., 1979. 168 p. (In Russian)
- 15 Rybakov B. A. *Makrokosm v mikrokosmose narodnogo iskusstva* [Macrocosm in the microcosm of folk art]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1975, no 1, pp. 30–33; 53; no 3, pp. 38–43. (In Russian)
- 16 Saltykov A. B. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1962. 728 p. (In Russian)
- 17 Saltykov A. B. *Samoe blizkoe iskusstvo* [The closest art]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1968. 296 p. (In Russian)
- 18 Smirnov B. A. *Ornament — eto svoistvo veshchi* [Ornament is a thing's property]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1964, no 4, p. 22. (In Russian)
- 19 Florenskii P. A. *Analiz prostranstvennosti v khudozhestvenno-izobrazitel'nykh proizvedeniiakh* (Publikatsiia A. S. Trubacheva, O. I. Genisaretskogo) [Analysis of spatiality in artistic and visual works (Publication of A. S. Trubachev, O. I. Genisaretsky)]. *Trudy VNIITE*, 1989, no 59, pp. 131–143. (In Russian)