ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ
АКАДЕМИЯ ИМЕНИ А.Л. ШТИГЛИЦА»

FEDERAL STATE BUDGETARY INSTITUTION OF HIGHER EDUCATION
"SAINT PETERSBURG STATE ACADEMY OF ART AND DESIGN NAMED AFTER A.L. STIEGLITZ"

TERRA ARTIS

ИСКУССТВО И ДИЗАЙН | ART AND DESIGN

2/2026

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО | DECORATIVE AND APPLIED ARTS

Санкт-Петербург | Saint Petersburg
2026

УДК 70
ББК 85
Terra artis. Искусство и дизайн
Научный журнал
Издается с 2021 года
Выходит четыре раза в год
ISSN: 2712-8768

ISSN 2712-8768

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор).
Свидетельство ПИ № ФС 77-80162 от 22.01.2021

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ:
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица»
Адрес редакции и издателя: 191028, Россия, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13
E-mail: terra_artis@ghpa.ru
Телефон: +7 (812) 273-29-93
www: ghpa.ru/terra-artis

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ
Редакция:
Главный редактор — **Татьяна Васильевна Горбунова**, д-р филос. наук, профессор, почетный академик РАХ, академик РАЕН; профессор кафедры теории и истории пространственных искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (Россия)
Заместитель главного редактора — **Илья Владимирович Палагута**, д-р ист. наук, доцент; профессор кафедры теории и истории пространственных искусств, СПГХПА им. А.Л. Штиглица (Россия)
Ответственный секретарь — **Алёна Юрьевна Волохова,** специалист кафедры теории и истории пространственных искусств, СПГХПА им. А.Л. Штиглица (Россия)
Редакционный совет:
Председатель — **Анна Николаевна Кислицына**, канд. ист. наук, доцент; ректор СПГХПА им. А.Л. Штиглица (Россия)
Светлана Михайловна Грачева, д-р искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАХ; декан факультета теории и истории искусств, профессор кафедры русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина (Россия)
Наталья Моисеевна Калашникова, д-р культурологии, профессор; зав. отделом этнографии Восточной, Юго-Восточной и Центральной Европы, Российский этнографический музей (Россия)
Габриэла Крист, д-р наук, профессор; руководитель Института консервации и реставрации, Венский университет прикладного искусства (Австрия)
Владимир Алексеевич Леняшин, д-р искусствоведения, профессор; вице-президент РАХ, зав. кафедрой русского искусства, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина (Россия)
Галина Николаевна Лола, д-р филос. наук, профессор; профессор кафедры дизайна факультета искусств, Санкт-Петербургский государственный университет (Россия)
Иван Русев Маразов, д-р искусствоведения, профессор; почетный профессор, Новый болгарский университет (Болгария)
Ольга Леонидовна Некрасова-Каратеева, д-р искусствоведения, профессор; профессор кафедры декоративного искусства и дизайна, РГПУ им. А.И. Герцена (Россия)
Юрий Анатольевич Никитин, д-р архитектуры, доцент; зав. кафедрой истории архитектуры и сохранения архитектурного наследия, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина (Россия)
Ахмет Джан Озджан, д-р наук, профессор; зав. кафедрой промышленного дизайна, Измирский экономический университет (Турция)
Леонид Юрьевич Салмин, канд. искусствоведения; профессор кафедры графического дизайна, Уральский государственный архитектурно-художественный университет (Россия)
Любовь Васильевна Ширшова, д-р искусствоведения, доцент, академик РАХ; советник ученого секретаря РАХ (Россия)
Елена Григорьевна Шишкова, канд. искусствоведения, художник-реставратор высшей категории; зав. лабораторией научной реставрации восточной живописи, Государственный Эрмитаж (Россия)
Маргарита Сергеевна Штиглиц, д-р архитектуры, профессор, член-корреспондент РААСН; профессор кафедры теории и истории пространственных искусств, СПГХПА им. А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Россия)

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица»
© Авторы статей, 2026

ISSN 2712-8768

Terra Artis. Art and Design
Scholarly journal
Founded in 2021
Published on a quarterly basis
ISSN: 2712-8768

The journal is registered by the Federal Service for Supervision in the Sphere of Telecom, Information Technologies and Mass Communications (Roskomnadzor).
Print media registration certificate number ФС 77-80162 dated 22.01.2021

FOUNDER AND PUBLISHER:

Federal State Budgetary Institution of Higher Education
"Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz"
Editors and Publisher's Address: 13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028
E-mail: terra_artis@ghpa.ru
Tel.: +7 (812) 273-29-93
www: ghpa.ru/terra-artis

EDITORIAL BOARD

Editors:
Editor-in-Chief — **Tatiana V. Gorbunova,** Doctor of Philosophy, Professor, Honorary Academician of the Russian Academy of Arts, Academician of the Russian Academy of Natural Sciences; Professor of the Department of Theory and History of Spatial Arts, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (Russia)
Deputy Editor-in-Chief — **Ilia V. Palaguta**, Doctor of History, Associate Professor; Professor of the Department of Theory and History of Spatial Arts, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (Russia)
Executive Secretary — **Alena Iu. Volokhova,** specialist of the Department of Theory and History of Spatial Arts, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (Russia)
Editorial Council:
Editorial Board Chair — **Anna N. Kislitsyna**, PhD in History, Associate Professor; Rector of Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (Russia)
Svetlana M. Gracheva, Doctor of Art History, Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Dean of the Faculty of Theory and History of Arts, Professor of the Department of Russian Art, Saint Petersburg Academy of Arts (Russia)
Natalia M. Kalashnikova, Doctor of Cultural Studies, Professor; Head of the Department of Ethnography of Eastern, Southeastern and Central Europe, Russian Museum of Ethnography (Russia)
Gabriela Krist, University Professor, Doctor; Head of the Institute of Conservation, University of Applied Arts Vienna (Austria)
Vladimir A. Lenyashin, Doctor of Art History, Professor, Vice President of the Russian Academy of Arts; Head of the Department of Russian Art, Saint Petersburg Repin Academy of Fine Arts (Russia)
Galina N. Lola, Doctor of Philosophy, Professor; Professor of the Department of Design, Saint Petersburg State University (Russia)
Ivan R. Marazov, Doctor of Art History, Professor; Honorary Professor of the New Bulgarian University (Bulgaria)
Olga L. Nekrasova-Karateeva, Doctor of Art History, Professor; Professor of the Department of Decorative Arts and Design, Herzen State Pedagogical University of Russia (Russia)
Iurii A. Nikitin, Doctor of Architecture, Associate Professor; Head of the Department of History of Architecture and Preservation of Architectural Heritage, Saint Petersburg Academy of Arts (Russia)
Ahmet Can Özcan, Doctor, Assistant Professor; Head of the Department of Industrial Design, Izmir University of Economics (Turkey)
Leonid Iu. Salmin, PhD in Art History, Professor of the Department of Graphic Design, Ural State University of Architecture and Art (Russia)
Liubov V. Shirshova, Doctor of Art History, Associate Professor, Academician of the Russian Academy of Arts; Adviser to the Scientific Secretary, Russian Academy of Arts (Russia)
Elena G. Shishkova, PhD in Art History, Art Restorer of the Highest Category; Head of the Laboratory for Scientific Restoration of Oriental Painting, State Hermitage Museum (Russia)
Margarita S. Stieglitz, Doctor of Architecture, Professor, Corresponding Member of Russian Academy of Architecture and Construction Sciences; Professor of the Department of Theory and History of Spatial Arts, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (Saint Petersburg, Russia)

© Federal State Budgetary Institution of Higher Education
"Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz"
© Authors of articles, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО: РОССИЙСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

В.Б. Кошаев. Периодизация методов научного изучения народного искусства. 06

ЭКСПЕРИМЕНТ И ТРАДИЦИЯ В ПРАКТИКЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВА

Р.Р. Мусина. Размышления о содержании и стилистике декоративно-прикладного искусства шестидесятых годов XX в. 13
Н.В. Пиценко. Новый взгляд на фарфор. Творчество художника ленинградского фарфорового завода И.С. Аквилоновой 24

ВЫСШАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ ШКОЛА XXI ВЕКА

Л.В. Михайлова, А.М. Фатеева, А.А. Семенова. Кафедра художественного текстиля Академии Штиглица: творческие проекты, техники, технологии 37

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО: СТИЛЬ И ВРЕМЯ

Н.Н. Бертяева. «Стежок в воздух»: искусство игольного кружева в Европе и России 52
А.В. Храмова. Фарфоровые люстры по модели И.И. Кендлера в художественном убранстве Петергофского дворца в XIX в. 62
М.Т. Майстровская. Роскошь и великолепие западноевропейских кабинетов XVI–XVII веков: формы, материалы, декорационные техники 69
М.К. Фролова. Театрализация как прием представления тематического материала в мемориальном музее 81
Е.Е. Ласкина. Традиции и новации в российском эмальерном искусстве: эмаль гильоше в работах Алексея Лавлинского 88

МАТЕРИАЛЫ И ТЕХНИКИ. ИДЕИ И ОБРАЗЫ

П.С. Одинокова. Бумага для письма Цзяньчжи: от истоков до эпох Тан (618–907) и Сун (960–1279) 99
Чжу Айхуа, Н.И. Барсукова. Военная тематика китайского медальерного искусства 1940–1950-х гг.: ценностные и художественные аспекты 111

РЕЦЕНЗИИ

А.Н. Балаш. Memoria loci: вдохновение и ответственность. Рецензия на книгу: Центральное училище технического рисования барона Штиглица: memoria loci: коллективная монография: в 3 кн. / под общ. ред. А.Н. Кислицыной; науч. ред. Г.А. Власова, Г.Е. Прохоренко; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица». СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2026. 118
М.Н. Митина. Художественные откровения. Рецензия на книгу: Мусина Р.Р. Современное гончарство России. М.: Русский мир, 2024. 400 с. 124
И.В. Палагута. Между «физикой и лирикой»: о различных путях исследования симметрии в орнаментах. Рецензия на книгу: Паршин А.Н. О группах симметрий орнаментов в археологии и этнографии. Подготовка текста и комментарии Е.Е. Демидова. М.: МЦНМО, 2025. 232 с. 127

ХРОНИКА СОБЫТИЙ

От редакции. Юбилею посвящается 133

CONTENTS

FOLK ART: RUSSIAN STUDIES

V.B. Koshaev. A Periodisation of Scholarly Methods for Folk Art Studies.....06

EXPERIMENT AND TRADITION IN THE PRACTICE OF RUSSIAN DECORATIVE AND APPLIED ART

R.R. Musina. Reflections on the Content and Style of Decorative and Applied Arts from the 1960s.....13
N.V. Pitsenko. A New Perspective on Porcelain. The Work of Inna Akvilonova, Artist of the Leningrad Porcelain Factory.....24

HIGHER SCHOOL OF ART AND INDUSTRY OF THE XXI CENTURY

L.V. Mikhailova, A.M. Fateeva, A.A. Semenova. The Department of Textile Art of the Stieglitz Academy: Creative Projects, Techniques, Technologies.....37

DECORATIVE AND APPLIED ARTS: STYLE AND TIME

N.N. Bertiaeva. "Stitches in the Air": The Art of Needle Lace in Europe and Russia.....52
A.V. Khramova. Porcelain Chandeliers Modeled by J.J. Kändler in the Artistic Decoration of the Peterhof Palace in the 19th Century.....62
M.T. Maistrovskaia. The Luxury and Splendour of Western European Cabinets from the 16th and 17th Centuries: Forms, Materials, and Decorative Techniques.....69
M.K. Frolova. Theatricalisation as a Means of Presenting Thematic Material in a Memorial Museum.....81
E.E. Laskina. Traditions and Innovations in Russian Enamel Art: Giloché Enamel in the Works of Aleksei Lavlinskii.....88

MATERIALS AND TECHNIQUES. IDEAS AND IMAGES

P.S. Odinokova. Jianzhi Writing Paper: From its Origins to the Tang (618–907) and Song (960–1279) Dynasties.....99
Zhu Aihua, N.I. Barsukova. Military Themes in Chinese Medallic Art of the 1940s and 1950s: Value-Based and Artistic Aspects.....111

REVIEWS

A.N. Balash. Memoria Loci: Inspiration and Responsibility. Review of: Tsentral'noe uchilishche tekhnicheskogo risovaniia barona Shtiglitsa: memoria loci: collective monography, in 3 vol., general ed. A.N. Kislitsyna; scientific ed. G.A. Vlasova, G.E. Prokhorenko; Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz. Saint Petersburg: SPGHPA im. A.L. Stieglitsa Publ., 2026. (In Russian).....118
M.N. Mitina. Artistic Revelations. Review of: Musina, R.R., Sovremennoe goncharstvo Rossii, Moscow: Russkii mir Publ., 400 p., (In Russian).....124
I.V. Palaguta. Between "Physics and Lyrics": on Exploring Various Approaches to Studying Symmetry in Ornaments. Review of the book: Parshin A.N. On Symmetry Groups of Ornaments in Archaeology and Ethnography, ed. by E.E. Demidov. Moscow: MCNMO Publ., 2025. 232 p. (In Russian).....127

CURRENT EVENTS

From the editors. Marking the Anniversary.....133

DOI: 10.53273/27128768_2026_2_06

В.Б. Кошаев

ПЕРИОДИЗАЦИЯ НАУЧНЫХ МЕТОДОВ ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНОГО ИСКУССТВА

Тема методологии изучения народного искусства формировалась в отечественном знании в русле перехода от вопросов народной жизни к характеристикам его как особого вида искусства. Процесс может быть представлен в четырех этапах, два из которых характеризуются в настоящей статье: XVIII — середины XIX в. — времени концептуальных идей во взглядах на судьбы народа; и второй половины XIX — начала XX в., когда возникновение этнографии и экономический интерес к ремеслу сопровождались его художественным осмыслением.
Предполагается изучение следующих двух периодов: 20-30-е гг. XX в. (о тенденциях советской институализации) до 80-х гг. XX в. (об углублении научных основ в формировании монографической базы, посвященной вопросам географии народного искусства).
Ключевые слова: народное искусство, кустарная промышленность, производство, суверенный характер народного наследия, национальные черты

V.B. Koshaev

A PERIODISATION OF SCHOLARLY METHODS FOR FOLK ART STUDIES

The topic of a methodology for folk art studies took shape in Russian scholarship in the context of a shift from questions of folk life towards defining folk art as a distinct art form. This process can be divided into four stages, two of which are described in this article: from the 18th to mid-19th century, a time of conceptual ideas regarding the fate of the people; and from the second half of the 19th to early 20th century, when the emergence of ethnography and economic interest in crafts were accompanied by their artistic interpretation. The following two periods will be discussed: the 1920s and 1930s (with the systematic construction of folk-art studies and trends in its Soviet institutionalisation) through the 1980s (with the deepening of scholarly foundations of the monographic corpus devoted to various geographic centres of folk art).
Keywords: folk art, handicraft industry, production, sovereign nature of folk heritage, national traits

Первый выделенный период XVIII — начало XIX в. характеризуется постепенным изменением общественной точки зрения на судьбы народного искусства. Это связано с формированием в России капиталистических отношений, достигающих к 30-м гг. XIX в. такого уровня, при котором возникала потребность и необходимость кардинальных реформ. В это время усиливается классовое размежевание между разными течениями общественной мысли, которые до этого находились «в стадии аморфного становления» [Уханова 1985: 6]. Развивается этнография; в образованном Русском Географическом Обществе (1845) впервые провозглашены ее основные положения: «…внимательное изучение истории этнографической мысли показывает, что она всегда развивалась в связи с общеисторической идеей. В ней находили свое отражение взгляды и интересы определенных общественных слоев» [Токарев 1966: 8, 9].

Элементы демократизации во взглядах на судьбы народа появились и в среде консервативных сил. В частности, в дворянской среде они нашли основу в концептуальных идеях славянофильства, где крестьянин предстал центральной фигурой общественной жизни. В.В. Кожинов отмечает, что, несмотря на консерватизм социальной позиции, славянофилы стремилось пре-

жде всего «объективно понять существо исторического и культурного пути развития России, утверждая принципиальную самобытность судеб и культуры русского народа в сравнении и с западом, и с востоком» [Кожинов 1969: 116]. В свою очередь, В.И. Холодный указывает, что «только народ сохраняет духовный характер, нравственные особенности нации. И потому судьба каждого народа делается предметом, достойным исследования до самого его семейного источника» [Холодный 1977: 30].

В теме народного искусства важно отметить общую тенденцию знания. Здесь никак нельзя обойти имя Василия Никитича Татищева (1686–1750), который считается первым отечественным исследователем русской истории и который во время своего заведования (с 1727 г.) Монетным двором искал и нашел в Москве, в архивах и хранилищах, древние акты, бесценные летописи и манускрипты, в которых предстала забытая история России. Материал был огромный, давно заброшенный, веками пылившееся в архивах собрание русских летописей, в основном никому не известных. Они содержали уникальные исторические сведения о древнейших временах России и всего славянства. В том числе среди архивных источников В.Н. Татищев нашел единственный подлинник «Слова о полку Игореве».

Его труды пока не распредмечены областью искусствознания, поскольку сложившаяся на сегодняшний день систематика понятий имеет ряд ограничений в отношении древних фактов отечественной истории и нуждается в построении новой методологии объекта своего исследования.

Вполне очевидно, что наследие Татищева имело значение для другого великого ученого-историка-художника Михаила Васильевича Ломоносова (1711–1765), который вел архивные разыскания, изучал летописи, законодательные акты, античные и византийские источники, помогая при этом В.Н. Татищеву в подготовке его «Истории Российской». Михаил Васильевич, прекрасный художник-мозаичист, государственный муж, инициатор создания Московского университета, поэт и реформатор русского языка, к сожалению, не осуществил главного своего замысла — издать весь объем собранных им исторических материалов, однако внес бесценный вклад в систематизацию российской истории; его главный исторический труд «Древняя российская история» охватывает период до 1054 г. (до исхода Ярослава Мудрого). Полностью книга вышла только в 1766 г., уже после его смерти, но ему удалось опубликовать «Краткий российский летописец с родословием» (1760), который надолго стал основным учебником по истории в России [Ломоносов 1952: 169].

Для изучения истории народного искусства такие исследования крайне важны, поскольку создают основу более масштабного понимания культуры и искусства России. В.Н. Татищев и М.В. Ломоносов сформировали новую модель отечественной истории, очевидно, более объективную, нежели модели иностранных ученых (что обсуждается по сегодняшний день). В целом, это оказалось важно для дискуссий о путях российской культуры в XIX в. Стоит подчеркнуть, что именно этот научный потенциал пока недостаточно освоен российским искусствознанием.

Важно отметить также, что работы и идеи Татищева и Ломоносова стали бесценны как основа создания первых трудов по этнографии — «Первая сводная работа о народах России» (1776), этнографических материалов, полученных в результате экспедиций в конце XVIII в. Первые эксперименты способствовали сложению новых способов изучения народной культуры в XIX столетии, когда наметилось противостояние «прогрессивно-разночинной, революционно-демократической “точки зрения” и реакционной, консервативной, выражающей интересы господствующих классов» [Токарев 1966: 11]. Не менее важно это стало и в предреформенные 30-е и особенно в послереформенные 60–70-е гг.

Для второй половины XIX — начала XX вв. характерен интерес этнографии к теме изобразительности в народном искусстве, что было следствием социально-исторических изменений, которые детонировали подготовку и проведение реформы, а также расширили знакомство не только с крестьянским бытом, но и с «народным изобразительным искусством». В частности, с середины девятнадцатого столетия обнаруживается громадный интерес к «торжеству декора».

Важно отметить, что инициатором широкомасштабных преобразований, так называемых «Великих реформ», стал император Александр II. Одной из фундаментальных реформ стало изучение ресурсов кустарной промышленности, для чего при Министерстве финансов в 1870-х – 1879 гг. была создана особая Комиссия и результаты ее исследований опубликованы в 16 выпусках в 1879–1887 гг. В результате ряда экспедиций в периодической литературе публикуются отдельные научные наблюдения. Вопросами народного искусства начинают заниматься «Общество древнего искус-



Ил. 1. Обложка и титульный лист издания «Русский народный орнамент = L'ornement national russe: С объяснительным текстом В. Стасова. Вып. 1: Шитье, ткани, кружева = Broderies, tissus, dentelles» (Издание Общества поощрения художников, 1872). Частное собрание.

Fig. 1. Cover and title page of Russian Folk Ornament = L'ornement national russe: With explanatory text by V. Stasov. Issue 1: Embroidery, Fabrics, Lace = Broderies, tissus, dentelles (Publication of the Society for the Encouragement of Artists, 1872). Private collection.

ства» и «Археологическое общество» в Москве и Петербурге [Соболев 1934: 451].

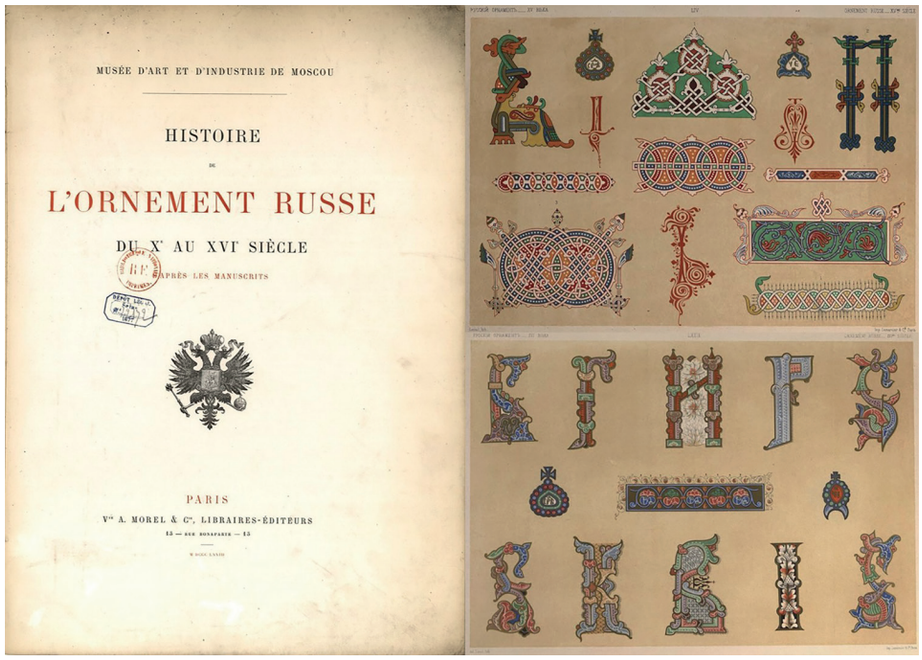
В середине XIX в., в значительной мере благодаря организующей роли «Русского географического общества», русские этнографы переходят от кустарно-любительских методов к планомерному и методичному сбору материала, к изучению его в ракурсе определенных общих концепций. С.А. Токарев отмечал, что вопросами народной культуры занимаются Даль, Бессонов, Максимов, Терещенко, Киреевский, Якушкин, Рыбников, Ефименко, Худяков, Прыжов [Токарев 1966: 233].

При этом следует заметить, что традиционно осознанию достижений изобразительного искусства предшествовали идеи литературного знания. В этом смысле огромное значение имела деятельность Александра Николаевича Афанасьева, который одним из первых начал осваивать бесценный опыт «воззрений славян». Миф и сказка подарили ему сведения по истории русской культуры. «Воронежское» детство и жизнь в большой семье (где было семь детей) стало «общинным» кристаллом для писателя-ученого, написавшего более шестидесяти статей для журналов «Современник» (1849–1852), «Отечественные записки» (1850–1860) и других изданий. Очень важно, что в методах исследования прекрасно просматривается передовая научная идея связи языка с принципами государственного регулирования, хозяйственными и юридическими вопросами. «Поэтические воззрения славян на природу» (1865–1869) А.Н. Афанасьева — фундаментальный трехтомный труд, исследующий славянскую мифологию через фольклор, язык и верования.

В целом вторая половина XIX в. подарила российской науке замечательные имена, и первенство в оценке значения народного искусства, безусловно, принадлежит В.В. Стасову, который начиная с 50-х гг. обратился к памятникам народного бытового творчества (лубок, архитектурное резное дерево, вышивка) (Ил. 1).

О Стасове пронзительно ярко и глубоко высказался А.А. Золотов в трилогии «Книга о Владимире Стасове. Симфония в трех частях»: «Весь жизненный путь Стасова (1824–1906), труды и дни его, несравненно обширные и разноустремленные — в русской культуре, живом русском искусстве, науке об искусстве, науке о художественной критике. И в культуру мира, общемировую культуру и искусство Владимир Стасов вошел органично, направленно, с открытой душой, обширнейшими знаниями и чисто художественными угадываниями-прозрениями на века. Ни “западник”, ни “славянофил”, — но русский человек мирового художественного масштаба» [Золотов 2025: 6].

Н.В. Тарановская отмечает, что, впервые поставив в русской науке вопрос о социальной неоднородности древнерусского искусства, В.В. Стасов поднимает проблему изучения содержания и происхождения орнамента, намечает приемы исследования бытового народного искусства, вытекающие из специфики его природы.



Ил. 2. Обложка и страницы издания «Русский народный орнамент = L'ornement national russe: С объяснительным текстом В. Стасова. Вып. 1: Шитье, ткани, кружева = Broderies, tissus, dentelles» (Издание Общества поощрения художников, 1872). Частное собрание.

Fig. 2. Cover and pages of Russian Folk Ornament = L'ornement national russe: With explanatory text by V. Stasov. Issue 1: Embroidery, Fabrics, Lace = Broderies, tissus, dentelles (Publication of the Society for the Encouragement of Artists, 1872). Private collection.

Понимая орнамент как своеобразную знаковую систему, он предлагает изучать ее содержание, имея в виду назначение декорированного предмета. Он систематизирует памятники, учитывая состав орнаментированных изделий, условия бытования, материал, технику (в народной вышивке), учитывая ориентировочно региональную принадлежность с характерными для каждой группы признаками [Тарановская 1972: 26].

В 1864 г. при Московском университете было образовано «Общество любителей естествознания» (ИОЛВНЭ), первым крупным мероприятием которого явилась организация Всероссийской этнографической выставки и проведение славянского съезда в 1867 г., который, безусловно, повысил интерес к народной материальной культуре. Условия социального развития общества определили вызревание идеи самобытности, самостоятельности народного искусства, которое вплоть до 70–80-х гг. рассматривалось в рамках вопросов этнографии.

Поистине фантастическую значимость в осмыслении художественного потенциала русского искусства приобрела в эти годы деятельность Виктора Ивановича Бутовского, ставшего директором Строгановского училища в 1860 г. Вместе с преподавателями и учениками он подготовил фундаментальный труд, изданный в 1870 г. в Париже в технике хромолитографии.

Книга в двух частях «История русского орнамента с X по XVI столетие: по древним рукописям» [Бутовский 1870] стала первой блестяще реализованной попыткой систематизировать национальный художественный стиль на основе древних источников (Ил. 2).

В эти же годы ведущую роль приобрела наука о народности, теоретиком которой называют Федора Ивановича Буслаева.

Т.Д. Зубова указывает, что «наука о народности, возникшая во второй половине XIX в., изучает народность на материале этнографии, фольклора и изобразительного искусства, была явлением временным, но совершенно закономерным. Фольклористика и наука о народном искусстве, прежде чем стать самостоятельными, должны были каждая четко определить специфику своего предмета исследования: показать, что народная поэзия и народное искусство, обладая этнографической, исторической, археологической ценностью, являются, прежде всего, творчеством, причем, своеобразным, опирающимся на свои законы» [Зубова 1977: 11].

Одним из важнейших признаков русского народного искусства Ф.И. Буслаев отмечал «орнаментальность», а основным критерием народности творчества — слияние в одном лице создателя и потребителя художественного произведения [Зубова 1977: 18]. «Опыт исторической грамматики русского языка» (1858) Федора Ивановича Буслаева — это своего рода «мост» между понятиями языка, словесности и фольклора и символическим языком обряда, поэзии, орнамента, искусства, и это фундаментально для изучения народной художественности.

Изменение общественного взгляда на судьбы «народной культуры» во второй половине XIX в.



Ил. 3. Титульный лист и страницы издания А.А. Бобринского «Народные русские деревянные изделия: Предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода. Вып. 1». 1911. Частное собрание.
Fig. 3. Title page and pages of Russian Folk Wooden Products: Items of Domestic, Household, and Partly Church Use. Issue 1" by A.A. Bobrinsky. 1911. Private collection.

совпало с экономическими интересами государства. Именно экономическая обусловленность была решающим фактором при изучении региональных уровней развития промыслов и постановки вопросов совершенствования системы ремесел: «кустарные промыслы, помогая переносить дефицит земледельческих семей, обеспечивают взнос податей и повинностей <…>. Отхожие промыслы и кустарная промышленность составляют для крестьян неизбежную необходимость и во многих местах едва ли не главный источник дохода. <…> развитие же кустарных промыслов при наших климатических условиях лучше всего может обеспечить благосостояние крестьян и дать им лишний заработок, без которого они существовать не могут» [Труды комиссии… 1884: 1].

Первый опыт систематического изучения крестьянских промыслов относится к началу 50-х гг. XIX столетия. В это время Министерство Государственных имуществ поручило особым комиссиям по возможности собрать точные сведения о крестьянских промыслах и о кустарной промышленности. Результаты по одиннадцати губерниям были опубликованы в «Материалах для статистики России».

Позднее, по инициативе Военного министерства, в течение нескольких лет издавались «Материалы для географии и статистики Российской империи». В 1871 г. Центральный статистический комитет стал собирать сведения о кустарных промыслах, обратившись к содействию Губернских статистических комитетов, в результате появился ряд монографий по отдельным губерниям во «Временнике Российской Империи».

В общих чертах анализ исследований кустарных промыслов дает основание говорить о наличии разных уровней ремесла в XIX в.: от присущих натуральному хозяйству до развитых, подчиняющихся товарным отношениям, что в дальнейшем приводит ко все большему разделению труда и ужесточению конкуренции. В результате в 80-е гг. во многих городах по инициативе земств и «Комитетов для развития сельского хозяйства» открываются склады кустарных изделий, которые призваны были регулировать отношения между производителем и потребителем. Творчество по образцам, новые приемы исполнения декора, скорость, податливость мысли технической рациональности — все способствовало изменению образов, и часто очень значительному.

Оценка второго периода сложная и отчасти спорная. Н.В. Тарановская, в частности, отмечает, что в отличие от фольклора, древней иконописи и книжной графики народное бытовое искусство в целом (и изделия из дерева в особенности) не стало предметом изучения. «…Духовное начало, непосредственная связь с моральными идеалами, известные художественно-творческие принципы (коллективность, традиционность, вариантность) почти не связывались с произведениями бытового искусства» [Тарановская 1972: 15].

Отметим, что достижениями этого периода следует считать не искусствоведческое, а культурно-эстетическое и промысловое знание, что,

в частности, проявилось через отношение высшего сословия к феномену «народ». В этом контексте можно отметить имя Алексея Александровича Бобринского — автора труда «Народные русские деревянные изделия» (Ил. 3). Этот труд, сохраняя характер научно-популярного издания, стал переходной ступенью, конкретизирующей методы исследований народного искусства. А.А. Бобринский ставит ряд вопросов. Он обращается к содержанию фиксируемых в народном искусстве образов, анализируя их историческое движение, и делает вывод о том, что «русское деревянное производство в ранние годы своей жизни развивалось на почве, вскормившей романский стиль, и тем самым заполучило много мотивов… [Бобринский 1914: 1]. Он отмечает «некоторую долю фантастических животных», а также «некоторые типы птиц и львов» в народном искусстве. Подробно останавливается на изображениях всадников, широко распространившихся в церковном искусстве, на изображении птицы с головой человека, «олицетворяющей у древних египтян душу умершего» [Бобринский 1902: 84]. Такой ход рассуждений свидетельствовал о том, что рассмотрение существа народного искусства не исключает вопросов происхождения и эволюции образов, распространенных в XIX столетии, хотя бы и в первом приближении и постановке научных гипотез.

Кроме того, А.А. Бобринский отмечает зависимость изображения от материала: «Простой инструмент заставляет мастера волей-неволей считаться с физическими свойствами данного материала...» [Бобринский 1910: 1]. При этом он выделяет резьбу «кругом выпуклую», рассматривая ее в рамках церковного искусства (Нил Столбенский, Георгий Победоносец), а говоря о типах прялок, отмечает прялки, не имевшие в то время адреса посылок (ныне установленные «грязовецкие»), называя их как «прорезные» и определяя тем самым характер предмета в зависимости от используемой техники. Это положение в законченном виде появляется позднее, в 20-е гг., и связано с именами В.С. Воронова, Н.М. Щекотова, А.И. Некрасова, А.В. Бакушинского, теоретическим обобщениям которых обязано современное искусствознание.

В русле развития теоретических обобщений был поставлен вопрос о «сюжетных» изображениях, не получивший к этому времени полноценной характеристики, и одним из первых рассмотрел сюжетные изображения в народном искусстве Георгий Леонидович Малицкий. В работе «Бытовые мотивы и сюжеты народного искусства» он делает попытку очертить круг тем и отдельных образов, почерпнутых народными художниками из окружающего мира, и стремится выработать систему, в которой могли бы быть классифицированы сюжетные изображения [Малицкий 1923: 44].

Фактически это была начальная фаза изучения вопроса о тематическом содержании изображений, который важно было обозначить, хотя он столь сложен, что и сегодня не получил полного раскрытия, поскольку не сложились полноценная семиотическая оценка образной природы искусства. Представляется, что в отношении характеристики «сюжетов» более точен будет впоследствии Василий Сергеевич Воронов, когда он отметит, что распространение бытовых сюжетов и мотивов бытовой росписи являлось «если не в области формально-композиционной, то в области идейно-психологической главными темами крестьянской росписи всех ее наиболее характерных видов» [Воронов 1924].

Но это уже следующий этап развития народного искусствознания.

Список литературы

Бобринский 1910. Бобринский А.А. Народные русские деревянные изделия: Предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода Вып. 1. 1910. 7, 3, [2] с., [13] л.

Бобринский 1914. Бобринский А.А. Народные русские деревянные изделия: предметы домашнего, хозяйственного и отчасти церковного обихода. М.: Т-во скоропеч. А. А. Левенсон, 1910–1914. Вып. 12. 1914. 8 с.

Бобринский 1902. Бобринский А.А. О некоторых символических знаках, общих первобытной орнаментике всех народов Европы и Азии. М.: т-во тип. А.И. Мамонтова, 1902. 12 с.

Бутовский 1870. Бутовский В.И. История русского орнамента с X по XVI столетие: по древним рукописям. М., 1870. 26 с.

Воронов 1924. Воронов В.С. Крестьянское искусство. М.: ГИЗ, 1924. 189 с.

Зубова 1977. Зубова Т.Д. Изучение народного искусства в 20-х – 30-х гг.: В.С. Воронов, А.И. Некрасов, А.В. Бакушинский: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.05. М., 1977. 209 с.

Золотов 2025. Золотов А.А. «Книга о Владимире Стасове. Симфония в трех частях» о жизнетворчестве Владимира Васильевича Стасова. М.: Прогресс-Традиция, 2025. 576 с.

Кожинов 1969. Кожинов В.В. О главном наследии славянофилов // Вопросы литературы, 1969, № 10. С. 113–131.
Ломоносов 1952. Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. 1950–1983. Т. 6: Труды русской истории, общественно-экономическим вопросам и географии. 1747–1765 гг. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. 689 с.
Малицкий 1923. Малицкий Г.Л. Бытовые мотивы и сюжеты народного искусства. Казань, 1923. 44 с.
Соболев 1934. Соболев Н.Н. Русская народная резьба по дереву. М.; Л.: Академия, 1934. 477 с.
Тарановская 1972. Тарановская Н.В. К вопросу о типах русских прялок (Резные прялочные донца центральных и южных районов России) // Краткие тезисы докладов к научной конференции «Проблемы изучения народного искусства». 15–20 мая 1972 г. Л.: ГРМ, 1972. С. 26–28.
Токарев 1966. Токарев С.А. История русской этнографии. Дооктябрьский период. М.: Наука, 1966. 452 с.
Труды комиссии…1884. Труды комиссии по исследованию кустарной промышленности в России. Вып.12, СПб., 1884. 447 с.
Уханова 1985. Уханова И.Н. Народное декоративно-прикладное искусство северорусских городов конца XVII — середины XIX в.: диссертация ... доктора исторических наук: 07.00.02. Л., 1985. 408 с.
Холодный 1977. Холодный В.И. Раннее славянофильство как реакция противоречия эпохи 40–50-х годов XIX века: критический анализ: диссертация ... кандидата философских наук: 09.00.03. М., 1977. 148 с.

References

Bobrinskii, A.A., Narodnye russkie dereviannye izdeliia: Predmety domashnego, khoziaistvennogo i otchasti tserkovnogo obikhoda, Iss. 1. 1911. 7 p. (In Russian).
Bobrinskii, A.A., Narodnye russkie dereviannye izdeliia: predmety domashnego, khoziaistvennogo i otchasti tserkovnogo obikhoda. Moscow: Tovarishestvovo skoropechatnika A. A. Levenson Publ., 1910–1914. Iss. 12. 1914. 8 p. (In Russian).
Bobrinskii, A.A., O nekotorykh simvolicheskikh znakakh, obshchikh pervobytnoi ornamentike vsekh narodov Evropy i Azii. Moscow: tovarishestvo tipografii A.I. Mamontova Publ., 1902. 12 p. (In Russian).
Butovskii, V.I., Istoriia russkogo ornamenta s X po XVI stoletie: po drevnim rukopisiam. Moscow, 1870. 26 p. (In Russian).
Kholodnyi, V.I., Rannee slavianofil'stvo kak reaktsiia protivorechiia epokhi 40–50-kh godov XIX veka: kriticheskii analiz: dissertatsiia kandidata filosofskikh nauk: 09.00.03. Moscow, 1977. 148 p. (In Russian).
Kozhinov, V.V., O glavnom nasledii slavianofilov, in: *Voprosy literatury*, 1969, no. 10. pp. 113–131. (In Russian).
Lomonosov, M.V., Polnoe sobranie sochinenii. 1950–1983. Vol. 6: Trudy russkoi istorii, obshchestvenno-ekonomicheskim voprosam i geografii. 1747–1765 gg. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1952. 689 p. (In Russian).
Malitskii, G.L., Bytovye motivy i siuzhety narodnogo iskusstva. Kazan', 1923. 44 p. (In Russian).
Sobolev, N.N., Russkaia narodnaia rez'ba po derevu. Moscow; Leningrad: Akademiia Publ., 1934. 477 p. (In Russian).
Taranovskaia, N.V., K voprosu o tipakh russkikh prialok (Reznye prialochnye dontsa tsentral'nykh i iuzhnykh raionov Rossii), in: *Kratkie tezisy dokladov k nauchnoi konferentsii "Problemy izucheniia narodnogo iskusstva"*. 15-20 May 1972 g. Leningrad: Gosudarstvennyi Russkii Musei Publ., 1972. pp. 26–28. (In Russian).
Tokarev, S.A., Istoriia russkoi etnografii. Dooktiabr'skii period. Moscow: Nauka Publ., 1966. 452 p. (In Russian).
Trudy komissii po issledovaniiu kustarnoi promyshlennosti v Rossii. Iss.12, Saint Petersburg, 1884. 447 p. (In Russian).
Ukhanova, I.N., Narodnoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo severorusskikh gorodov kontsa KhVII – serediny XIX v.: dissertatsiia doktora istoricheskikh nauk: 07.00.02. Leningrad, 1985. 408 p. (In Russian).
Voronov, B.C., Krest'ianskoe iskusstvo. Moscow: GIZ Publ., 1924. 189 p. (In Russian)
Zolotov, A.A., "Kniga o Vladimire Stasove. Simfoniia v trekh chastiakh' o zhiznetvorchestve Vladimira Vasil'evicha Stasova. Moscow: Progress-Traditsiia Publ., 2025. 576 p. (In Russian).
Zubova, T.D., Izuchenie narodnogo iskusstva v 20-kh - 30-kh gg.: V.S. Voronov, A.I. Nekrasov, A.V. Bakushinskii: dissertatsiia ... kandidata iskusstvovedeniia: 17.00.05. Moscow, 1977. 209 p. (In Russian)

Сведения об авторе

Кошаев Владимир Борисович, доктор искусствоведения, профессор, кафедра семиотики и общей теории искусства, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова (125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр. 1)
E-mail: koshaev@gmail.com

Для цитирования: Кошаев В.Б. Периодизация методов научного изучения народного искусства // Terra artis. Искусство и дизайн. 2026, № 2. С. 06–12. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_06

About the author

Koshaev Vladimir B., Doctor of Art History, professor, Department of Semiotics and General Theory of Art, Lomonosov Moscow State University (3/1, Bolshaya Nikitinskaya ul., Moscow, Russia, 125009)
E-mail: koshaev@gmail.com

For citation: Koshaev, V.B., A Periodisation of Scholarly Methods for Folk Art Studies, Terra Artis. Art and Design, no. 2, 2026, pp. 06–12. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_06

ЭКСПЕРИМЕНТ И ТРАДИЦИЯ В ПРАКТИКЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВА

EXPERIMENT AND TRADITION IN THE PRACTICE OF RUSSIAN DECORATIVE AND APPLIED ART

DOI: 10.53273/27128768_2026_2_13

Р.Р. Мусина

РАЗМЫШЛЕНИЯ О СОДЕРЖАНИИ И СТИЛИСТИКЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА ШЕСТИДЕСЯТЫХ ГОДОВ XX В.

Отечественное искусство шестидесятых годов прошлого века привлекает своеобразием и вызывает постоянный профессиональный интерес. Однако до сих пор в полной мере не «распечатана» его проблематика, что свидетельствует о непростой природе искусства этого десятилетия и, в первую очередь, о множественности культурных и художественных потоков, входивших во взаимодействие на этом коротком временном отрезке. Выразительная стилистика искусства, сама по себе представляющая материал для исследования, отправляет к анализу причин, ее обусловивших, тем самым подтверждая тезис о содержательной природе искусства.

Ключевые слова: художественная жизнь, предметная среда, декоративно-прикладное искусство, советское искусство 1960-х годов, функционализм 1960-х, интерьер, мебель, народное искусство, художественный промысел

R.R. Musina

REFLECTIONS ON THE CONTENT AND STYLE OF DECORATIVE AND APPLIED ARTS FROM THE 1960s

While Soviet art from the 1960s is notable for its distinctiveness and continues to attract serious scholarly interest, the full range of issues it raised has yet to be thoroughly explored. This reflects the complex nature of the decade's art and, above all, the multiplicity of cultural and artistic currents that converged within this brief period. The expressive stylistic language used in this art, itself a rewarding subject for research, prompts us to examine its formative causes, thereby supporting the idea that art, at its core, is a vessel of meaning.

Keywords: artistic life, material environment, decorative and applied arts, Soviet art of the 1960s, functionalism of the 1960s, interior, furniture, folk art, artistic craft

К началу обновления предметной среды в середине 1950-х гг. жилое пространство было заполнено до отказа функциональными, памятными и просто красивыми вещами. Работало традиционное толкование количества как символа достатка. Правда, нельзя не заметить, что интерьеры позднего сталинского периода характеризовались своей особой стилистикой. В расстановке предметов, предпочтениях при их выборе отмечалась преемственная связь с эклектикой XIX в.: не движение вперед, а потребность зафиксировать связь с достойным прошлым — личные претензии на это транслировались через организацию среды и сами предметы. Мебель с опорой на ушедшие стили создавала уютную и, что важно, традиционную атмосферу, претендовавшую на статусность интерьера или на династийность дома. Последнее было знаком фамильной преемственности. В обоих случаях в мебели, со значением раритета[1] ценили традиционность материалов, добротность исполнения, художественные элементы.

В функциях мебели продолжали сохраняться связи с традиционными ценностями и бытом. Круглый стол по-прежнему являлся символом объединения семьи, вместе с люстрой (абажу-



Ил. 1. Интерьер в одной из комнат эталонной двухкомнатной квартиры. СССР. Москва. 3 октября 1968 г. Фотохроника ТАСС. Фото: Грановский Наум. © TASS:Archive
Fig. 1. Interior of a room in a model two-room flat. Moscow, USSR. 3d of October, 1968. TASS Archive. Photo by Naum Granovsky. © TASS:Archive

ром) над ним, отмечавшей центр комнаты. Акцентными предметами интерьера были массивная мягкая мебель, крупные вазы, декоративная пластика и, конечно, зеркала. Их значение отмечал Ж. Бодрийяр: «Как источник света, зеркало представляет собой особо отмеченное место в комнате: в богатом доме оно всякий раз играет идеологическую роль избытка, излишества, отсвета; в этом предмете выражается богатство …» [Бодрийяр 1999: 26].

Стены в обоях с крупным рисунком также притягивали к себе внимание декоративным акцентом, но обильно заполнялись семейными фотографиями, живописными портретами, картинами с непременным золоченым эффектным резным багетом. Резной декор приветствовался. Он читался в накладках на мебели, в сложной моделировке скульптур, в том числе и фарфоровой пластике, которой было немало в послевоенном интерьере. Такая преемственность в предметах держала дом в системе «былого», соотносимого с барочным вкусом, хотя в целом художества этого времени специалисты определяют как «сталинский ампир». Идее сложившегося пространства подыгрывали фарфоровая посуда в сервантах, в числе которой были «бабушкины чашки», и хрусталь. В целом этот устойчивый и теплый мир больше соотносился с традицией и не предполагал кардинальных изменений.

Для перемен нужны были объективные посылы. Подтолкнули к ним общественно значимые события и процессы, отмеченные в отечественной истории в пятидесятых годах: успешное преодоление последствий войны, смерть И.В. Сталина и XX съезд КПСС, а также последовавшая за ними «оттепель» — пора надежд на обновление. «Стиль излишеств и украшательств» в архитектуре, остановленный постановлением КПСС 1955 г., успел заполнить и другие виды искусств. «Общественная атмосфера эпохи, — писал про это А. Каменский, — оказалась убийственной для плоских теорий художественного творчества с их невежественным искажением законов развития искусства, глухим непониманием его образной природы, пришибеевской нетерпимостью ко всему новому, неведомому». С его слов, искусство, «резко рванувшееся вперед по пути дальнейших поисков образов жизненной правды, явилось отправным пунктом, исходным толчком сдвигов и перемен в нашем искусстве» [Каменский 1974: 39–40].

Повлиявшие на отечественное искусство социальные перемены и их производные культурные факторы придали ему глубину и черты оригинальной самобытности. При этом процессы нашей художественной жизни оказались в контексте общемировых тенденций, тоже отражавших поиски новизны с привлечением функционализма, и как их часть, обогащали в целом искусство середины XX в. содержательными смыслами и духовными порывами.

Какими бы ограниченными не были творческие контакты между европейскими и отечественными художниками в 1930–1950-е гг., тенденции гуманитарного и духовного развития равно отмечались в прогрессивной среде разных стран. Творческие устремления художников были направлены на освоение их проблематики, в этом заключалась их схожесть. Две войны, недалеко отстоявшие друг от друга, вмешались в устойчивый процесс, но искусство неуклонно наполнялось новыми темами и стилевыми исканиями. При этом далекое от формализма отечественное искусство тех лет насыщалось жизнеутверждающим содержанием в понятной и принятой обществом соцреалистической трактовке.

В области искусства предметного мира в первые послевоенные десятилетия преимущественно ставились задачи преодоления военной разрухи, насыщения рынка товарами бытового назначения, что само по себе способствовало стилистическому обновлению среды и вовлечению масс в креативное осмысление личного пространства. Синхронность этого процесса в двух группах — создателей и потребителей — придавала энергию утверждению нового, вызывала заинтересованный отклик вторых на творчество первых. При этом в нашей стране производство изделий бытового назначения развивалось не на коммерческой платформе, а в художественном блоке государственных производственных структур, что придавало процессу определенную специфику. При разработке образцов учитывались не только необходимые эстетические и утилитарные составляющие, они обретали содержательную наполненность, наделялись функцией художественного воспитания, что практически невозможно заложить в коммерческом деле.

Тем не менее, соотнесенность общемировых процессов в переходных ситуациях как будто устанавливала базовую точку отсчета, а надстройка в каждой отдельной национальной системе выстраивалась в соответствии с духовными запросами ее граждан и культурными особенностями развития.

В советском искусстве шестидесятых годов начали формироваться направления, настроенные на относительно параллельное развитие. Продолжал развиваться соцреализм, получивший в широком обиходе определение «стиль», он сохранял главенствующее идеологическое положение. На его основе наметилось направление, обещавшее обновление, резко противопоставившее себя послевоенному течению искусства. Вскоре оно получило название «сурового стиля» и отразило в сжатой и наглядной форме кардинальные перемены в духовных приоритетах общества 1950–1960-х гг. Наряду с этим формировался авангард, ставший, полуофициальным направлением в советском искусстве. В целом наметились прогрессивные тенденции, усилившие духовную составляющую отечественного изобразительного искусства. Нельзя сказать, что они сформировали направления декоративно-прикладного искусства, но их поступательные идеи и пафос обновления определили с учетом специфики предметного мира суть перемен и в этом виде искусства.

Правда, перемены в декоративно-прикладном искусстве, которые связывают с шестидесятыми, стали заметными чуть раньше и воспринимаются как знак оттепели. Они выразились в изменяющейся стилистике вещей и новых принципах организации предметно-пространственной среды. Новая организация жилого пространства была полярна интерьерам сталинского времени, своим обликом свидетельствовала о победе демократических тенденций, в первую очередь, отмечаемых в стандартизации самих предметов и типах организации жилой среды, в которой стали выделяться одинаковые зоны. Небольшие помещения стали пространством света и воздуха. Появились открытые на просвет стеллажи. Облегчилась мебель, которая встала на высокие ножки, и ее стало меньше в жилом пространстве, теперь она воплощала идеи функционализма.

Несмотря на то, что демократический стиль выражался в стандартизации среды и быта, его научились делать личным: в него вводились интеллектуальные знаки хозяев, ими были художественные предметы — вазы, подсвечники, изделия традиционного народного искусства и, конечно, свой подбор книг из общего набора качественной литературы. Следует особо отметить возросшую в эти годы популярность традиционного искусства. Факт знаменательный:



Ил. 2. Курилов А.С.. Бокал. Из сервиза «Осенний сад». Гусевский хрустальный завод. Владимирская обл., г. Гусь-Хрустальный. 1973 г. Хрусталь бесцветный, выдувание в форму, гравировка. h-12,7; d-9. ФГБУК «Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник». Инв. номер: В-30000/4349. С-4624. © Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник
Fig. 2. Adolf Kurilov. Goblet. From the "Autumn Garden" service. Gus Crystal manufacturer. Gus-Khrustalny, Vladimir Region. 1973. Colourless crystal, mold-blown, engraved. H 12.7 cm; D 9 cm. State Vladimir-Suzdal Historical, Architectural and Art Museum Reserve. Inv. number: B-30000/4349. C-4624. © State Vladimir-Suzdal Museum-Reserve



Ил. 3. Рогов Е.И. Ваза для цветов. Из декоративного сервиза «Рябинка». Гусевский хрустальный завод. Владимирская обл., г. Гусь-Хрустальный. 1972 г. Хрусталь бесцветный, стекло цветное (селеновый рубин), выдувание в форму, техника гутная, грань алмазная. h-21; d-22. ФГБУК «Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник». Инв. номер: В-30001/11. С-2504/1. © Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник
Fig. 3. Evgeny Rogov. Flower vase. From the "Riabinka" ("Rowan") decorative service. Gus Crystal manufacturer. Gus-Khrustalny, Vladimir Region. 1972. Colourless crystal, coloured glass (selenium ruby), mold-blown, free-blown (gutnaya technique), diamond-cut. H 21 cm; D 22 cm. State Vladimir-Suzdal Historical, Architectural and Art Museum Reserve. Inv. number: B-30001/11. C-2504/1. © State Vladimir-Suzdal Museum-Reserve

в нем видится реакция на внезапно возникший функционализм и поиски спасительных духовных ориентиров.

О меняющейся среде бытования стали писать тогда же. Многочисленные публикации на эту тему появлялись в виде отдельных книг, журнальных статей, в числе их авторов были философы, художники, журналисты [Кантор 1961, Мельникова 1961]. Тексты носили почти агитационный характер, дух перемен захватывал всех. В новых принципах организации среды отмечались не только культурные запросы современников, но выделялись преимущества бытового характера, даже такие, как удобство для поддержания порядка и чистоты.

Стоит обратить внимание на то, что в отечественном искусствоведении, говоря о шестидесятых, принято очерчивать период из трех десятилетий — 1950–1970-е гг., что подтверждает структурную сложность искусства шестидесятых, отмечает необходимость проследить его начальные проявления и обозначить на выходе его значение для дальнейших стилистических превращений искусства. При этом некоторые авторы выбирают для себя 1950–1960-е, другие — 1960–1970-е гг.

Во второй половине 1950-х–1970-е гг. декоративно-прикладное искусство в нашей стране достигло небывалого расцвета, заняло место, которое ему никогда не отводилось по академической шкале иерархии искусств. К нему потянулись художники, возросло внимание искусствоведов, выросла популярность в обществе. В эти годы А.Б. Салтыков назвал его самым близким искусством [Салтыков 1969].

Прямым подтверждением повышенного внимания к декоративно-прикладному искусству

в рассматриваемый период стал журнал «Декоративное искусство СССР», реализовавший запрос творческого сообщества на подобное издание. Его появление в 1957 г., в начале активизации рассматриваемых процессов, само по себе знаменательное, — говорит о чуткости к формирующимся трендам. Благодаря качеству материалов, аналитическому тону публикаций популярность журнала с годами только возрастала. Критика с элементами «разбора полетов» была заложена в идею журнала, что укрепляло у читателей доверие к нему, повышало его образовательную значимость. Оставаясь специализированным изданием, журнал обрел широкий круг читателей из любительской среды, способствовал их художественному развитию в понимании специфических особенностей декоративно-прикладного искусства и его задач.

Высокий профессионализм отличал работу редакции: она искала свежие темы, новые формы подачи материала — дискуссионные столы, циклы публикаций на актуальные темы и новые явления, авторами которых были ведущие специалисты страны. При этом, расширяя пространство интересов, «Декоративное искусство СССР» удерживало тематику в рамках названной специфики вплоть до 1980-х гг. В целом редакция занималась актуализацией декоративно-прикладного искусства, делала открытия многообещающих произведений, выстраивала ряд ведущих персоналий в этой области творчества.

Вторую половину 1950-х можно считать началом широкой популяризации декоративно-прикладного искусства. Уделялось внимание выпуску публикаций: от информационных буклетиков о выставках до иллюстрированных монографических изданий. Благодаря им любители искусства открывали для себя безграничное пространство видов и жанров искусства предметного мира, научились выделять авторов по тематике и идейной насыщенности работ. Знаковым явлением времени стали выставки декоративно-прикладного искусства. Зрители теперь ждали их с нетерпением.

Задачи наполнения рынка необходимыми вещами, создание посредством их гармоничной среды и формирование вкусов масс, за что ратовала В.И. Мухина, остро ставили вопрос о специалистах. В 1945 г. воссоздаются два ведущих в этой области российских училища — бывшее Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штиглица, которое в 1948 г. становится Высшим художественно-промышленным



Ил. 4. Рогов Е.И. Ваза двухчастная «Лесные дали». Гусевский хрустальный завод. Владимирская обл., г. Гусь-Хрустальный 1970 г. Хрусталь бесцветный, выдувание в форму, гравировка, налепы. h-33,8; d-27,5, вставка: h-29; d-21. ФГБУК «Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник». Инв. номер: 30000/3007. С-4547. © Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник
Fig. 4. Evgeny Rogov. Two-part vase "Lesnye Dalui" ("Forest Expanses"). Gus Crystal manufacturer. Gus-Khrustalny, Vladimir Region, 1970. Colourless crystal, mold-blown, engraved, riveted. H: 33.8; D: 27.5, insert: H: 29; D: 21. State Vladimir-Suzdal Historical, Architectural and Art Museum Reserve. Inv. number: 30000/3007. C-4547. © State Vladimir-Suzdal Museum-Reserve

училищем (ЛВХПУ), а в 1953 г. получает имя скульптора В.И. Мухиной, и Строгановское в Москве. Их первые выпускники стали мастерами новой формации. Они были свободны от прежних стилистик, испытывали очевидную потребность в самовыражении и привнесении новизны в быт. Направляемые на крупные предприятия молодые специалисты с одинаковой искренностью и усердием создавали образцы для тиража и уникальные произведения, становились универсальными мастерами.

Возобновление специальных учебных заведений происходило одновременно с обновлением самих производств художественной промышленности, часть которых долго держалась на плаву благодаря сохранению кустарного опыта. Сотрудничество вузов с заводами способствовало соединению в производственном процессе творческой энергии молодых специалистов с ремесленными



Ил. 5. Васильковский В.С. Декоративный комплект «Табун». 1962 г. Шамот, сграффито. Государственный русский музей. Фото автора.

Fig. 5. Vladimir Vasil'kovskii. Decorative set "Tabun" ("Herd of Horses"). 1962. Chamotte, sgraffito. State Russian Museum. Photo by the author.

знаниями потомственных мастеров. Достаточно привести в пример стекольную промышленность, долгое время державшуюся только на кустарном опыте, цену которому знают те художники, которые получили его из первых рук.

Страна, ликвидировавшая безграмотность, победившая в страшной войне, взрастила общество мыслящее, окрепшее духом. Однако, несмотря на жизнеутверждающие посылы соцреализма, в искусстве ощущалась нехватка правды и искренности. Духовные запросы, распространяясь на разные области интеллектуальной и художественной деятельности, стали трендом 1950–1960-х гг., что зафиксировалось в определении эпохи как «время физиков и лириков». Отвергая декоративные приоритеты позднего сталинского периода, новое искусство искало опору в ценностях иного толка.

В искусстве шестидесятых годов исследователи отмечают схожесть с художественными исканиями 1920-х гг. В том и другом случае наблюдалась попытка уловить и запечатлеть меняющуюся ментальность общества и в соответствии с ней служить обновлению среды: новое время — новые идеи — новый быт, который должен быть сформирован в соответствии с главными идеями и установками времени. Если в первом случае, в 1920-е гг., необходимо было отразить кардинальный идейный и идеологический поворот, изменения в образе жизни, социальном укладе, что становилось предметом творческой работы и экспериментов учащихся ВХУТЕМАСа, то тенденции, отмечаемые в середине XX в., отражали переход общества к духовным ценностям, не затрагивая общих идеологических установок.

Утилитарная направленность искусства предметного мира 1960-х коррелировалась с законами функционализма, которые оказались востребованными в эти годы как метод преодоления «излишеств и украшательств». В группе бытовых изделий благодаря им выявлялась эстетика конструктивных и формообразующих решений, а в декоративной пластике происходил отказ от излишних элементов и повествовательных деталировок. В том и другом случае изменялась привычная стилистика предметов, вырабатывались новые стилистические приемы художественной работы.



Ил. 6. Котов В.И. Декоративная композиция «Стая». Исполнители: бригада Степанова В.П. 1974 г. Цветное стекло, гутная техника. ГАУК «Музей дятьковского хрусталя». Фото автора.
Fig. 6. Vladimir Kotov. Decorative composition "Staya" («Flock»). Executed by V.P. Stepanov's team. 1974. Coloured glass, free-blown (gutnaya technique). Museum of Dyatkovo Crystal. Photo by the author..

Таким образом, идеи и базовые принципы искусства 1920-х гг. стали основой для новой стилистики. Приоритетное значение функции, прочитываемая в изделиях бесхитростность формообразования и пластических решений свидетельствовали об изменении духовных и эстетических ценностей общества. Декоративно-прикладное искусство отвечало на них. Легкость бытия, молодежный задор и устремленность к обновлению становились материалом для творчества; шли поиски способов их отображения в искусстве предметного мира. В 1960-е гг. художники уже мастерски справлялись с этими задачами, начиная от изменения образного решения мебели до подчинения конструктивных особенностей кроя одежды стилевым критериям. Откликаясь на дуновение «оттепели», помогая общественным процессам утвердиться, искусство довольно быстро само начало воспроизводить идеи, заполненные новыми смыслами.

Одним из «наполнителей» искусства тех лет стал лиризм. Будучи романтической чертой времени, он «растворил» жесткость чистого функционализма — читался в образах мелкой пластики, несущей теплоту человеческих эмоций; в оформлении массовой посуды, где декор стал знаком для чувственного восприятия мотива; в обращении к носителю национальной духовности — традиционному искусству. Лирическая интонация пронзительно претворилась в авторском творчестве — от стекла до организации бытовой среды, где свободное пространство доминировало, а колористическое решение находилось в зоне мягких, светлых тонов (Ил. 1). Следует отметить, что лирический подтекст в большинстве случаев проявился в творчестве художников, которые блестяще справлялись с этой задачей. Лирическое начало присутствовало в произведениях мастеров гобелена, стекла, фарфора и других материалов (Ил. 2–4).



Ил. 7. Малышева Н.А. (Автор модели и росписи). Скульптура «Шалунья над ручьем». Московская обл., Орехово-Зуевский р-он, г. Ликино-Дулево. 1965 г. Частная коллекция.
Fig. 7. Nina Malysheva (model and painted decoration). Sculpture "Shalun'ia nad ruch'em" ("Minx by the Stream"). Likino-Dulevo, Orekhovo-Zuyevo Fistrict, Moscow Region. 1965. Private collection.

Откровения художников получали благодарный прием и отклик. Они будоражили современников новизной, налаживанием диалоговых связей, широтой охвата материала: декоративно-прикладное искусство в середине XX в. окончательно вышло из узких рамок обслуживания бытовых потребностей человека, увеличило масштаб своей территории, активизировало творчество художников, их претензии на способность выполнять задачи, равные изобразительному искусству, что усилилось к 1970-м гг. (Ил. 5–6). При этом задач и возможностей у него оказалось значительно больше.

В это время своими специфическими особенностями стали выделяться самодостаточные группы декоративно-прикладного искусства, собранные по разным принципам. В каждой из них — *традиционном народном искусстве,* где носителями оставались немногочисленные потомственные мастера, к которым именно в те годы обозначился искусствоведческий и собирательский интерес; *искусстве народных художественных промыслов*, испытавших в те годы наивысший период своего развития; *художественной промышленности*, ставшей масштабной отраслью с сильным творческим потенциалом; *профессиональном авторском искусстве*, намечающем новые тренды развития декоративно-прикладного искусства и несущем художественные откровения, — повсюду отмечались собственные специфические особенности и выразительные средства этих групп. Они стали интересны современникам открывшимся разнообразием творческих подходов и реализованных задач. Искусство понятное, близко стоящее к человеку и быту, вызывало в обществе обоснованный креативный отзыв.

Творческой задачей художников становилось достижение образной выразительности. В посудной группе это выражалось, прежде всего, в выявлении функциональных характеристик предмета и соотнесении их с законами художественной гармонии, другими словами, конструирование, подчиненное функциональному осмыслению изделия, становилось частью творческого процесса и художественного решения. В приоритете была гармоничная целостность предмета. Она достигалась подчинением друг другу всех использованных выразительных средств по силе воздействия на образ — материала, принципов формообразования, живописного декора. В тренде оказался лаконизм — отточенность и ясность идеи, а в результате — художественная выразительность произведения.

Лаконизм отличал теперь и декоративную группу. Фигуры выполнялись в условной и обобщенной манере. В эти годы как творческий метод утверждается стилизация, долго пребывавшая в изгнании и подтвердившая подчеркнуто авторский характер искусства тех лет.

Стилизация в профессиональном авторском, как и обобщение в традиционном народном искусстве, — схожие креативные процессы в работе с реальными мотивами, но они различны по подходам и сути. В стилизации много индивидуального фактора, он — в прочтении и трактовках положенного в основу материала, всегда соотнесенного с принятой стилистикой искусства своего времени. Благодаря этому в образах усиливались важные для авторов содержательные моменты, облаченные в актуальную выразительную стилистику.

В шестидесятые годы пластика, как выразительный прием, стала ведущей в творчестве художников-прикладников; в ней аккумулировались выразительные средства новой стилистики — минималистской по использованным средствам, но емкой по содержанию, значительность которого довлела и даже подчиняла себе внешнюю форму произведения. В обобщенном или стилизованном виде из композиций уходили детали, несколько схематизировалась плоть, если это была фигура; острее возникал образ. Очерченную в пластическом силуэте мысль художника зритель мог подхватить, разыграть в воображении, включая свои эмоции и впечатления. В известной мере на новой пластической трактовке воспитывался чуткий и пытливый зритель. Он становился со-творцом.

Интересно наблюдать, как легко внедрилась новая стилистика. В конце пятидесятых она прочно утвердилась в творчестве Г. Столбовой и Н. Малышевой, двух выдающихся мастеров фарфоровой пластики разных заводов, начинавших работать в крепких границах соцреализма. Не меняя привычной тематики и образов, они без напряжения в числе первых овладели новой манерой, причем, в привычной для них тематике и с теми же образами (Ил. 7). Быстро новую пластическую стилистику сделали собственной, авторской, И. Олевская и А. Бржезицкая, выходившие своим творчеством за пределы рассматриваемого периода и уже этим доказавшие востребованность выбранной ими стилистики.

Фактом принятия современниками новой стилистики стали образцы художественной промышленности: ведь тиражировать следовало лучшее, для их разработки затрачивалось не меньше творческих усилий, чем при создании уникальных произведений. Это было время гуманитарных идей и их распространения в широких массах, чему способствовала художественная промышленность (Ил. 8). Художники, собравшиеся в этой отрасли производства в те годы, как убеждает нас новое время, были высокими профессионалами, в их квалификации присутствовал сильный фактор — понимание задач производственного процесса, владение его тонкостями, а в творчестве они представляли элиту отечественного искусства предметного мира.

При ведущей роли пластики живописный декор не ушел на второй план, он также принял условия новой стилистики. Его стало значительно меньше, подчеркивалась зависимость от пластики. Иногда он становился цветом изделия, что сразу характеризовало его эмоциональный строй. В другом случае, брошенные на поверхность цветовые акценты были под стать условной стилистике объемов, острее выявляли идею произведения, эмоционально ее поддерживали. При этом декор колористически разыгрывал впечатление легкости, был «задиристым». Этот эффект достигался разными способами: иногда композиционно, иногда масштабом, часто эскизностью самого мазка или декоративными акцентами (Ил. 9).



Ил. 8. Сергеев В.А. Статуэтка «Жираф». СССР, Калининская обл., пос. Конаково. 1970-е гг. Фаянс, роспись подглазурная, полихромная. 25; 11,5 × 7. Частная коллекция.
Fig. 8. Vladimir Sergeev. Giraffe figurine. Konakovo, Kalinin Region, USSR. 1970s. Faience, underglaze polychrome painted decoration. 25; 11.5x7. Private collection.

Чуткому художнику материал и тема произведения подсказывали стилистику исполнения, что послужило многообразию выразительных средств разных видов искусства. Так происхо-

дило и с укреплением позиций традиционного искусства, открытием его духовного и декоративного богатства. К нему не только как к ремеслу, но и за духовными смыслами, обращались профессиональные художники изобразительного искусства. Сами же прикладники, занятые поисками содержательных тем, открывая кладезь смыслов и духовную силу традиционных образов, делали их знаковыми в отображении глубинных смыслов своих произведений, имеющих бытовую функцию. Древний и мощный культурный пласт можно было осилить глубоким проникновением в его духовную сущность, а выразить это помогали приемы стилизации, позволявшие усиливать важное, акцентировать сущностные начала в трактовке образов средствами, близкими интеллектуальной работе. Здесь можно говорить о соотнесенности творческого процесса художников прикладного искусства с исканиями художников «сурового стиля», обозначивших свои творческие методы. Сам материал, взятый ими из отечественной истории и мифологии, представлял современникам не просто аскетичность образов, но и свидетельство о силе их национального духа.

Стоит утверждать, что в рассматриваемый период декоративно-прикладное искусство, как и другие виды творчества, способствовало сохранению духовной связи общества с корневой культурой народов страны. Этот отрезок отечественной художественной истории предстает как значимый исторический опыт для дальнейших творческих и интеллектуальных процессов. Шестидесятые годы стали историческим рубиконом в отечественном декоративно-прикладном искусстве. Здесь обозначились важные для его дальнейшего развития идеи; некоторые из них начинают активно проявляться в современной художественной жизни. Практически за одно десятилетие декоративно-прикладное искусство сумело утвердиться в ряду ведущих видов искусств, продемонстрировать способность к формированию стилевых принципов с учетом специфики своего сложного вида; доказало, что духовные искания — это часть его практики, а богатство содержания — непременное условие художественной состоятельности его произведений.

Период шестидесятых в отечественном искусстве был кратким, но напряженным и плодотворным. Так происходит с эпохами, когда выпавшие на их долю задачи решаются быстро; дружно выполняется вся заданная программа. Очевидно, что такой этап был необходим, и в историческом процессе его нельзя было пропустить. Для решения переходных задач ему оставалось не так много времени, как будто ветер перемен извещал о том, что у ворот появился постмодернизм — не созидатель, а жесткий разрушитель, наделенный очистительной миссией. Поэтому была необходимость успеть оставить для истории гармоничный опыт, когда творчество находилось в лоне всеобщего внимания, объединяло творцов, зрителей и потребителей искусства. Это следовало успеть обозначить как важные для духовного баланса национальной культуры нравственные принципы: заканчивалось время гармонии и жизнеустроительных программ. Шестидесятые оказались последними, подходящими для этого. Здесь органично сошлись все данные: затянувшееся завершение традиционной художественной истории, наметившийся переход к другой системе ценностей — кардинально иной эпохе, которая до сих пор готовит для себя площадку, а шестидесятые только отчетливо заявили о ней.



Ил. 9. Лепорская А.А., Беспалова-Михалева Т.Н. Сливочник. Сервиз чайный. Дачный поселок. г. Ленинград. 1965 г. Фарфор, роспись надглазурная. 11,0 × 7,5 × 8,5. Частная коллекция.
Fig. 9. Anna Leporskaia, Tamara Bespalova-Mikhaleva. Creamer. Tea service "Dachnyi poselok" ("Dacha Settlement"). Leningrad. 1965 Porcelain, overglaze painted decoration. 11.0x7.5x8.5. Private collection.

Примечание
1.На других уровнях бытовали и крайне упрощенные предметы, как например, шкафы с использованием фанеры.

Список литературы

Бодрийяр 1999. Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1999. 224 с.
Каменский 1974. Каменский А. Вернисажи. М.: Советский художник, 1974. 525 с.
Кантор 1961. Кантор В. Искусство и быт. М.: Советский художник, 1961. 36 с.
Мельникова 1961. Мельникова Н. Интерьер клуба должен быть современным // Декоративное искусство СССР. 1961. № 12. С. 15–19.
Салтыков 1969. Салтыков А.Б. Самое близкое искусство. Сборник статей. М.: Просвещение, 1969. 295 с.

References

Bodriiiar, Zh., Sistema veshchei. Moscow: Rudomino Publ., 1999. 224 p. (In Russian).
Kamenskii, A., Vernisazhi. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1974. 525 p. (In Russian).
Kantor, V., Iskusstvo i byt. Moscow: Sovetskii khudozhnik Publ., 1961. 36 p. (In Russian).
Mel'nikova, N., Inter'er kluba dolzhen byt' sovremennym, in: *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*. 1961. no. 12. pp. 15–19. (In Russian).
Saltykov, A.B., Samoe blizkoe iskusstvo. Sbornik statei. Moscow: Prosveshchenie Publ., 1969. 295 p. (In Russian).

Сведения об авторе

Мусина Ралия Рифгатовна, доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории и теории декоративного искусства и дизайна, РГХПУ им. С.Г. Строганова (125080, Москва, Волоколамское шоссе, 9)
E-mail: steklo@mghpu.ru
Для цитирования: Мусина Р.Р. Размышления о содержании и стилистике декоративно-прикладного искусства шестидесятых годов // Terra artis. Искусство и дизайн. 2026, № 2. С. 13–23. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_13

About the author

Musina Railia R., Doctor of Art History, professor, Department of Theory and History of Art and Design, Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University) (9, Volokolamskoe shosse, Moscow, Russia, 125080)
E-mail: steklo@mghpu.ru
For citation: Musina, R.R., Reflections on the Content and Style of Decorative and Applied Arts from the 1960s, no. 2, 2026, pp. 13–23. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_13

ЭКСПЕРИМЕНТ И ТРАДИЦИЯ В ПРАКТИКЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВА

EXPERIMENT AND TRADITION IN THE PRACTICE OF RUSSIAN DECORATIVE AND APPLIED ART

DOI: 10.53273/27128768_2026_2_24

Н.В. Пиценко

НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА ФАРФОР. ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКА И.С. АКВИЛОНОВОЙ

Статья посвящена творчеству художника Ленинградского фарфорового завода Инне Сергеевне Аквилоновой. Работа на фарфоровом заводе в годы оттепели предоставила исключительные возможности для раскрытия ее творческого потенциала. И.С. Аквилонова создавала как уникальные авторские произведения, так и проекты массового фарфора. В публикуемом материале приводятся факты биографии художника, на примере представленных произведений исследуется творческий путь мастера. Отдельное внимание уделяется профессиональному образованию И.С. Аквилоновой и ее выпускным учебным работам, представленным в коллекции музея прикладного искусства СПГХПА им. А.Л. Штиглица.

Ключевые слова: Ленинградский фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова, оттепель, декоративный минимализм, современный стиль, скульптор форм, подглазурная роспись, «искусство в быт», авторский фарфор, ЛВХПУ им. В.И. Мухиной

N.V. Pitsenko

A NEW PERSPECTIVE ON PORCELAIN. THE WORK OF ARTIST INNA AKVILONOVA

This article is devoted to the work of Inna Akvilonova, an artist at the Leningrad Porcelain Factory. Her work at the porcelain factory during the the Thaw period offered exceptional opportunities for her creative potential to flourish. I. Akvilonova created both one-if-a-kind works and designs for mass-produced porcelain. Drawing on the artist's numerous works, the article traces Akvilonova's creative journey in porcelain, alongside explored biographical details. Special attention is given to Akvilonova's professional education and her graduation projects held in the collection of the Museum of Applied Arts of Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz.

Keywords: Leningrad Porcelain Factory named after M.V. Lomonosov, the Thaw, decorative minimalism, modern style, sculptor of forms, underglaze painting, "art into everyday life", artist's porcelain, Leningrad Higher School of Art and Design named after V. I. Mukhina (LVKhPU)

Фарфор как материал еще таит в себе много замечательного и неизведанного, его декоративные возможности еще далеко не исчерпаны.
И.С. Аквилонова [Художники об искусстве…1971: 12]

Творчество Инны Сергеевны Аквилоновой хорошо известно в среде специалистов, коллекционеров и ценителей фарфора. Искусство художника отличает безошибочное чувство стиля, смелые художественные решения, глубокое понимание актуальных художественных задач. Исследователи отмечают самобытный новаторский характер, творческую свободу, свойственную ее произведениям [Декоративный минимализм…2020: 20].

Она пришла в художественную лабораторию Ленинградского фарфорового завода в годы «хрущевской оттепели», когда стал востребован смелый поиск, открылись возможности обращения

к наследию авангарда, опыту зарубежных стран; большое внимание уделялось участию художников в международных выставках. Этот плодотворный, насыщенный художественными событиями период, как в деятельности завода, так и в жизни страны, дал возможность раскрыться дарованию художника. Период ее работы в фарфоре приходится на 1950-е – начало 1990-х гг. Смена эпох и художественных парадигм в отечественной культуре нашла по-особому выразительное и своеобразное преломление в работах мастера. Ныне уникальные авторские произведения И.С. Аквилоновой хранятся в крупных музейных и частных коллекциях России, в том числе большое число работ представлено в Государственном Русском музее и Государственном Эрмитаже.

Большую часть жизни И.С. Аквилонова посвятила преподаванию. Работа на кафедре Общей живописи ЛВХПУ им. В.И. Мухиной (1974–1999), по словам дочери художника, приносила ей счастье и большое удовлетворение. Ее ученики, состоявшиеся в профессии художники и дизайнеры, с благодарностью вспоминают требовательного и талантливого учителя. В этом году Инне Сергеевне исполнилось 95 лет. В связи с юбилеем автор статьи предлагает проследить творческий путь талантливого мастера.

Инна Сергеевна Аквилонова родилась 20 сентября 1930 г. Ее отец, Аквилонов Сергей Алексеевич, заслуженный учитель литературы и русского языка, был большим поклонником и знатоком искусства и сумел передать эту любовь дочери[1] [1: Л. 1].В конце 1940-х гг., вероятно, благодаря связям отца, Инне Сергеевне посчастливилось попасть в частную студию Альфреда Рудольфовича Эберлинга (1872–1951),талантливого художника, официального портретиста при дворе Николая II, профессора школы Общества поощрения художеств, члена-учредителя Общества имени А.И. Куинджи. А.Р. Эберлинг активно работал и после революции, сумев сохранить достаточно независимое положение при советской власти. Важным делом его жизни стали частные занятия с талантливыми детьми. В легендарной мастерской на улице Чайковского (бывшей Сергиевской), сохранившей атмосферу начала XX столетия, первые уроки мастерства получили будущие известные художники Б.С. Угаров, В.Ф. Загонек, И.А. Серебряный и др. В конце 40-х гг. частную студию в мастерской художника вместе с Инной Аквилоновой посещал искусствовед Михаил Герман. Сохранились его воспоминания об этих занятиях: «Была атмосфера постоянной влюбленности: в Учителя, в его мудрые, ироничные и, как мы были уверены тогда, безошибочные замечания, в нежные и точные тени на великолепных гипсовых слепках, в сухой скрип карандашей. Были влюблены друг в друга — барышни учились молодые и, как одна, очаровательные, в прогулки по городу, который еще только открывали, в бесконечные провожания с горделивыми неофитскими разговорами об искусстве» [Альфред Эберлинг…2022: 8].

В 1949 г. И.С. Аквилонова поступает в ЛВХПУ на отделение архитектурно-художественной керамики. Это были первые годы существования кафедры и самого учебного заведения, организованного на базе Центрального училища технического рисования барона А.Л. Штиглица. С 1946 г. кафедрой руководил крупный специалист в области технологии керамики Анатолий Иванович Миклашевский (1907–1972), с 1955 г. объединенную кафедру керамики и стекла возглавил Владимир Федорович Марков. В сборнике «Художники об искусстве керамики» Инна Сергеевна отмечала: «Моими учителями, которым я очень благодарна были Б.А. Смирнов, В.Ф. Марков, И.А. Коротков» [Художники об искусстве…1971: 11]. Архитектору по образованию, Владимиру Федоровичу Маркову(1912–1981), удалось создать новую современную систему обучения художников декоративно-прикладного искусства, в которой важное место уделялось преподаванию композиционных принципов в построении форм, прививалось архитектурное мышление, большое внимание уделялось изучению мирового художественного опыта [Гусарова 2011: 64]. «Широта его мировосприятия, глубина культуры, любовь к искусству, открытость «иному» создавали на сформированной им кафедре атмосферу новаторства и творчества. Способствовал этому коллектив соратников и незаурядных личностей» [Копылков, Изотова: 299]. Один из крупнейших специалистов, преподававших тогда на кафедре, был Борис Александровича Смирнов (1903–1986): выпускник ВХУТЕИНа, художник-новатор широчайшего диапазона: архитектор, дизайнер, один из создателей отечественной школы художественного стекла, открывавший новое видение и новое понимание художественных задач в декоративно-прикладном искусстве и стекле. Инна Сергеевна вспоминает также преподавателя Ивана Андреевича Короткова (1902–1985), главного художника Ленинградского Большого театра кукол. Он работал «как художник-оформитель и живописец и был в числе тех, кто заложил



Ил. 1–2. И.С. Аквилонова (автор формы и росписи). Ваза «40 лет Советской власти». 1957. Фарфор, надглазурная полихромная роспись, позолота. Музей прикладного искусства Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица. Фото: Д.А. Ревницева. © Музей прикладного искусства художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, 2026. Публикуется впервые.
Fig. 1–2. Inna Akvilonova (form and painted decoration). Vase "40 Years of Soviet Power". 1957. Porcelain, polychrome overglaze painting, gilding. Museum of Applied Arts of Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz. Photo by D.A. Revnitsev. © Museum of Applied Arts of Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, 2026. Published for the first time.

традиции яркого убранства Ленинграда в дни праздников» [Кобелев 2014]. Высочайший профессиональный уровень преподавателей, художников-новаторов, имеющих практический опыт в разных областях, широта их художественных исканий и конструкторский подход в проектировании форм позволил подготовить специалистов нового типа. По воспоминаниям Н.С. Кочневой: «Ему [В.Ф. Маркову] виделся новый тип художника в декоративно-прикладном искусстве — художника широкого профиля, сочетавшего в себе профессионализм, талантливость, интеллигентность; художника, как он говорил, умного, остро чувствующего современность» [Владимир Федорович Марков 2012: 171].

Эти слова с полным правом можно адресовать выпускнице кафедры керамики и стекла Инне Сергеевне Аквилоновой. В 1957 г. она завершает обучение в вузе, получив диплом по специальности «Архитектурно-художественная керамика» с квалификацией художник ДПИ. В последний год учебы ею были созданы две большие декоративные вазы, посвященные юбилейным датам в жизни страны. Обе вазы 1957 г. — курсовая и дипломная работа — хранятся сегодня в коллекции музея прикладного искусства Академии А.Л. Штиглица.

Ваза «40 лет Советской власти» (Ил. 1–2) участвовала в масштабной выставке произведений ленинградских художников, посвященной 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции, проходившей в залах Русского музея [1]. Инна Сергеевна выступала как автор формы и росписи. В оформлении вазы, прославляющей достижения советской власти, использованы мотивы южных республик СССР — Средней Азии и Кавказа. Она отказывается от соответствующей случаю традиционной торжественности и пышной декоративности и создает легкую свободную композицию, где преобладает белый фон и используется максимальная условность изображения. Расположенные в пространстве белого фарфора островки серебристого и светло-зеленого крытья с мотивами Самарканда и других южных городов, с условным рисунком кипарисов и фруктовых деревьев раскрывают бескрайность просторов страны.

По своему художественному решению ваза соотносится с утверждающимся в прикладном искусстве конца 1950-х гг. «современным стилем», для которого характерно внимание к эстетике материала, любовь к тонким декоративным нюансам и обращение к модернистским традициям. Интересна форма вазы. Нарочито суженное горло сосуда, плавные силуэтные линии, подчеркивающие объем тулова, рождают тонкую, но не очевидную ассоциацию с узкогорлыми вазами и кувшинами изображенного региона. Произведение, возможно, не обладает еще той цельностью и органичностью художественного решения, которое будет присуще работам художника в дальнейшем, однако оно свидетельствует о профессиональном понимании формы, пропорций, о тонком декоративном чутье автора.

Вторая ваза, дипломная работа «250 лет Ленинграду» (Ил. 3–4), решена в подчеркнуто торжественном, нарядном стиле, характерном для 50-х гг., получившем название стиль «Победа». Инна Сергеевна использует готовую форму сосуда. В росписи —только красный цвет и позолота. Составную цилиндрическую вазу с расширяющимся кверху стенками и широким устьем украшает мотив развевающегося на ветру алого стяга. Возвышенный строй задают изображению композиционные диагонали. Широкие полосы красного кумача, исполненные свободными, объемными мазками с красивыми растяжками тона, прерываются просветами белого фона,

на котором, словно загораясь от солнечных лучей, сияют золотыми оттенками силуэты Адмиралтейства, стрелки Васильевского острова с Ростральными колоннами, памятник В.И. Ленину. Оформление вазы дополняют фигуры пешеходов, лавровая ветвь и мотив дубовых листьев - на основании. Все наполнено движением — линии ломаются, вибрируют, устремляются вверх, рождая богатые декоративные эффекты. Покоряет свобода и импровизационная легкость росписи, сочетающейся с торжественностью и монументальностью стиля. В газете «Красный Север» от 31 мая 1957 г. была опубликована заметка с постановочной фотографией молодого автора (Ил. 5): «Учащиеся Высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной готовят подарки к 250-летию города. Дипломантка кафедры И. Аквилонова работает над фарфоровой вазой» [Ленинград…1957: 1].

В августе 1957 г, по приглашению М.Н. Моха, Инна Сергеевна устраивается на работу в художественную лабораторию ЛФЗ [Петрова 2006: 686]. В сентябре 1957 г. ею было расписано блюдо «Царевна-Лебедь» (частная коллекция) в технике подглазурной росписи кобальтом [Петрова 2006: 35]. Стилистически этой работе близки более ранние произведения художника, датированные 1954 г., выполненные вероятно, в годы учебы в вузе. Это подчасник «Сказка о Золотом петушке» (Государственный художественный музей г. Югры, 1954), Ваза «Рыбы» (Русский музей, 1954). Указанные произведения отличает особая органичность и декоративная изысканность образов, чувствуется обращение художника к традициям начала XX столетия.

Приход Инны Сергеевны в профессию совпал с художественным переворотом, который назревал в стране с начала 1950-х гг. и полностью проявился после знаменитого VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов, состоявшегося в Москве в 1957 г. «Итогом фестиваля стал недолговечный «фестивальный стиль» и лояльное восприятие ярких цветов, необычных форм, современных материалов, а также неуемное желание больше узнать о современных процессах в искусстве»[-Красильникова 2004: 25]. «Новое художественное явление чаще называли «современным стилем», иногда — «модерном», иногда — «новым стилем», подчеркивая, что оно призвано выразить новое, сегодняшнее мировоззрение, сформировавшееся под воздействием декларировавшейся политической оттепели и ориентации на международное сотрудничество, испытавшее влияние научных открытий [Красильникова 2004: 16].

Масштабное жилищное строительство хрущевского периода и демократизация быта направляют поиски художников на создание современных форм бытовых предметов, в которых ценится простота, функциональность, новое дизайнерское решение, выявляющее красоту материала и формы. После долгого перерыва официально приветствуется и поддерживается использование зарубежного опыта. Вместе с тем, курс на международное сотрудничество и насыщенная выставочная деятельность стимулируют к созданию не только массовой продукции, но и оригинальных авторских работ. Работы И.С. Аквилоновой этого периода свидетельствуют о широком диапазоне творческих задач, которые ей удавалось решать. «Атмосфера творческого энтузиазма, энергичного утверждения новых идей в декоративно-прикладном искусстве», царившая в те годы, дала возможность молодому талантливому специалисту ярко проявить себя и предложить смелые и неординарные решения [Крамаренко 1980: 24].

Работы конца 1950-х – начала 1960-х гг. начинающего свой путь мастера отличаются удивительным чувством композиции, материала, артистизмом исполнения. В эти годы Аквилонова осваивает технику полихромной подглазурной живописи. Ее учителем становится Анна Максимовна Ефимова, художник необычного дарования, разработавшая свой индивидуальный стиль живописи по фарфору. Л.Г. Крамаренко пишет следующее: «Почему именно эти художники, почему Ефимова и Щекотихина-Потоцкая буквально «впились» в кобальт и с увлечением и артистизмом начали создавать свои живописные композиции? Думается, дело в том, что обе они по одаренности и мировосприятию были художниками в широком смысле слова, не связанными с узкопрофессионально с фарфором. Образное видение Ефимовой, размах ее кисти и цветовой напор были такого масштаба, что под их натиском подчас рушились привычные нормы искусства. Но именно это «нарушение норм» вело к созданию новых, совершенно самобытных декоративных образов, впечатляющих своей художественной силой. Что «касается того «крупного масштаба», который принесла в фарфор Ефимова, то продолжателем дела художницы можно назвать И.С. Аквилонову, владеющую большой формой и широким мазком» [Крамаренко 1980: 7].

Инна Сергеевна находит свой художественный язык подглазурной живописи. В отличие от насыщенной красочной палитры Ефимовой, в ее работах конца 1950 – начала 1960-х гг. па-




Ил. 3–4. И.С. Аквилонова (автор росписи). Ваза «250 лет Ленинграду».1957. Фарфор, надглазурная монохромная роспись, позолота. Музей прикладного искусства при художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург. Фото: Д.А. Ревницева. © Музей прикладного искусства Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица, 2026.
Fig. 3–4. Inna Akvilonova (painted decoration). Vase "250 years of Leningrad".1957. Porcelain, monochrome overglaze painting, gilding. Museum of Applied Arts of Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz. Photo by D.A. Revnitsev. © Museum of Applied Arts of Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz, 2026.



Ил. 5. И.С. Аквилонова расписывает вазу к 250-летию города. 1957. Фото из семейного архива И.С. Аквилоновой.
Fig. 5. Inna Akvilonova paints Vase "250 years of Leningrad". Photo, 1957. Photo from Inna Akvilonova's family archive.

литра высветлена и изысканна, тени подвижны, ее фрукты пронизаны светом, кажется, что их изображение через миг растворится и исчезнет в сиянии белого фона. Это, скорее, выражение внутреннего видения автора, отраженное в фарфоре мгновенное впечатление летнего дня (Ваза «Лимоны», 1959, Русский музей (Ил. 6); ваза «Лимоны», 1960 (Ил. 7) и декоративное блюдо «Натюрморт», 1959,коллекция Вятского художественного музея имени В.М. и А.М. Васнецовых).

Творчество мастера этих лет отражает влияние современных тенденций в искусстве, переосмысление достижений европейского «интернационального» стиля. Многочисленные выставки зарубежного искусства, международные фестивали, статьи в журналах напрямую формировали отечественную художественную практику. «Все это вместе создавало совершенно новую для нашей страны культурную ситуацию, оказывало чрезвычайно сильное влияние на развитие всех видов искусства, на общую духовную атмосферу времени» [Герчук 2016: 82].

В серии работ 1959 г. — ваза «Гроздья» (1959, Русский музей)[2], декоративное блюдо «Гроздья пальмы», «Южный мотив» (1959, частная коллекция) — Аквилонова пробует себя в новом экспрессивном стиле. Под влиянием Европы в моду входит черный цвет [Максимова 1960: 41]. Инна Сергеевна прибегает к резким контрастам, использует мощь и силу сочного мазка, сочетая насыщенный черный с ярко желтым и оранжевым. То сгущаясь, то рассеиваясь, мазки свободно ложатся на поверхность фарфора. Видно, как художник стремится овладеть современным художественным языком, экспериментируя с усиленной цвето-пластической выразительностью мотивов. В результате создается неожиданно смелый современный образ. Блюдо из этой серии «Южный мотив» и ваза «Лимоны», выполненная в подглазурной технике, экспонировались на 1-й Республиканской выставке «Советская Россия» в 1960 г.

По велению времени Инна Сергеевна включается в работу над созданием нового облика массового фарфора: в 1961 г. она участвует в знаменитой Всесоюзной выставке «Искусство в быт». Беспрецедентная по масштабу выставка образцов художественной промышленности и прикладного искусства была организована с целью пропаганды современного художественного стиля, требованиями которого были «целесообразность, экономичность, лаконизм решения, соотнесение с человеческими потребностями» [Крамаренко 2005: 90]. Задача улучшить жизнь граждан страны, «рационализировать ее и привести в соответствие с нормами современного вкуса, сделать ее таким образом «правиль-

ной и прекрасной решалась на самом серьезном уровне» [Герчук 2016: 233]. Работая над созданием выставочных образцов для массового производства, И.С. Аквилонова находит остроумное и элегантное решение, откликаясь на модные тенденции своего времени.

В 60-е гг. художники отказываются от нарративности. Симптоматичным было обращение к искусству Востока. «Мода на все японское (и китайское) захлестнула во второй половине 1950-х гг. всю Европу. Вслед за ней, в 1959 г. в Москве была организована выставка прикладного искусства Японии» [Красильникова 2004: 37]. Влияние традиционной культуры Востока проявилось в творчестве многих художников, привлеченных красотой линий и медитативностью образов [Красильникова 2004: 75].

Вдохновляясь культурой Японии, Инна Сергеевна создает сервиз «Утренние лепестки» (форма А.А. Лепорской)[3], в котором с особой проникновенностью раскрывается эстетика фарфора. Единственный элемент росписи — осыпающиеся с веток цветы сакуры — традиционный японский мотив, олицетворяющий краткость и красоту мгновения. Лепестки нанесены на фарфор легким касанием, деликатно подчеркнуты тонкой графикой веток, исполненных позолотой. Свободно и ассиметрично расположенные элементы декора порой содержат только фрагмент мотива, словно выходящего за пределы формы, обозначая тем самым протяженность события и его мгновение, запечатленное в фарфоре. Автор минимальными средствами добивается утонченной поэтической образности, вызывающей в памяти строки известного японского поэта IX в. Ки-но Томонори:

В весенний день,
Когда с небес великих
Спокойный, мягкий льется свет,
Неугомонные в цветеньи вишни
Все осыпают, осыпают лепестки…
[Ки-но Томонори…]

В публикациях, освещавших выставку, отмечалось: «Лучшие вещи выставки трогают лиричностью, чистотой образов. В них звучит выражение определенного настроения, переживания. Изображения теряют самодовлеющее значение, входят в общий строй вещи...Отсюда сдержанность в применении узора, переход в ряде случаев от развернутого сюжетного изображения к легкому намеку, к характерной детали, представляющей целое» [Крюкова, Темерин 1961: 5].

Работы И.С. Аквилоновой были высоко оценены жюри, за участие в выставке «Искусство в быт», она была награждена дипломом I степени[4].

Знаковым произведением этих лет можно считать декоративное блюдо 1961 г. с названием «Немного грустно», являющееся автопортретом художника [Художники об искусстве… 1971: 36].

«Одним из воплощений новой оттепельной культуры стал фильм Михаила Калатозова «Летят журавли». Это было откровением — совершенным новым кинематографом. Сергей Павлович Урусевский превратил экран в непривычное активное лирическое пространство, пронизанное подвижным светом, не условно «поставленным», но живым, с бликами, солнечными зайчиками, наполненное ритмически организованным сложным движением» [Герчук 2016: 73].

Как и в оттепельном кинематографе, в произведениях И.С. Аквилоновой тех лет изображение предстает в преломляющихся лучах солнца. Художник создает иную художественную реальность, быстро меняющуюся, неповторимую в каждом мгновеньи. Широкие подвижные мазки распадаются на разные градации тона, потоки света формируют образ. Запечатленные оптические эффекты, отражающие влияние кинематографа и обращение к традициям авангарда начала XX в., метафорически передают атмосферу времени. В качестве примеров таких работ можно привести вышеназванное декоративное блюдо «Немного грустно», тарелку «Экзотический цветок» (1961, частная коллекция)[5], блюдо декоративное «Плоды» (1960-е гг., Всероссийский музей декоративно-прикладного искусства) и др.

Интересны поиски художника первой половины 1960-х гг. в подглазурной технике, отражающие влияние модернистских течений. Ваза «Фрукты» (1960-е гг.), ваза «Осенняя» (1964, Сергиево-Посадский государственный историко-художественный заповедник), декоративное блюдо «Плоды» (1964, Государственный Русский музей)[6] украшены росписью, решенной в подчеркнуто условной манере. Активный черный контур непринужденно и смело очерчивает формы. Вибрирующие динамичные штрихи и линии черного цвета передают движение света и воздуха, образуя темный фон, на котором сияют ярким светом плоды. В русле этих исканий была создана ваза «Яблоки» (1963, Государственный Эрмитаж)[7], являющаяся несомненным успехом автора. Форма вазы была также разработана И.С. Аквилоновой. Произведение экспонировалось в Москве на Третьей республиканской выставке «Советская Рос-



Ил. 6. В.Л. Семенов (автор формы), И.С. Аквилонова (автор росписи). Ваза «Лимоны». 1959 г. Ленинград. Ленинградский фарфоровый завод. Фарфор, роспись подглазурная, золочение, цировка. 22,6x20,2x13,2. Государственный Русский музей. Инв. номер: СФ-3601. Фото из архива семьи И.С. Аквилоновой. © Русский музей, Санкт-Петербург, 2026 г.
Fig. 6. Vladimir Semenov (form), Inna Akvilonova (painted decoration). Vase «Lemons». 1959. Leningrad. Leningrad Porcelain Factory. Porcelain, underglaze painting, gilding, selective polishing pattern. 22,6x20,2x13,2. State Russian Museum. Inv. number: SF-3601. Photo from Inna Akvilonova's family archive. © Russian Museum, Saint Petersburg, 2026

сия», посвященной 50-летию Октября. Используя ограниченную приглушенную палитру подглазурных красок, Инна Сергеевна добивается слитности, цельности, гармонии, какого-то особого благородства формы и росписи. Сама форма сосуда ассоциируется со зрелым сочным плодом. Шаровидное тулово плавно переходит в сильно суженное горло, завершающееся цилиндрическим элементом. Округлый объем тулова полностью заполняет компактная, по-модернистски уложенная в объем роспись с мотивом крупных яблок и гроздьев винограда. Будто бы небрежно нанесенное неровное темное пятно на цилиндрической части горла, по форме похожей на пробку, дает необходимый акцент в сложении образа.

Во второй половине 1960-х гг. И.С. Аквилонова много работает в области проектирования форм, в основном ваз и сосудов. Ее увлекает модернизм «второй волны», в котором можно смело оперировать простыми лаконичными объемами, необычными сочетаниями и пропорциями, добиваясь выразительности и образности силуэта. В созданных скульптором формах прослеживается влияние традиций функционализма, ар деко и органического дизайна, что было характерно для художественной практики этих лет. В ее искусстве «вазоваяния» присутствует та же широта, смелость и органичность стиля, которые характерны ее живописному мастерству в целом. Сосуды Инны Сергеевны, особенно в сочетании с авторской росписью, объемные, торжественные, праздничные. Она высоко ценила творчество А.А. Лепорской и, несомненно, училась у нее умению искусно подчеркивать плавность и текучесть линий, добиваться радующей глаз округлости форм, игре на тончайших композиционных нюансах.

Через творчество А.А. Лепорской шла живая связь с художественными поисками супрематистов и недавнего руководителя художественной лаборатории Н.М. Суетина. Т.В. Красильникова о формотворческих поисках периода оттепели пишет следующее: «Роль русского авангарда 1920-х гг. заключалась не столько в том, что художники черпали из его наследия готовые формы и идеи — прямых пересечений очень мало. Важнее было восприятие 1920-х гг. как эпохи постоянного поиска. Суетин привил им внимание к пропорциям, убеждение, что именно от пропорций зависят оттенки эмоционально-образного звучания» [Красильникова 2004: 56]. Репертуар форм и художественных решений этого периода у И.С. Аквилоновой достаточно широк: причудливое сочетание конусовидных плавно изогнутых форм с шаровидным и биконическим объемами, массивные лаконичные графины с резкими горизонтальными членениями, большие вазы с широким цилиндрическим туловом, изысканной формы вазы-бутыли. «Она смело сопоставляет различные элементы: например, в форме вазы-бутыли плавные очертания тулова сочетаются с цилиндрическим геометрически четким горлом. В отличие от своих коллег, И.С. Аквилонова четко отделяет один элемент формы от другого, посредством этого усиливая ее визуальное своеобразие» [Шик 2025:210].

В работах Инны Сергеевны ярко проявилось влияние традиций ар деко. Ей была близка его вызывающая декоративность, неординарность и смелость. Во второй половине 60-х гг. наибольшей завершенности достигает новаторский художественный язык росписи, получивший название декоративный минимализм [Декоративный минимализм…2020: 10]. Визитной карточкой творчества художника этого периода стали оригинальные варианты росписи абстрактного характера. Это петлеобразные мотивы, отдаленно напоминающие ветки с листьями и плодами разных цветовых соче-

леобразные мотивы, отдаленно напоминающие ветки с листьями и плодами разных цветовых сочетаний, и нарочито условная, ковром застилающая поверхность предметов цветочная роспись.

Серия работ с орнаментом из веток с листьями и плодами содержит множество вариантов: ярко зеленые на золотом, охристо-коричневые, желто-зеленые, розовые с зеленым, в подглазурном кобальте, позолотой по темному подглазурному крытью. «Колористическое решение росписей И.С. Аквилоновой предельно лаконично: художник использует не более 2–3 цветов, иногда дополненных позолотой» [Шик 2020: 54].

Упругие, выразительные абстрактные орнаменты свободно и динамично располагаются на поверхности предметов, порой помещаясь не целиком, а как бы уходя за границы формы. Декоративное оформление предметов представляет собой импровизацию, основанную на интуитивном понимании гармонии в соотношении формы и цветового пятна. Художник обращается к опыту абстракционизма[8], стремясь передать с помощью динамичного расположения абстрактных элементов внутреннюю энергию жизни. При этом красота и богатство природных форм обозначается с помощью максимальной звучности, наполненности, выразительной силы самого мазка или цветового пятна. (Графины с крышками «Зеленый» и «Зеленый» (низкий), 1967, Государственный Эрмитаж; Ваза «Узорная чаша», 1960-е гг., Государственный Эрмитаж[9]; сервиз «Сдержанный», 1965, Государственный Эрмитаж и др., сервиза «Солнечный», 1965, Государственный Эрмитаж).

С конца 60-х гг. в творчестве Инны Сергеевны в области проектирования форм начинается период новаторского переосмысления классических традиций. Традиционные формы античных ваз получают новую, необычную, по-модернистски выразительную трактовку. Именно в этих вещах наиболее полно раскрылся ее талант скульптора форм. Интересное решение было найдено художником при создании формы кувшина («Декоративный сосуд», 1967, Государственный Русский музей) (Ил. 8). Тулово сосуда не округлое, как обычно, а призматическое, с закругленными ребрами и «срезанными» вогнутыми стенками. Ребра плавно переходят в плечики сосуда и получают красивый арочный абрис. На тончайших нюансах выстроена линия горла, перетекающего в венчик, который соединен с причудливо изогнутой, словно одним свободным росчерком исполненной ручкой. Сосуд



Ил. 7. А.А. Лепорская (автор формы), И.С. Аквилонова (автор росписи). Ваза «Лимоны». 1960. г. Ленинград (?). Ленинградский фарфоровый завод. Фарфор, роспись. 47,5x24,0x24,0. КОГБУК «Вятский художественный музей». Инв. номер: ПИ-3570. © КОГБУК «Вятский художественный музей», 2026
Fig. 7. Anna Leporskaya (form), Inna Akvilonova (painted decoration). Vase "Lemons". 1960. Leningrad (?). Leningrad Porcelain Factory. Porcelain, painted decoration. 47.5x24.0x24.0. Vyatka Art Museum. Inv. number: PI-3570. © Vyatka Art Museum, 2026

без росписи воспринимается как произведение скульптуры с предельно отточенной пластикой форм. По красоте пропорций, выверенности силуэтных линий, новизне и неординарности композиционного решения кувшин представляет собой уникальное произведение в области дизайна форм.

В 1969 г. Инна Сергеевна была вынуждена уволиться с завода по семейным обстоятельствам. Но ее связь с заводом не прекратилась. В последующие годы она будет создавать произведения для художественной лаборатории по договорам.

За 12 лет работы на фарфоровом предприятии И.С. Аквилоновой было создано большое количество форм сосудов и вариантов росписи не только для ЛФЗ, но и для заводов «Красный фарфорист» (г. Чудово) и «Пролетарий» (с. Бронница), с которыми сотрудничала художественная



Ил. 8. И.С. Аквилонова. Декоративный сосуд. 1967. Ленинградский фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова. Фарфор. 42,5х29,5х27,5. Государственный Русский музей. Инв. номер: СФ-3606. Фото из архива семьи И.С. Аквилоновой. © Русский музей, Санкт-Петербург, 2026 г.
Fig. 8. Inna Akvilonova. Decorative Vessel. 1967. Leningrad Porcelain Factory named after M.V. Lomonosov. Porcelain. 42.5 x 29.5 x 27.5. State Russian Museum. Inv. number: SF-3606. Photo from Inna Akvilonova's family archive. © Russian Museum, Saint Petersburg, 2026

лаборатория ЛФЗ [2, 3]. Произведения И.С. Аквилоновой участвовали во всесоюзных, республиканских и зональных выставках, а также экспонировались за рубежом на международных выставках в США (1959), Чехословакии (1962), Австрии (1962), ГДР (1962), Польше (1962) [1].

В 1974 г. И.С. Аквилонова устраивается на работу ЛВХПУ им. В.И. Мухиной, сначала преподавателем подготовительных курсов, на следующий год — преподавателем кафедры общей живописи, где проработает до 1999 г.

Творчество И.С. Аквилоновой в последующие десятилетия развивается в направлении создания уникальных выставочных работ. Ее фарфоровые композиции и ансамбли отличаются подчеркнутой декоративностью и продуманной метафорической образностью, они имеют не столько прикладную, сколько художественную ценность.

Эти годы будут посвящены поиску новых решений в переосмыслении классических традиций. Стоит заметить, что обращение к классике было характерным для искусства тех лет. «На выставках официального искусства 1970–1980-х гг. постепенно утверждается полистилистика и ретроспективизм. Художники легко сочетают фрагменты актуального времени с цитатами из прошлого. И это не столько бегство от современности, сколько попытка вписать современность в контекст большого исторического времени…» [Ненавсегда…2020: 13]

В 1975 г. на пятую республиканскую выставку «Советская Россия» она представила ансамбль из трех ваз «Цветущие сады» (1975, Государственный Русский музей)[10] [Петрова 2006: 43]. Сдержанная красота классических форм сочетается в нем с талантливой авторской интерпретацией, где по-новому переосмыслена тектоника сосудов, подчеркнута округлость объемов. Резкий угловатый силуэт ручек у боковых ваз дарит композиции современность звучания. В росписи художник развивает «ефимовские» традиции изображения плодов и фруктов. Тональная импрессионистически свободная живопись кобальтом с переливами тона и густыми сочными контурными линиями, дополненная вкраплениями золота, задает мажорное праздничное звучание декоративному ансамблю.

Совсем иной характер имеет ансамбль ваз «Торжество»[11], экспонировавшийся в 1978 г. в Центральном выставочном зале в Москве на Республиканской выставке, посвященной 60-летию Октября (1978, Вологодская областная картинная галерея) [Петрова 2006: 47]. В этом ансамбле автор не стремится нарочито преобразовывать привычные формы, а, наоборот, добивается уравновешенности, особой чистоты и ясности силуэтов. Изысканный контур небольших витиевато закрученных ручек подчеркивает возвышенную, классически выверенную гармонию основных форм (Ил. 9). Высокую ноту праздничности и торжественности задает ансамблю роспись. Один из основных живописных мотивов 1970–1980-х гг. — роза. Инна Сергеевна пишет розы на фарфоре в разных техниках и в разных трактовках, добиваясь каждый раз нового звучания цветочного образа. В ансамбле «Торжество» они написаны в подглазурной технике кобальтом в оригинальном новаторском стиле. Орнамент из цветов и развевающихся лент, исполненный смело и экспрессивно, будто бы движется по поверхности предметов, смещаясь от оси симметрии, оставляя шлейф растяжкой тона.



Ил. 9. Формы сервиза «Торжество», 1978. Личный архив семьи И.С. Аквилоновой. Фото автора.

Fig. 9. The forms of the Torzhestvo service, 1978. Personal archive of the Aquilonova family. Photo by the author.

В эти годы создается ряд декоративных композиций, в которых Инна Сергеевна, помимо ваз, для более полного раскрытия образа произведения использует фарфоровые пласты. Один из них — ансамбль «Осень золотая» («Радость») (1982, Оренбургский областной музей изобразительных искусств») (Ил. 10) был представлен на выставке, посвященной 50-летию ЛОСХА в 1982 г.

При ампирной торжественности, чеканной объемности крупных форм ей удалось достичь особой поэтичной образности, легкости, приподнятости и возвышенности стиля. В композиции варьируются и совершенствуются найденные ранее приемы. В отличие от конца 60-х гг. новаторский подход обретает впечатляющую свободу, импровизационную легкость и органичность в преобразовании форм. Призматические объемы тулова вытягиваются, сужаются книзу, появляются ножки, акцентируются ребра. Летящие, певучие линии ручек подчеркиваются рельефными элементами с позолотой. У центральной вазы используется округлое основание со срезами с двух сторон, образующими красивую дугу. Стройное цилиндрическое тулово с расширяющимся горлом украшается изысканными рокайльными элементами. Фарфоровый ансамбль с мотивом осенней березовой рощи, несущихся по небу облаков, отраженных в фарфоровых пластах, написанных стремительной легкой широкой кистью, дает образ «архитектуры пространства», по силе художественного воплощения сопоставимый с классическими произведениями большого стиля, и в то же время имеет свои неповторимые свойства, требуя от зрителя творческого воображения и обостренного эстетического восприятия.

Инна Сергеевна активно экспериментирует с формой, отталкиваясь от разных типов ваз. Парные вазы «Голубые розы» (1987, частная коллекция) покоряют чистотой стиля и особой эстетикой. Формы, казалось бы, очень простые: объемное массивное цилиндрическое тулово ваз покоится на толстых цилиндрических ножках с основанием в виде полусферы с боковыми срезами. Благодаря легкой кривизне стенок тулова и едва заметной плавности силуэтных линий, сосуды обретают сдержанную элегантность и благородство. Образ дополняет удивительная по характеру роспись. Мотив роз с листьями и ветками написан так прозрачно, легко и артистично, что создается впечатление ирреальности изображения. Форма парных ваз претерпевает дальнейшие изменения в композиции из трех ваз «Белая» (частная коллекция) [Петрова 2006: 44].

Не прекращается новаторский эксперимент и в росписи фарфора. Художник возвращается к черному цвету, пытается соединять живописность с абстрактной условностью, активным звучанием черных подвижных мазков. В исполнении любимого мотива роз она разрабатывает свой уникальный авторский стиль, применяя стилизацию природных форм: легкий контурный рисунок заполняется переливающимися, живописными пятнами. Н.С. Петрова отмечает: «В работах И.С. Аквилоновой прослеживается влияние творчества К.В. Ливчак (ученица Филонова), которая говорила, “что рисует не цветы, а цветистость”» [Декоративный минимализм…2020: 101].



Ил. 10. И.С. Аквилонова (автор формы и росписи). Композиция «Радость» (ваза I, ваза II, ваза III, пласт IV, пласт V). 1982. СССР. Фарфор, обжиг, роспись, лепка. ГАУК «Оренбургский областной музей изобразительных искусств». Инв. номер: ваза I — ДП-461, ваза II — ДП-462, ваза III — ДП-463, пласт IV — ДП-464, пласт V — ДП-465. © Оренбургский областной музей изобразительных искусств, 2026

Fig. 10. Inna Akvilonova (form and painted decoration). Composition "Joy" (vase I, vase II, vase III, formation IV, formation V). 1982. USSR. Porcelain, firing, painted decoration, sculpting. Orenburg Regional Museum of Fine Arts. Inv. numbers: vase I — DP-461, vase II— DP-462, vase III— DP-463, formation IV— DP-464, formation V — DP-465. © Orenburg Regional Museum of Fine Arts, 2026





Ил. 11. И.С. Аквилонова (автор формы и росписи). Ваза и фрагмент основы. Композиция «Посвящение». 1991. Ленинградский фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова. Фарфор, латунь, подглазурная роспись. Государственный Русский музей. Инв. номер: СФ-3613, СФ-3614. Фото из архива семьи И.С. Аквилоновой. © Русский музей, Санкт-Петербург, 2026 г.

Fig. 11. Inna Akvilonova (form and painted decoration). Vase and the base fragment. The composition "Dedication". 1991. Leningrad Porcelain Factory named after M.V. Lomonosov. Porcelain,brass, underglaze painting. State Russian Museum. Inv. number: SF-3613, SF-3614. Photo from Inna Akvilonova's family archive. © State Russian Museum, Saint Petersburg, 2026

В 1991 г. И.С. Аквилонова создает свою последнюю композицию — «Посвящение» (Ил. 11). Возможно, Инна Сергеевна понимала, что ее путь в фарфоре завершается. Как кульминация захватывающего диалога с классикой, рождается образ вазы-памятника — традиция, появившаяся на заре античной культуры. Композиция отличается строгой соразмерностью объемов и чистотой форм. Лаконизм и выверенность силуэта отливаются в классическую формулу, обращенную в вечность. Как поверхность земли, пьедестал вазы окружает фарфоровый пласт, украшенный характерным мотивом «аквилоновских» роз.

Благодаря широте и глубине восприятия жизни, высокой культуре, серьезному художественному образованию, начало которому было положено в мастерской А.Р. Эберлинга и продолжено в одном из передовых учебных заведений страны, благодаря уникальному коллективу ЛФЗ, в котором ей довелось работать в период активных экспериментов 1960-х гг., Инна Сергеевна состоялась как незаурядная творческая личность, талантливый художник по фарфору, новатор, продолживший путь исканий 1910–1920-х гг., создавший большое количество неординарных, наполненных яркой образностью произведений как в области проектирования форм, так и в росписи фарфора.

Примечание

1. Здесь и ниже факты биографии И.С. Аквилоновой из личного дела и из интервью с дочкой художника Софьей Александровной Банниковой. Отец Инны Сергеевны, Сергей Алексеевич, был родом из Самары из семьи священника, репрессированного в 1931 г. Закончил Петербургский университет, работал преподавателем в Военной академии имени М.В. Фрунзе, позднее — в Нахимовском военно-морском училище. Мать — Рахиль Борисовна Экслер — работала экономистом на Ленинградском судостроительном заводе.

2. Ваза «Гроздья». Автор росписи и исполнитель: И.С. Аквилонова. Автор формы: А.А. Лепорская. 1959 г. Государственный Русский музей [Электронный ресурс] // Госкаталог.рф. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=43473328 (дата обращения 15.03.2026).

3. Чайник, из чайно-кофейного сервиза «Утренние лепестки». Автор формы: А.А. Лепорская. Автор росписи: И.С. Аквилонова. 1960 г. Государственный дворцово-парковый музей-заповедник «Останкино и Кусково» [Электронный ресурс] // Госкаталог.рф. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=45424173 (дата обращения 15.03.2026).

4. На выставке также экспонировались работы И.С. Аквилоновой: «Мотив утра» (1960, Государственный исторический музей»), «Мотив вечера» («Листья») (1960, Сергиево-Посадский государственный историко-художественный заповедник).

5. Тарелка находится в коллекции музея фарфора и шахмат в Санкт-Петербурге.

6. Декоративное блюдо «Плоды». Автор: И.С. Аквилонова. 1964. Государственный Русский музей [Электронный ресурс] // Госкаталог.рф. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=43473262 (дата обращения 15.03.2026).

7. Ваза «Яблоки». Автор формы и росписи: И.С. Аквилонова. 1963. Государственный Эрмитаж [Электронный ресурс] // Госкаталог.рф. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=23294144 (дата обращения 15.03.2026).

8. Принцип построения композиций схож с приемами Василия Кандинского, по мнению И.А. Шик, серия изделий Аквилоновой с растительными мотивами напоминает работы Жоана Миро [Шик 2020: 54].

9. Ваза «Узорная чаша». Автор формы и росписи: И.С. Аквилонова. 1960-е гг. Государственный Эрмитаж [Электронный ресурс] // Госкаталог.рф. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=24795348 (дата обращения 15.03.2026).

10. Ваза «Цветущие сады». Автор формы и росписи: И.С. Аквилонова. 1975 г. Государственный Русский музей [Электронный ресурс] // Госкаталог.рф. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=9580681 (дата обращения 15.03.2026).

11. Ваза. Из комплекта «Торжество». Автор формы и росписи: И.С. Аквилонова. 1975 г. Государственный Русский музей [Электронный ресурс] // Госкаталог.рф. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=22246824 (дата обращения 15.03.2026).

Архивные источники

1. Личное дело И.С. Аквилоновой № 112. Опись личных дел ППО № 4А ФГБОУ ВПО СПГХПА им. А.Л. Штиглица.
2. ЦГА СПб. Ф. 1181. оп. 27. Д. 626А. Л. 31 (На заседании художественно-технического совета ВИА Легпрома от 10 апреля 1964 был принят сервизы «Весенний» (форма Москва), сервиз «Майский» для завода «Пролетарий»).
3. ЦГА СПб. Ф. 1181. оп. 27. Д. 698А. Л. 13, 18, 23, 32, 34, 37 (На заседании художественно-технического совета ВИА Легпрома от 2 июля 1965 года рассматривались варианты сервизов для завода «Красный фарфорист»: сервиз «Черный с зеленым» (форма Семенова), сервиз «С оранжевой крышкой» (форма Волкова), молочники полосатые «Желтый с черным», «Красный с черным», сервиз «Мухомор» для завода «Пролетарий» (название было решено изменить). На этом же заседании для серийного производства с отличием были приняты сервизы «Зеленый» и «Декоративный».

Список литературы

Альфред Эберлинг…2022. Альфред Эберлинг. Мастерская художника. Автор-составитель В.В. Загонек. СПб.: Издательство «Артек», 2022. 199 с.

Ки-но Томоноро… Ки-но Томонори. В весенний день…. Пер. И. Боронина [Электронный ресурс] // Японская поэзия. URL: http://japanpoetry.ru/brand/24 (дата обращения: 15.03.2026).

Владимир Федорович Марков 2012. Владимир Федорович Марков / [Цивин В.А., рук. проекта, концепция, сост. и общ. ред.; Маркова Е.В., сост., подгот. рукописей и фотоматериалов к изд., ред., пер. на англ. яз. и др.]. СПб.: Свободные художники Петербурга, 2012. 350 с.

Герчук 2016. Герчук Ю.Я. Эффект присутствия. М.: Арт Волхонка, 2016. 416 с.

Гусаров 2011. Гусарова Ю.В. Ленинградская керамика как феномен отечественного искусства второй половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. СПб., 2011. 197 с.

Декоративный минимализм…2020. Декоративный минимализм. «Оттепель» в советском фарфоре. Каталог выставки, Санкт-Петербург, 25 декабря 2020 г. — 4 апреля 2021 г. Автор вступительной статьи: И.А. Шик. Санкт-Петербург: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2020. 185 с.

Кобелев 2014. Кобелев А.Ф. Коротков Иван Андреевич [Электронный ресурс] // Генеалогический атлас жителей и выходцев из Осинского района Пермского края. URL: https://osagen.ru/292-korotkov-ivan-andreevich.html (дата обращения 15.03.2026).

Копылков, Изотова 2010. Копылков М., Изотова М. Одна композиция. СПб: Новая Нива, 2010. 320 с.

Крамаренко 1980. Крамаренко Л.Г. Анна Максимовна Ефимова. Л., 1980. 136 с.

Крамаренко 2005. Крамаренко Л.Г. Декоративное искусство России XX века: к проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04. М., 2005. 242 с.

Красильникова 2004. Красильникова Т.В. «Современный стиль» в советском декоративно-прикладном искусстве периода оттепели: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04. М., 2004. 207 с.

Крюков, Теремин 1961. Крюкова И., Теремин С. Три нерешенных вопроса // Декоративное искусство СССР. 1961. № 9. С. 2–9.

Ленинград…1957. Ленинград. Учащиеся Высшего художественно-промышленного училища имени В.И. Мухиной готовят подарки к 250-летию города. Дипломантка кафедры керамики И. Аквилонова работает над фарфоровой вазой. Фотохроника ТАСС. Фото И. Баранова [Электронный ресурс] // Красный Север № 106. Пятница 31 мая 1957. Орган Вологодского областного и городского комитетов ВКП (Б) и областного совета трудящихся. URL: https://www.booksite.ru/krassever/1957/1957_106.pdf (дата обращения: 15.03.2026).

Максимова 1960. Максимова Н. Из опыта зарубежных художников // Декоративное искусство СССР. 1960. № 7. С. 41–44.

Ненавсегда…2020. Ненавсегда. 1968–1985: каталог выставки. Сост. и науч. ред. К.А. Светляков, Ю.В. Воротынцева, А.С. Курляндцева. Москва, Государственная Третьяковская галерея, 2020. 487 с.

Петрова 2006. Петрова Н.С. Ленинградский фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова (1944–2004). Под научной редакцией В.В. Знаменова. СПб., М.: Global View, Санкт-Петербург Оркестр, 2006. 895 с.

Художники об искусстве… 1971. Художники об искусстве керамики. Советская художественная керамика 1954–1964. Сборник / Сост. В.А. Попов и К.Н. Пруслина. М.: Искусство, 1971. 310 с.

Шик 2020. Шик И.А. Флоральные мотивы в фарфоре «оттепели» // Новое искусствознание. 2020. № 4. С. 132–139.

Шик 2025. Шик И.А. Проблемы формообразования в ленинградском фарфоре «оттепели»: органический дизайн vs функционализм // Культура и искусство. 2025. № 2. С. 199–215.

References

Al'fred Eberling. Masterskaia khudozhnika, comp. by V.V. Zagonek. Saint Petersburg: Artek Publ., 2022. 199 p. (In Russian).

Gerchuk, Iu.Ia., Effekt prisutstviia. Moscow: Art Volkhonka Publ., 2016. 416 p. (In Russian).

Dekorativnyi minimalizm. "Ottepel'" v sovetskom farfore. Katalog vystavki, Sankt-Peterburg, 25 December, 2020 — 4 April, 2021. Introductory article by I.A. Shik. Saint Petersburg: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 2020. 185 p. (In Russian).

Khudozhniki ob iskusstve keramiki. Sovetskaia khudozhestvennaia keramika 1954–1964. Sbornik, comp. by V.A. Popov, K.N. Pruslina. Moscow: Iskusstvo Publ., 1971. 310 p. (In Russian).

Kobelev, A.F., Korotkov Ivan Andreevich, in: Genealogicheskii atlas zhitelei i vykhodtsev iz Osinskogo raiona Permskogo kraia (Online). URL: https://osagen.ru/292-korotkov-ivan-andreevich.html (accessed 15 March 2026)

Kopylkov, M., Izotova, M., Odna kompozitsiia. Saint Petersburg: Novaia Niva Publ., 2010. 320 p. (In Russian).

Kramarenko, L.G., Anna Maksimovna Efimova. Leningrad, 1980. 136 p. (In Russian).

Kriukova, I., Teremin, S., Tri nereshennykh voprosa, in: *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*. 1961. № 9, pp. 2–9. (In Russian).

Maksimova, N., Iz opyta zarubezhnykh khudozhnikov, in: *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*. 1960. № 7, pp. 41–44. (In Russian).

Nenavsegda. 1968–1985: katalog vystavki. Comp. and ed. by K.A. Svetliakov, Iu.V. Vorotyntseva, A.S. Kurliandtseva. Moskow, Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia, 2020. 487 p. (In Russian).

Petrova, N.S., Leningradskii farforovyi zavod imeni M.V. Lomonosova (1944–2004), ed. by V.V. Znamenova. Saint Petersburg, Moscow: Global View, Sankt-Peterburg Orkestr Publ., 2006. 895 p. (In Russian).

Shik, I.A., Floral'nye motivy v farfore "ottepeli', in: *Novoe iskusstvoznanie*. 2020. № 4. pp. 132–139. (In Russian).

Shik, I.A., Problemy formoobrazovaniia v leningradskom farfore "ottepeli': organicheskii dizain vs funktsionalizm, in: *Kul'tura i iskusstvo*. 2025. № 2. pp. 199–215. (In Russian).

Vladimir Fedorovich Markov, comp. and ed. by V.A. Tsivin. Saint Petersburg: Svobodnye khudozhniki Peterburga Publ., 2012. 350 p. (In Russian).

Сведения об авторе

Пиценко Наталия Владимировна, преподаватель кафедры теории и истории пространственных искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург, Соляной переулок, 13)

E-mail: artexpertspb@mail.ru

Для цитирования: Пиценко Н.В. Новый взгляд на фарфор. Творчество художника ленинградского фарфорового завода И.С. Аквилоновой // Terra artis. Искусство и дизайн. 2026. № 2. С. 24–36. DOI:10.53273/27128768_2026_2_24

About the author

Pitsenko Nataliia V., lecturer, Department of Theory and History of Spatial Arts, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia, 191028)

E-mail: artexpertspb@mail.ru

For citation: Pitsenko N.V. A New Perspective on Porcelain. The Work of Inna Akvilonova, Artist of the Leningrad Porcelain Factory, *Terra Artis. Art and Design*, no. 2, 2026, pp. 24–36. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_24

DOI: 10.53273/27128768_2026_2_37

Л.В. Михайлова, А.М. Фатеева, А.А. Семенова

КАФЕДРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТИЛЯ АКАДЕМИИ ШТИГЛИЦА: ТВОРЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ, ТЕХНИКИ, ТЕХНОЛОГИИ

В предлагаемом материале представлены история и анализ периодов развития кафедры художественного текстиля СПГХПА им. А.Л. Штиглица во второй половине XX — начале XXI вв. Рассматриваются этапы становления учебного процесса, вклад педагогов в создание новых методик обучения; показаны особенности текстильных техник, изучаемых на кафедре. Обобщается опыт современного учебного процесса, анализируются особенности развития новых направлений в преподавании творческих дисциплин, в том числе — практика взаимодействия кафедры с заказчиками и производством в области художественного текстиля.

Ключевые слова: художественный текстиль, ручное ткачество, ремизное ткачество, батик, фотофильмпечать, жаккард, войлок, учебный процесс

L.V. Mikhailova, A.M. Fateeva, A.A. Semenova

THE DEPARTMENT OF TEXTILE ART OF THE STIEGLITZ ACADEMY: CREATIVE PROJECTS, TECHNIQUES, TECHNOLOGIES

This article presents a historical overview and offers an analysis of the periods in the development of the Department of Textile Art of the Stieglitz Academy in the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century. It examines the evolution of the educational process, the contributions of faculty members to the development of new teaching methods, and the features of textile techniques taught at the department. The article also summarises the experience of the contemporary educational process and analyses new areas emerging in the teaching of creative disciplines, including the department's practice of collaboration with clients and industry partners in the field of textile art.

Keywords: textile art, hand weaving, shaft weaving, batik, photo film printing, jacquard, felt, educational process

Кафедра художественного текстиля — одна из старейших выпускающих кафедр Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица. Характерная особенность кафедры состоит в том, что она готовит художников широкого профиля и по арсеналу технических приемов декорирования текстиля, и по назначению текстильных изделий (от одежды и аксессуаров до монументально-декоративных произведений для жилых и общественных интерьеров).

История кафедры началась в 1946 г., когда в Ленинградском художественно-промышленном училище (ЛХПУ) был основан факультет художественного ткачества и набойки. К работе на факультете, а затем на кафедре были привлечены опытные специалисты по ремизному, жаккардовому ткачеству, а также по печати. Среди них профессор С.П. Маркелов, С.М. Бунцис (заведующий кафедрой), С.М. Глазомицкая (декан факультета), О.М. Сергеева (заведующая мастерскими), преподаватели В.Н. Корюкин (курировал мастерские набойки), М.А. Ветрова, К.Б. Петрушина, Е.Б. Потулова, а также мастера производственного обучения.

Состав молодежи, принятой на первый курс, был чрезвычайно разнообразен: сюда входили учащиеся, окончившие семь классов средней школы и фронтовики; для ускорения подготовки художников-текстильщиков принимались также абитуриенты, окончившие десять классов средней школы (срок обучения четыре года). В это время на факультете готовили художников декоративно-прикладного искусства



Ил. 1. Ирина Алова. Гобелен, посвященный 40-летию ЛВХПУ. Ручное ткачество. 320 × 135 см. 1985. Руководители: А.Г. Сахенберг, Л.Н. Хоманько. Фото: Д.А. Ревнивцев.
Fig. 1. Irina Alova. Tapestry dedicated to the 40th anniversary of Leningrad Higher School of Art and Design (LVKhPU). Hand weaving. 320 × 135 cm. 1985. Scientific supervisors: A.G. Sakhenberg, L.N. Khoman'ko. Photo by D.A. Revnivtsev.

(срок обучения восемь лет), художников-техников (ученых рисовальщиков, срок обучения пять лет); мастеров-исполнителей по жаккардовому ткачеству и отдельно по набойке (срок обучения три года). При этом учащиеся отделения мастеров-исполнителей состояли на полном государственном обеспечении.

В тяжелые послевоенные годы педагоги, учебные мастера, студенты и учащиеся отделения мастеров своими силами оборудовали будущие производственные мастерские, установили и наладили ткацкие станки, оснастили два больших стола с каретками для печати тканей методом фотофильмпечати, которые были спроектированы преподавателями факультета.

В нашей стране в конце 1940-х гг. художников декоративно-прикладного искусства с высшим образованием готовили только в Московском текстильном институте, где выпускались специалисты по узким специальностям ткачества, отдельно по набойке, трикотажу, а также по специальности моделирования одежды. Таким образом «в качестве образца по организации учебной и производственной деятельности был взят художественный факультет Московского текстильного института» [Широковских 2025: 142]. Было решено, что в ЛХПУ следует готовить высококвалифицированных художников широкого профиля, то есть специалистов, владеющих одновременно ткачеством и набойкой. Необходимо было создать новые учебные планы, программы, разработать методические рекомендации и пособия.

В 1947 г. в ткацкой мастерской были выработаны первые метры жаккардовой ткани. В мастерских факультета художественной обработки дерева этой тканью были обиты кресла для кабинета директора училища. Начала работу мастерская набойки, где учащиеся готовили «набойные доски» для ручной печати по ткани, а также осваивали технику росписи ткани — холодный батик.

В 1948 г. ЛХПУ получило наименование Ленинградское Высшее Художественно-промышленное училище (ЛВХПУ). В это время на факультете художественного ткачества и набойки была выполнена первая шелковая ткань способом фотофильмпечати. Для изучения пневматического способа художественного оформления тканей методом аэрографии в мастерских набойки были поставлены три специальных вытяжных шкафа. На факультете была устроена выставка образцов и полотен тканей, выполненных ручной набойкой, батиком, аэрографией и фотофильмпечатью. Экспозиция получила широкую известность среди специалистов текстильной отрасли.

В эти году учебный процесс был организован таким образом, что технико-технологические дисциплины были закреплены за специальными кафедрами, а межфакультетская кафедра композиции объединяла преподавателей композиции всех специальностей. С 1946 по 1951 гг. состоялось два выпуска мастеров-жаккардистов и два выпуска мастеров набойки по художественному оформлению тканей. В эти же годы специалисты и студенты факультета создали произведения в области сложноузорчатого жаккардового ткачества. Неко-



Ил. 2. Борис Мигаль. Триптих «Зеленый луч», гобелен для холла пансионата «Дюны». Фрагмент. 1980-е гг. Фото: Н.Н. Цветкова.

Fig. 2. Boris Migal. Triptych "Green Beam", tapestry for the hall of the "Dunes" Sanatorium. Fragment. 1980s. Photo by N.N. Tsvetkova..

торые из них удостоились войти не только в фонды учебного музея ЛВХПУ, но занять место в экспозиции Русского музея.

В 1952 г. был установлен шестилетний срок обучения для студентов основного отделения. В последующие годы состав кафедры значительно увеличился, пришли новые преподаватели и мастера. Основная художественно-практическая дисциплина, формирующая специальность, композиция, перешла в ведение профилирующей кафедры.

В 1953 г. Постановлением Совета Министров СССР от 9 ноября 1953 г. № 2775 Ленинградскому высшему художественно-промышленному училищу для увековечивания памяти было присвоено имя выдающегося советского художника, скульптора-монументалиста и педагога В.И. Мухиной.

Вторая половина 50-х гг. отмечена активным участием факультета в жизни города. В этот период были созданы эталоны мебельных тканей для ремизного ткачества. Часто работы студентов внедрялись в производство. В 1957 г. преподаватели кафедры воссоздали сорок двусторонних боевых знамен А.В. Суворова (знамена находятся в экспозиции музея А.В. Суворова). В 1958 г. педагоги и студенты приняли участие в оформлении интерьеров теплохода «Александр Пушкин». По линии студенческого научного общества сту-



Ил. 3. Стефания Янковская. Комплексное решение художественного оформления спектакля «Чиполлино». Ручная и сублимационная печать, натуральные и синтетические ткани. 2019. Руководители: А.М. Фатеева, Л.В. Михайлова, А.М. Рябцев. Фото: Д.А. Ревнивцев.

Fig. 3. Stefaniia Iankovskaia. A comprehensive stage design solution for the performance "Cipollino". Hand and digital printing, natural and synthetic fabrics. 2019. Scientific supervisors: A.M. Fateeva, L.V. Mikhailova, A.M. Riabtsev. Photo by D.A. Revnivtsev.



Ил. 4. Инесса Егорова. Копия фрагмента шпалеры «Зрение» из серии «Дама с единорогом» (1484–1500, Париж). Ручное ткачество, хлопок. 2011. Руководитель: Л.Н. Хоманько. Фото: Д.А. Ревнивцев.
Fig. 4. Inessa Egorova. Copy of a fragment of the "Sight" tapestry from "The Lady and the Unicorn" series (1484-1500, Paris). Hand-woven, cotton. 2015. Scientific supervisor: L.N. Khoman'ko. Photo by D.A. Revnivtsev.

денты под руководством преподавателей подготовили способом ручной росписи и холодного батика по шелку более ста метров ткани по оригинальным китайским образцам для Китайского дворца в Ломоносове.

В 1961 г. факультет художественного ткачества и набойки был реорганизован в кафедру художественного оформления тканей [Санкт-Петербургская…2011: 171], позднее она была переименована в кафедру мебельно-декоративных тканей. Здесь впоследствии (в 1965 г.) было создано отделение моделирования одежды, которое занималось подготовкой специалистов по трем специальностям: легкое женское платье и детская одежда, верхняя женская одежда и детская одежда, мужская одежда и детская одежда. На педагогическую работу были приглашены лучшие модельеры и конструкторы одежды Ленинграда. Опираясь на опыт деятельности Домов моделей, трикотажных ателье и промышленных предприятий, специалисты кафедры сформировали учебные планы, программы и методики обучения. Уже на первой производственной практике многие работы студентов получили одобрительные отзывы специалистов и высокие оценки художественных советов. Некоторые работы практикантов вошли в коллекции Общественного Дома моделей Москвы и Ленинграда, Риги, Таллина, Киева, Калинина и других городов, стали эталонами массового промышленного производства.

В 1966 г. на кафедре была введена новая практическая дисциплина — шпалерное ткачество, гобелен. Для более глубокого изучения художественного ручного ткачества преподаватели и студенты (в разное время) были командированы на длительные стажировки: в Пражскую Академию художеств — преподаватель И.Г. Куренкова, в Пражскую высшую Школу декоративно-прикладного искусства — студенты В. Самошкин, В. Громова, А. Сахенберг. В дальнейшем тема гобелена, как сложнейшего вида искусства текстиля, становится предметом курсовых и дипломных проектов. Были выполнены, например, гобелены, посвященные творчеству В.И. Мухиной, В. Маяковского, К.Э. Циолковского. В эти годы многие работы демонстрировались на различных выставках Москвы, Ленинграда, Будапешта, Праги, Берлина, Манчестера. Выпускники и студенты кафедры получали, дипломы, медали ВДНХ СССР, награждались грамотами и премиями Академии Художеств СССР (Ил. 1).

Через год после выделения кафедры моделирования в самостоятельное подразделение (с 1972 г.), заведующей кафедрой мебельно-декоративных тканей была назначена доцент К.Б. Петрушина. В это время сюда пришли новые преподаватели и лучшие выпускники[1] (Ил. 2).

В 1980-е гг. кафедрой руководит доцент, член Союза Художников (СХ) Н.Ф. Шевелева, в 1990-е гг. — доцент, член СХ В.А. Самошкин, в конце 1990-х гг. — профессор М.А. Королева. С 2000 г. кафедра носит название «Художественный текстиль». С 2006 г. коллективом руководит профессор Л.В. Михайлова.

В последние десятилетия работа в высшем учебном заведении потребовала особой слаженности коллектива, поэтому через умение сформировать команду единомышленников[2] на кафедре выстроена атмосфера доброжелательности, тактичности, коммуникабельности, способности выходить из сложных ситуаций и решать актуальные задачи [Едигарева 2023].

Набор и обучение осуществляются по трем уровням подготовки: бакалавриат — «Дизайн», программа «Дизайн текстиля» (четыре года), магистратура — «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы», программа «Художественный текстиль» (два года) и традиционное шестилетние обучение: специалитет — «Живопись», программа «Художник-живописец» (театрально-декорационная живопись). На всех трех направлениях введены творческие дисциплины общей подготовки: рисунок, живопись,

художественное проектирование, композиция в материале. Помимо этого, на бакалавриате и специалитете преподаются базовые художественные и технические дисциплины, такие как цветоведение, основы шрифтовой графики, перспектива и др.

Проектные разработки создаются в рамках курса «Художественное проектирование», программа которого построена по принципу последовательного изучения материала: от выполнения простейших пропедевтических упражнений на первом курсе (работая над которыми студенты знакомятся с такими понятиями, как ритм, форма, замкнутая и раппортная композиция, трансформация живой формы в декоративное плоскостное решение, цвето-тональная организация листа и пр.) до комплексного проектирования текстильных изделий и художественных произведений на старших курсах. В разное время большой вклад в разработку программы пропедевтики внесли профессора Г.П. Петровская и Л.Н. Хоманько.

Студенты работают над курсовыми проектами плательных, мебельных, декоративных тканей, проектируют декоративные панно и гобелены для жилых и общественных интерьеров, выполняют проекты аксессуаров (платки, палантины) и др. В рамках шестилетнего обучения специалистов выполняются проектные разработки в области комплексного решения сценического пространства спектакля с использованием средств художественного текстиля, а также проекты антрактных и сценических занавесей.

В процессе обучения большое внимание уделяется основам художественного производства. В мастерских кафедры проводятся занятия по набойке, печати, росписи тканей (холодному и горячему батику), ручному и механическому ткачеству, химической технологии, материаловедению, конструированию тканей, теории переплетений и др. На занятиях студенты не только знакомятся с определенными текстильными техниками, но и выполняют проекты в материале, созданные по эскизам, выполненным в рамках дисциплины «Художественное проектирование».

Дипломное проектирование и выполнение изделий в материале осуществляется на базе полученных теоретических и практических знаний в области художественного текстиля и технологий. Самостоятельная работа дипломника начинается с выбора темы и техники исполнения. Выпускная квалификационная работа может включать разработку концепции ансамбля, ассортимента



Ил. 5. Лилия Лиховид. Гобелен «Русь Величественная». Ручное гладкое ткачество, шерсть, синтетическая нить. 2010. Руководители: О.О. Лысенкова, Л.В. Михайлова. Фото: Д.А. Ревнивцев.
Fig. 5. Liliia Likhovid. Tapestry "Majestic Rus". Hand-woven, plain weave, wool, synthetic thread. 2010. Scientific supervisors: O.O. Lysenkova, L.V. Mikhailova. Photo by D.A. Revnivtsev

или комплекса различных изделий: плательных или декоративных тканей, гобеленов, монументально-декоративных панно для общественных интерьеров, серии камерных панно и пр. Кроме этого, под руководством педагогов кафедры выполняются экспериментальные изделия из нетрадиционных материалов, используются авторские техники, создаются объемно-пространственные композиции. Они имеют, как правило, ярко выраженный выставочный характер.

Курсовое и дипломное проектирование традиционно опирается как на материально-техническую базу кафедры (ткацкая мастерская, ручные станки, химическая лаборатория, мастерские фотофильмпечати, росписи тканей, компьютерный класс), так и на сотрудничество с различными производствами по выпуску текстиля.



Ил. 6. Людмила Кочетова. Коллекция плательных тканей «Каталонские этюды». Горячий батик, шелк. 400 ×150 см. 2010. Руководители: А.А. Оминина, Л.Н. Хоманько. Фото: Д.А. Ревнивцев.

Fig. 6. Liudmila Kochetova. Dress fabric collection "Catalan sketches". Hot batik, silk. 400 × 150 cm. 2010. Scientific supervisors: A.A. Ominina, L.N. Khoman'ko. Photo by D.A. Revnivtsev.

Это относится и к достаточно новому направлению подготовки — специалитету 54.05.02 Живопись, Художник-живописец (театрально-декорационная живопись). В программе обучения принимают участие действующие специалисты — сотрудники театров. Кафедра имеет десятилетний опыт проведения производственной практики на площадках ведущих театров Санкт-Петербурга: Театр «Мастерская», «Театр Мюзик-Холл», «Театр Эстрады имени Аркадия Райкина». Студенты бывают на различных экскурсиях, позволяющих погрузиться в будущую профессию. Это, например, знакомство с производственными мастерскими государственного театра балета Бориса Эйфмана, Государственного академического Мариинского театра, Государственного театра музыкальной комедии, Большого драматического театра имени Г.А. Товстоногова, Государственного академического драматического театра им. В.Ф. Комиссаржевской и др.

Теоретические и практические знания, полученные на производственной практике, используются студентами на старших курсах и в рамках дипломного проектирования при разработке проектов объемно-пространственного оформления спектакля и комплексного решения театральной постановки (Ил. 3).

Сегодня кафедрой собрано большое количество фотоматериалов, составлены и изданы буклеты выставок, создан каталог дипломных работ. Кроме того, сформирован фонд учебно-методических материалов, который используется в образовательном процессе и ежегодно пополняется.

В рамках направления подготовки по программе магистратуры, помимо творческих дисциплин, реализуется программа научно-исследовательской работы[3].

На базе освоения основных программ готовятся курсовые и дипломные работы, выполненные в различных текстильных техниках.

Ручное ткачество

На занятиях студенты знакомятся с историей техники, с основными видами ткачества: гладким и фактурным, создают небольшие образцы с использованием различных переплетений. Интересным и полезным опытом стало введенное в 1990 гг. профессором Л.Н. Хоманько в программу обучения выполнение копий фрагментов европейских шпалер Средних веков и Возрождения (Ил. 4). В дальнейшем тематика работ для копий была расширена, и студенты начали копировать образцы коптского ткачества, а позже шведских ворсовых и безворсовых ковров. Сегодня эта традиция продолжается. Выполненные фрагменты обычно небольшого размера, т. к. работа очень кропотливая и трудоемкая. Фрагменты воссоздаются с использованием плотности исторического образца, с максимально точной передачей рисунка выбранного фрагмента, цвето-тоновых отношений и особенностей переплетений[4].

На старших курсах обучающиеся выполняют небольшие камерные гобелены по своим проектам, а также работают над экспериментальными тканями образцами, используя нетрадиционные материалы. Дипломное проектирование предусматривает выполнение монументально-декоративного гобелена или серии шпалер из шерсти, хлопка или синтетической пряжи (Ил. 5). Художественное решение произведений может быть разнообразным: от ассоциативно-образного прочтения природных мотивов до тщательно прорисованных изображений определенной тематики. Изобразительный язык — декоративный, плоскостной, с преобладанием графических или жи-

вописных средств выражения. В рамках уровня подготовки специалитета стоит задача не просто создать произведение, выполненное в технике ручного ткачества, а вписать его в определенный контекст театральной постановки, сделать основным элементом, формирующим среду сценической площадки.

Батик (роспись по ткани)

В процессе обучения студенты выполняют работы холодным и горячим батиком. В этой технике осуществляется роспись текстильного полотна специальными анилиновыми красителями. С помощью горячего состава из парафина с воском происходит фиксация определенных цветов рисунка по принципу от светлого до самого темного[5]. Студенты создают камерные панно и текстильные аксессуары — палантины, платки. В рамках дипломного проектирования могут разрабатываться коллекции плательных или декоративных тканей, монументальные панно для общественных интерьеров, коллекции текстильных аксессуаров. Часто основными изобразительными элементами в этих проектах выступают природные или флоральные мотивы. Нередко студенты обращаются к определенным темам. Это, например, коллекция плательных тканей на основе мозаичных узоров архитектуры Антонио Гауди дипломницы Л. Кочетовой (Ил. 6). Часто источником вдохновения служат этнографические орнаменты народов разных стран. Кроме этого, для интересной экспозиции формируются объемно-пространственные композиции из текстильных полотен, выполненных в данной технике.

Ручная печать

С техникой ручной печати студенты встречаются на первом курсе. В русской традиции основным способом нанесения рисунка на ткань была набойка (печать деревянными блоками). Сегодня этот процесс претерпел значительные изменения, а в учебной практике используются в основном два вида печати: трафаретная печать и фотофильмпечать (шелкография) для более сложных рисунков (Ил. 7). Для нанесения изображений на ткань применяется специальная синтетическая сетка, которая служит печатной формой благодаря перенесенному на ее поверхность фотохимическим способом рисунку.

Студенты также выполняют в материале интерьерные текстильные аксессуары (салфетки, скатерти) и декоративные сувенирные панно. Дипломное проектирование включает обычно ряд текстильных изделий, упоминавшийся выше



Ил. 7. Мастерская ремизного ткачества. Выполнение студентами изделия в материале (палантина) на ремизном станке. 2023. Фото: Н.Н. Цветкова.
Fig. 7. Shaft Weaving Workshop. Students weaving a finished piece (a scarf) on a shaft loom. 2023. Photo by N.N.Tsvetkova.

в разделе «Батик», но могут также выполняться крупные декоративно-монументальные панно. Наиболее распространенными мотивами для плательных и декоративных тканей остаются цветочные и растительные изображения, геометрические мотивы. Нередко можно увидеть совмещение печати с другой текстильной техникой. Например, использование в изделии свободной росписи для создания живописной подкладки по фону или введение вышивки в качестве акцентных элементов композиции. Эффектно смотрятся и объемно-пространственные решения, выполненные в данной технике (Ил. 8).

Мастерская набойки оснащена современным оборудованием в соответствии с новыми тенденциями в области декорирования текстиля; в учебном процессе используются инновационные технологии[6].

Ремизное ткачество

В 1999 г. Н.Н. Цветковой при поддержке заведующего кафедрой М.А. Королевой была создана мастерская ручного ремизного ткачества. На момент создания в мастерской находилось два станка — русский, ранее переданный на кафедру



Ил. 8. Наталия Кучумова. Объемно-пространственная композиция «Связь времен». Фотофильмпечать, лен. 2011. Руководители: Л.В. Михайлова, В.М. Лихачева, А.М. Рябцев. Фото: Д.А. Ревнивцев.

Fig. 8. Natalia Kuchumova. Three-dimensional composition "The Joint of Time". Photo film printing, linen. 2011. Scientific supervisors: L.V. Mikhailova, V.M. Likhacheva, A.M. Riabtsev. Photo by D.A. Revnivtsev.



Ил. 9. Мастерская ручной печати. Выполнение студентами декоративной ткани в технике фотофильмпечать и трафаретной печати. 2025. Фото: А.М. Рябцев.
Fig. 9. Hand Printing Workshop. Students create decorative fabrics using photo film and stencil printing techniques. 2025. Photo by A.M. Riabtsev.

Государственным Эрмитажем, и финский, приобретенный кафедрой в 1990-х гг. В дальнейшем были приобретены два многоремизных ткацких станка и русский станок конца XIX в. В настоящее время мастерская оснащена пятью работающими ремизными ткацкими станками.

Идеей создания мастерской стало, с одной стороны, сохранение традиций ручного ремизного ткачества, с другой — творческий эксперимент по созданию необычных работ, выходящих за рамки традиционного понимания текстиля и относящихся к категории искусства волокна ("fiber art") — одного из актуальных направлений современного искусства.

С 1999 г. до настоящего времени (в качестве курсовых и дипломных работ) на ручном ремизом (Ил. 9) ткацком станке было создано много интересных экспериментальных произведений объемно-пространственного текстиля, которые с успехом экспонировались на городских, всероссийских и международных выставках: Международной биеннале дизайна «Модулор», Триеннале текстильного искусства и гобелена в «Царицыне», Уральской триеннале декоративного искусства и др. Среди дипломных работ можно отметить создание «текстильных барельефов», объемно-пространственных арт-объектов, инсталляций.

Возможность практически работать в технике ручного ремизного ткачества вместе с теоретическим изучением текстильных переплетений содействовало решению задач формирования полноценных специалистов в области текстильного дизайна.

Войлок

Несмотря на то, что войлоковаляние не преподается отдельной дисциплиной на кафедре, студенты могут познакомиться с этим материалом на выставках и мастер-классах ведущих художников и дизайнеров Санкт-Петербурга: выпускников кафедры художественного текстиля — Зои Ленденской-Большаковой, Татьяны Власовой, Светланы Изгиевой, а также художников Натальи Куралесовой, Ольги Батуриной и др.

Однако, осознавая актуальность данного материала, кафедра стремится ввести изучение войлоковаляния в рамках экспериментальных техник



Ил. 10. Мария Мосевич. Декоративное панно «Лес». Войлоковаляние, шерсть. 265 × 400 см. 2012. Руководители: Л.В. Михайлова, А.А. Семенова. Фото: Д.А. Ревнивцев.

Fig. 10. Maria Mosevich. Decorative panel "Forest". Felting, wool. 265 × 400 cm. 2012. Scientific supervisors: L.V. Mikhailova, A.A. Semenova. Photo by D.A. Revnivtsev.

на специализированных дисциплинах. Начиная с 2020 г. войлок могут выбрать для своей творческой работы студенты старших курсов, исследуя различные текстильные техники. Студенты экспериментируют как с традиционными техниками (ткачеством, вышивкой, макраме, войлоком и пр.), так и вводят в произведения нетекстильные материалы (бумагу, металлические, пластмассовые сетки и пр.). Кроме того, обучающиеся сопровождают свои проекты в материале авторскими видеоклипами и анимацией, которые расширяют концептуальные и художественные возможности их работы. Такой подход позволяет будущим художникам и дизайнером исследовать границы и потенциал современного текстильного искусства[7].

В последние несколько лет у студентов уровня магистратуры появилась возможность соприкоснуться с объемным потенциалом шерстяного волокна при выполнении проектов по заданию «Стул — как арт-объект» и «Текстильная игрушка». Студенты не только выполняют проектные разработки, но и подтверждают свое художественное решение экспериментальными образцами, выполненными в материале[8].

Раскрыв для себя широкий спектр текстильных техник, некоторые учащиеся выбирают войлоковаляние в качестве основного метода при создании дипломной работы. Для выполнения произведений чаще всего используется традиционный способ мокрого валяния (шерстяные волокна перемещаются и смешиваются под воздействием на них тепла, влажности, давления и трения), который дает возможность получать локальные цветовые пятна и сложные цвето-тональные переходы. Для детализации изображения или в качестве самостоятельного приема может применяться сухое валяние (сваливание шерсти с помощью специальных игл). Иногда наблюдается совмещение техник: войлок дополняется аппликацией, вышивкой и даже ткачеством. В этом случае материалы гармонично дополняют друг друга или работают на контрасте. Для создания фактурных и прозрачных поверхностей студенты используют технику нунофелтинга, которая получила распространение в конце XX в. (вваливание шерстяных волокон на другую базовую материю, например, на шелковые или синтетические ткани).

Анализируя выполненные дипломные работы (начиная с 2000-х гг.), можно выделить несколько основных художественных направлений в этой технике: крупномасштабные монументально-декоративные панно (Ил. 10), камерные панно, часто состоящие из нескольких частей, декоративные ткани и текстильные аксессуары (палантины).

Востребованность войлоковаляния в современной художественной практике подтверждает и дипломная работа, созданная на направлении специалитета в 2023 г. Для спектакля «Сужено-ряжено» (Молодежный камерный «Ерундопель-театр», Санкт-Петербург) А. Балалаева выполнила в технике мокрого валяния сценические аксессуары для костюмов: маски для актеров, войлочные шарики для головных уборов[9].

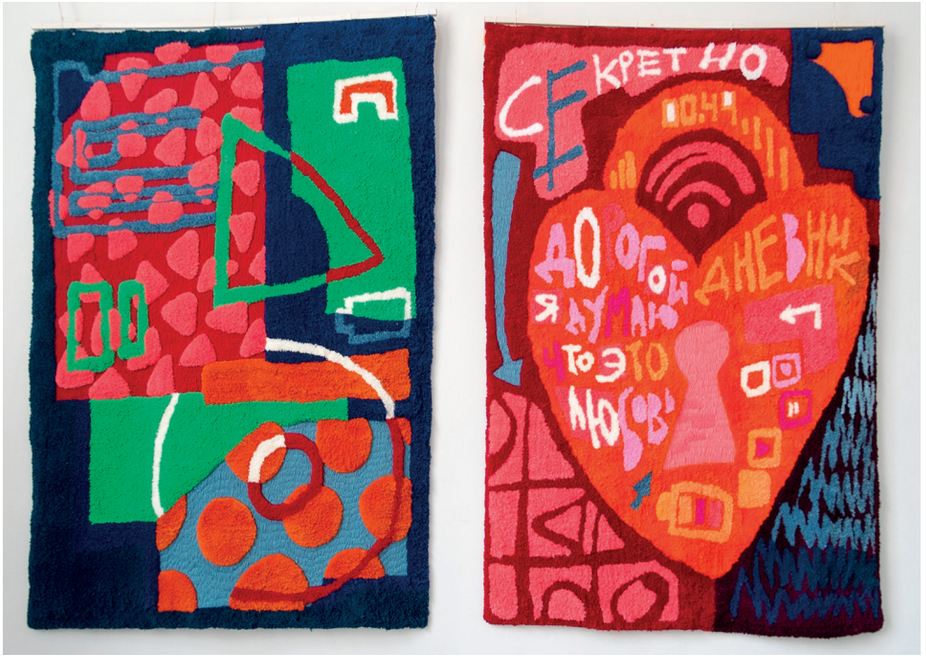
Компьютерные технологии

В наши дни проектирование текстильных рисунков невозможно без применения компьютерных технологий. Принципы работы графических пакетов общего назначения изучаются на кафе-



Ил. 11. Ирина Долганова. Декоративный плед. Сублимационная печать, флис. 120 × 160 см. 2023. Руководители: Н.М. Дзембак, А.А.Семенова. Фото: А.А. Семенова.

Fig. 11. Irina Dolganova. Decorative throw blanket. Dye-sublimation printing, fleece. 120 × 160 cm. 2023. Scientific supervisors: N.M. Dzembak, A.A. Semenova. Photo by A.A. Semenova.



Ил. 12. Ульяна Ёлкина. Серия тафтинговых ковров «Двухтысячные». Ручной полумеханический тафтинг, акрил. 200 × 150 см. 2022. Руководители: Л.В. Михайлова, А.А. Семенова. Финалист номинации «Молодежная» (категория «Текстиль для дома») III Конкурса-биеннале предметного дизайна «Придумано и сделано в России» (Всероссийский музей декоративного искусства, Москва). Фото: Д.А. Ревнивцев.
Fig. 12. Uliana Ëlkina. Tufted carpet series "The 2000s". Hand-tufted semi-mechanical technique, acrylic. 200 × 150 cm. 2022. Scientific supervisors: L.V. Mikhailova, A.A. Semenova. Finalist in the nomination "Youth" (category "Home Textiles") of the III All-Russian Biennial competition "Invented and Made in Russia" (All-Russian Decorative Art Museum, Moscow). Photo by D.A. Revnivtsev.

дре в рамках специализированных дисциплин. На младших курсах студенты знакомятся с возможностями программы растровой графики, на старших — постигают преимущества векторной[10]. Создание абстрактных и изобразительных мотивов, изучение основных законов построения раппортных и замкнутых композиций, поиск раппортной сетки, композиционного строя, ритма, масштабов элементов и колорита происходит непосредственно в компьютерной среде. В результате обучающиеся приобретают навыки работы с двухмерной графикой [Михайлова 2015: 253]. По результатам выполненных упражнений в графических пакетах создаются рисунки для текстильных изделий, которые распечатываются на ткани в технике сублимационной печати: сувенирные шопперы, декоративные ткани (растровая графика), орнаментальный плед, текстильные аксессуары — платки, палантины (векторная графика). Для создания орнаментального пледа обычно используется эскиз или проект, разработанный в рамках дисциплины «Художественное проектирование». Рисунок полностью отрисовывается в программе Adobe Illustrator с возможным вклю-



Ил. 13. Ирина Ивашнева. Коллекция декоративных тканей «Сны». Жаккардовое ткачество (производство: АО «Узор»). 400 × 150 см. 2015. Руководитель: Л.В. Михайлова. Фото: Д.А. Ревнивцев.

Fig. 13. Irina Ivashneva. Decorative fabric collection "Dreams". Jacquard weaving (manufactured by the Uzor mill). 400 × 150 cm. 2015. Scientific supervisor: L.V. Mikhailova. Photo by D.A. Revnivtsev.



Ил. 14. Юлия Косульникова. Коллекция жаккардовых тканей «Структуры». Жаккардовое ткачество (производство: АО «Узор»). 400 × 150 см. 2011. Руководители: Л.В. Михайлова, З.К. Ревчук. Фото: Д.А. Ревнивцев.

Fig. 14. Iulia Kosul'nikova. Jacquard fabric collection "Structures". Jacquard weaving (manufactured by the Uzor mill). 400 × 150 cm. 2011. Scientific supervisors: L.V. Mikhailova, Z.K. Revchuk. Photo by D.A. Revnivtsev..

чением векторных фактур для смягчения жесткой графики (Ил. 11).

В течение последних трех лет в рамках данной дисциплины осуществлялось сотрудничество кафедры с компанией текстильного дизайна Solstudio Textile Design (Москва). Руководитель студии А.Е. Калошина и ведущие дизайнеры провели лекции в дистанционном формате по тенденциям развития современного текстильного дизайна и курировали практическую работу студентов. В ходе практической подготовки студенты включились в реальный рабочий процесс дизайн-проектирования текстильных рисунков. На практике учащиеся осваивали методы работы с визуальными материалами мудборда будущих трендов сезона, учились в соответствии с художественными образами создавать изобразительные и орнаментальные мотивы, расширяли практические навыки в работе с графическими программами[11].

В течение последних десяти лет на кафедре создаются проектные разработки тафтинговых ковровых покрытий с дальнейшей реализацией их в материале в рамках производственной практике и дипломного проектирования. Основа таких ковров ткется из высококачественного полиамида промышленным способом, а изображения наносятся специальными струйными принтерами с использованием кислотных красителей. Одно из таких производств находится в Санкт Петербурге — это фабрика напольных ковровых

покрытий ООО «Нева-Тафт». Дипломный проект, выполненный в материале, «Три с половиной гигагерца» (2022 г.) студентки Д. Санниковой победил в специальной номинации «Молодежная» и категории «Текстиль для дома» III Конкурса-биеннале предметного дизайна «Придумано и сделано в России», организованного Всероссийским музеем декоративного искусства (г. Москва). С 2022 г. создаются дипломные работы ковровых изделий в технике ручного полумеханического тафтинга (Ил. 12). Инициаторами развития данных направлений на кафедре являются профессор Л.В. Михайлова, доцент А.А. Семенова.

Кафедра всегда придавала и придает большое значение связи учебного процесса с реальной жизнью, с производством. Сегодня для воспитания конкурентоспособных специалистов необходимо обеспечить связь вуза и производства, где основной акцент делается на обеспечении будущих специалистов реальным практическом опытом работы в компании или на предприятии. Эта связь происходит в самом учебном процессе, на производственной и преддипломной практиках, во время дипломного проектирования.

В этой связи интерес представляет сотрудничество с несколькими российскими предприятиями: АО «Узор» (Ленинградская область, п. Вырица), ООО «Вотекс» (Вологодский текстильный комбинат, г. Вологда), ОАО ХБК «Шуйские ситцы», ООО «ТД Дымов. Керамика», ООО «Техносервис» г. Кострома, бренд зимней верхней одежды La Chaude Neige (Теплый снег) компании KidsStyle (СПб), Санкт-Петербургский бренд женской одежды «YOU».

Кафедра имеет многолетний опыт сотрудничества с акционерным обществом «Узор», основанный на взаимопонимании и нахождении путей развития между Академией Штиглица и президентом фабрики И.Г. Козловым. Взаимодействие кафедры с производством АО «Узор» курирует профессор А.М. Фатеева. Предприятие специализируется на выпуске промышленных и бытовых тканей, в частности жаккардовых. Первое знакомство с производством происходит у студентов на старших курсах во время экскурсии на фабрику. Именно во время этого посещения АО «Узор» раскрывает всю «тайну» производственного процесса, завораживает и заинтересовывает студентов в создании собственных эскизов в рамках определенных заданий с условием учета фабричного производства. Реальные результаты проделанной работы — разработка проектов декоративных тканей и воплощение их в материале — студенты видят во время прохождения производственной практики и дипломного проектирования (Ил. 13–14). В настоящее время фабрика «Узор» оснащена современными компьютерными технологиями как для создания рисунков, так и для их выработки на станке. Это дает возможность студенту понять особенности производства и пути реализации творческой идеи, в короткие сроки получить первые пробные образцы, при необходимости внести изменения в рисунок или переплетения и достаточно быстро увидеть готовый результат [Фатеева 2023: 306-307].

Полезным оказалось сотрудничество с ООО «Вотекс» (ВТК) в 2021 г. Для Вологодского текстильного комбината это был первый опыт взаимодействия по созданию текстильных изделий со студентами высшего учебного заведения. Студентам было выдано техническое задание по разработке целого блока изделий на примере капсульной коллекции для кухонных комплектов. Предприятие предложило свободную тему и выдало цветовую палитру, на которую студенты должны были ориентироваться. Всего для заказчика было отобрано четырнадцать проектов, которые рассматривались на худсовете ВТК. В производство ушли изделия из трех коллекций студентов. Кураторы проекта: профессор, кандидат искусствоведения Л.В. Михайлова, доцент А.А. Семенова.

С 2023 г. кафедра начала взаимодействовать с молодой компанией из Санкт-Петербурга по производству брендовой одежды «YOU». В результате реализации совместных проектов студентами были созданы эксклюзивные рисунки для футболок, посвященные юбилею Санкт-Петербурга (П. Маркова) и творческие принты-портреты (В. Спиридонова). Проект студентки П. Марковой П. был запущен в производство и реализован в продаже. Руководитель проектов профессор Н.М. Дзембак, доцент, кандидат философских наук М.И. Ермолаева.

Одно из последних взаимодействий с реальным заказчиком — разработка дизайн-проектов уникальной сувенирной продукции — платков с национальными орнаментами Республики Татарстан в рамках научно-исследовательской и опытно-конструкторской работы (НИОКР, весна 2025 г.). Заказчик — Публичное акционерное общество «Татнефть» имени В.Д. Шашина. Для того, чтобы выполнить данную разработку, студенты 3-го курса провели большую подготовительную работу по изучению традиционного

декоративно-прикладного искусства Республики Татарстан. На основе изученного материала был составлен иллюстративный мудборд, где были выделены основные виды татарских народных художественных промыслов: ювелирное искусство, вышивка, золотое шитье, мозаика кожаная и пр. На основе утвержденных тем обучающиеся разработали более сорока проектных предложений. Пять из них заказчик выбрал для реализации в материале, в связи с чем отобранные проекты были полностью прорисованы в компьютерной среде и технически подготовлены к требованиям цифровой печати. Выполнение проектов курировали профессор Л.В. Михайлова, доцент А.А. Семенова, теоретическую часть НИОКР осуществил доцент Д.В. Романов.

Творческое и профессиональное развитие студентов невозможно без участия в специализированных конкурсах российского и международного уровня. Особенно такой формат становится актуальным, если конкурс организует производство. Так, с 2021 г. студенты кафедры участвуют в ежегодном конкурсе молодых текстильных дизайнеров «Текстильный дизайн — связь времен», который проводится компанией ОАО ХБК «Шуйские ситцы». Это дает студентам реальную возможность попробовать свои силы, а производству найти специалистов. На конкурс студенты представляют разработанные дизайн-проекты в области промышленного текстиля: коллекция плательно-рубашечных тканей, коллекция постельного белья, коллекция платков и пр., по заданной или свободной темам. Важной особенностью конкурса является максимальное стремление организаторов приблизить созданные проектные разработки к требованиям производства. В этой связи внимание уделяется не только творческому потенциалу разработанных коллекций, отвечающих текстильным трендам сегодняшнего дня, но и их соответствию техническим требованиям промышленной ротационной печати. За время проведения конкурса студенты академии не раз становились победителями и призерами. Все победители получили возможность стажировки на предприятии, а работы некоторых студентов были внедрены в производство.

Следующий пример — конкурс «Дымов. Керамика», проведенный одноименной компанией в 2022 г. Конкурсантам было предложено разработать художественную концепцию изделий текстиля и керамики как элементов сервировки стола и предметов интерьера. По итогу проведенного конкурса развивающаяся компания увидела потенциал студентов и выразила желание дальнейшего сотрудничества с академией и возможного приглашения специалистов на работу[12].

Стало традицией участие студентов в Международном конкурсе молодых дизайнеров «Поколение NEXT», который с 2009 г. проводится в рамках Международной выставки легкой и текстильной промышленности «Индустрия Моды» два раза в год в Санкт-Петербурге. Традиционно участвуя в двух номинациях конкурса: Арт-текстиль и Пром-текстиль, — студенты кафедры не ограничены в возможностях творческого высказывания, как в плане создания выставочных произведений с преобладанием ручной работы, так и в проектировании образцов текстиля, разработанных для тиражирования промышленным способом. По результатам предварительного отбора финалистам конкурса предоставляется выставочная площадка для экспонирования своих работ. Несомненными достоинствами конкурса, с одной стороны, выступает то, что появляется возможность представить работы, созданные во время обучения, на оценку жюри, с другой — победители приглашаются для участия в шоу-руме на следующем конкурсе, где самостоятельно представляют свои работы посетителям выставки. Данный подход способствует продвижению молодых специалистов на пути к своей профессии.

Компания “Solstudio Textile Group” (Москва) ежегодно проводит Международный конкурс для текстильных дизайнеров “Textile Design Talents”. За семь лет проведения мероприятия студенты и выпускники кафедры не раз становились финалистами и призерами. На конкурс участники представляют уже не учебные работы, а авторские дизайн-разработки рисунков, созданные в соответствии с заявленными темами. Выход в финал выпускников кафедры и получение призовых мест подтверждает важность получения базовой профессиональной художественной подготовки для дальнейшего развития самостоятельной творческой личности.

«За почти полувековое существование кафедрой художественного текстиля Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица выпущена многочисленная плеяда дипломированных специалистов» [Михайлова 2015: 9], среди которых заслуженные художники, заслуженные деятели культуры, заслуженные деятели искусств России. Выпускники кафедры работают не только художниками по текстилю, но и явля-

ются ведущими специалистами в разных областях дизайна, а также работают в вузах нашей страны, возглавляют творческие союзы. В их числе: М. Таджибаев (выпуск 1969 г.), А. Кардашев (выпуск 1975 г.), Б. Мигаль (выпуск 1970 г.), Е. Одинцова и З. Ленденская-Большакова (выпуск 1992 г.), А. Векслер (выпуск 2000 г.), Т. Ахметгалиева, Е. Мачнева (выпуск 2011 г.), А. Пескова (выпуск 2021 г.).

Универсальность полученных знаний и навыков, подлинный профессионализм и богатый творческий потенциал выпускников, работающих в стране и за рубежом, неизменно получают высокую оценку и признание.

Примечание

1. Историческая справка составлена по материалам В.Н. Корюкина (из личного архива Л.Я. Выржиковской).

2. Сегодня на кафедре работают профессора: кандидат искусствоведения Л.В. Михайлова, В.М. Лихачева, А.М. Фатеева, доктор искусствоведения Н.Н. Цветкова, кандидат искусствоведения Н.М. Дзембак; доценты: кандидат философских наук М.И. Ермолаева, О.О. Лысенкова, А.А. Семенова, А.М. Рябцев, Д.В. Романов, Т.С. Артамонова; старший преподаватель С.С. Ваганова, преподаватель А.Д. Игнаткова, методист А.Г. Сунягина, мастер А.В. Захарова. Преподаватели активно действуют как члены Российского Союза Художников, Санкт-Петербургского Союза Дизайнеров.

3. Изданы учебно-методические пособия: «Цветы в художественном текстиле» (Михайлова Л.В., Семенова А.А.). «Разработка коллекции декоративных жаккардовых тканей» (Фатеева А. М., Дзембак Н. М.), «Ручное ткачество. Традиции и современность» (Цветкова Н. Н.), «Роспись по ткани» (Лысенкова О. О.), «Экспериментальное ткачество» (Ермолаева М. И.), Романов Д. В. «Ручное ткачество» (Романов Д. В.) и многие другие. Опубликована монография «Искусство волокна в XX\XIX вв.» (Цветкова Н. Н.), совместно с музеем Прикладного искусства Академии Штиглица выпущено издание «Советские ткани 20-х\30-х годов».

4. Вклад в развитие ручного ткачества (выполнение копий фрагментов шпалер и ковров) в разное время внесли педагоги: профессор В.А. Самошкин, доцент, кандидат искусствоведения М.С. Широковских, доцент, кандидат философских наук М.И. Ермолаева, доцент Д.В. Романова.

5. Техника ручной росписи ткани получила развитие в XX в. под руководством педагогов: профессора В.М. Лихачевой, доцента Е.А. Одинцовой, доцента А.А. Ominиной, О.О. Лысенковой, старшего преподавателя С.С. Вагановой.

6. Работы в мастерской печати проводятся под руководством доцентов А.М. Рябцева и Д.В. Романова.

7. Изучение экспериментальных текстильных техник осуществляется под руководством доцента, кандидата философских наук М.И. Ермолаева.

8. Работы выполнены под руководством профессора А.М. Фатеевой, доцента Д.В. Романова.

9. Руководители: доцент, кандидат философских наук М.И. Ермолаева, старший преподаватель П.С. Орлова.

10. Программы по компьютерным технологиям получили развитие под руководством преподавателя А.Д. Игнатьковой, доцента А.А. Семеновой.

11. Куратор взаимодействия с Solstudio Textile Design от академии доцент А.А. Семенова.

12. Куратором проекта от академии выступила профессор Н.М. Дзембак.

Список литературы

Едигарева 2023. Едигарева Е.С. Кадровая политика в системе образования: проблемы и варианты решения [Электронный ресурс] // Научно-практический электронный журнал «Аллея Науки» / отв. ред. Д.А. Шелистов. 2023. № 12 (87). URL: https://alley-science.ru/domains_data/files/3December2023/KaDROVaYa-POLITIKa-V-SISTEME-OBRaZOVaNIYa-PROBLEMI-I-VaRIaNTI-RESHENIYa.pdf?x77563 (дата обращения 01.02.2026).

Михайлова 2015. Михайлова Л.В. Цветы в художественном текстиле (от природных форм к орнаментальным композициям и текстильным изделиям). СПб.; М.: Речь, 2015. 304 с.

Санкт-Петербургская…2011. Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица: юбилейный альбом: научное издание. СПб.: Свободные художники Петербурга, 2011. 447 с.

Фатеева 2023. Фатеева А.М. Фабрика «Узор» — производственная база для подготовки студентов Академии Штиглица. Коды. Истории в текстиле. Материалы II Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (18 мая 2023 г.): сб. науч. ст. / науч. ред. и сост. Н.Н. Цветкова; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица». СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2023. 358 с.

Широковских 2025. Широковских М.С. Кафедра мебельно-декоративных тканей ЛВХПУ имени В.И. Мухиной в 1946–1991 гг. и ее роль в развитии ленинградской школы художественного текстиля. Горизонты художественного образования и искусства XXI века (архитектура, дизайн, изобразительное и декоративное искусство, искусство реставрации): коллективная монография по материалам международной научной конференции / сост. А.Н. Лаврентьев, А.В. Сазиков; Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова. М.: РГХПУ им. С.Г. Строганова, 2025. 526 с.

References

Edigareva, E.S., Kadrovaia politika v sisteme obrazovaniia: problemy i varianty resheniia, in: *Nauchno-prakticheskii elektronnyi zhurnal "Alleia Nauki"*, ed. by D.A. Shelistov. 2023. No. 12 (87) (Online). URL: https://alley-science.ru/domains_data/files/3December2023/KaDROVaYa-POLITIKa-V-SISTEME-OBRaZOVaNIYa-PROBLEMI-I-VaRIaNTI-RESHENIYa.pdf?x77563 (accessed 1 February 2026), (In Russian).

Fateeva, A.M., Fabrika "Uzor' — proizvodstvennaia baza dlia podgotovki studentov Akademii Shtiglitsa. Kody. Istorii v tekstile. Materialy II Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem (18 May 2023), comp/ and ed. by N.N. Tsvetkova; FGBOU VO "Sankt-Peterburgskaia gosudarstvennaia khudozhestvenno-promyshlennaia akademiia imeni A.L. Shtiglitsa". Saint Petersburg: SPGKhPA im. A.L. Shtiglitsa Publ., 2023. 358 p. (In Russian).

Mikhailova, L.V., Tsvety v khudozhestvennom tekstile (ot prirodnykh form k ornamental'nym kompozitsiiam i tekstil'nym izdeliiam). Saint Petersburg; Moscow: Rech' Publ., 2015. 304 p. (In Russian).
Sankt-Peterburgskaia gosudarstvennaia khudozhestvenno-promyshlennaia akademiia im. A.L. Shtiglitsa: iubileinyi al'bom: nauchnoe izdanie. Saint Petersburg: Svobodnye khudozhniki Peterburga Publ., 2011. 447 p. (In Russian).
Shirokovskikh, M.S., Kafedra mebel'no-dekorativnykh tkanei LVKhPU imeni V.I. Mukhinoi v 1946–1991 gg. i ee rol' v razvitii leningradskoi shkoly khudozhestvennogo tekstilia. Gorizonty khudozhestvennogo obrazovaniia i iskusstva 21 veka (arkhitektura, dizain, izobrazitel'noe i dekorativnoe iskusstvo, iskusstvo restavratsii): kollektivnaia monografiia po materialam mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, comp. by A.N. Lavrent'ev, A.V. Sazikov; Rossiiskii gosudarstvennyi khudozhestvenno-promyshlennyi universitet im. S.G. Stroganova. Moscow: RGKhPU im. Stroganova Publ., 2025. 526 p. (In Russian).

Сведения об авторах
Михайлова Людмила Васильевна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер. 13)
E-mail: ludmilamihaylova@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-1763-2683
Фатеева Анна Михайловна, профессор кафедры художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер. 13)
E-mail: fateyeva-anna@mail.ru
Семенова Анна Анатольевна, аспирант, доцент кафедры художественного текстиля, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер. 13)
E-mail: anntextile@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-5633-6900
Научный руководитель
Горбунова Татьяна Васильевна, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории пространственных искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)
Для цитирования: Михайлова Л.В., Фатеева А.М., Семенова А.А.
Кафедра художественного текстиля Академии Штиглица: творческие проекты, техники, технологии // Terra artis. Искусство и дизайн. 2026. № 2. С. 37–51. DOI:10.53273/27128768_2026_2_37

About the authors
Mikhailova Liudmila V., PhD in History of Art, professor, Department of Textile Art, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia, 191028)
E-mail: ludmilamihaylova@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-1763-2683
Fateeva Anna M., professor, Department of Textile Art, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia, 191028)
E-mail: fateyeva-anna@mail.ru
Semenova Anna A., PhD student, associate professor, Department of Textile Art,
Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia, 191028)
E-mail: anntextile@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-5633-6900
Scientific supervisor
Gorbunova Tatiana V., Doctor of Philosophy, professor, Department of Theory and History of Spatial Arts, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia 191028)
For citation: Mikhailova L.V., Fateeva A.M., Semenova A.A. The Department of Textile Art of the Stieglitz Academy: Creative Projects, Techniques, Technologies, *Terra Artis. Art and Design*, no. 2, 2026, pp. 37–51. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_37

DOI: 10.53273/27128768_2026_2_52

Н.Н. Бертяева

«СТЕЖОК В ВОЗДУХ»: ИСКУССТВО ИГОЛЬНОГО КРУЖЕВА В ЕВРОПЕ И РОССИИ

Как и другие виды декоративно-прикладного искусства, кружево всегда отражало стиль эпохи. Стилистические особенности определялись характером узора, популярными орнаментальными мотивами, фактурными и текстурными решениями, а также средой бытования предметов с кружевной отделкой. Картина развития кружева сопоставима с изменениями моды: если в XVI в. ее законодательницей была Венеция, то начиная с XVII в. — Франция. Обе страны являлись ведущими по производству игольных гипюров в Европе. Игольное кружево всегда отличалось особой тонкостью и сложностью исполнения, однако в настоящее время оно оказалось практически вытесненным машинным производством. В России же кружево — и шитое иглой, и плетеное — до сих пор исполняется вручную. Первое знакомство русских мастериц с игольным кружевом относится к последней трети XIX в., а в начале XX в. это занятие оформилось в промысел. В данной статье рассмотрены этапы формирования игольного кружева, выявлены черты его художественного и стилистического своеобразия. Большое внимание уделяется вопросам терминологии кружева в европейской и отечественной литературе, а также особенностям техники его исполнения.
Ключевые слова: игольное кружево, ретичелла, гипюр, алансон, школа кружевниц, кадомский вениз

N.N. Bertiaeva

“STITCHES IN THE AIR”: THE ART OF NEEDLE LACE IN EUROPE AND RUSSIA

Like other forms of decorative and applied art, lace has always reflected the style of the era. Its stylistic features were determined by the character of the pattern, popular ornamental motifs, textures, and the environment in which lace-trimmed items were used. The development of lace parallels changes in fashion: while Venice was the trendsetter in the 16th century, from the 17th century onward it was France. Both countries were the leading producers of needlepoint guipure lace in Europe. Needle lace has always been distinguished by its particular delicacy and complexity of execution; nowadays, however, it has been virtually supplanted by machine production. In Russia, by contrast, lace — both needle-sewn and bobbin-woven — is still made by hand. Russian craftswomen first encountered needle lace in the last third of the 19th century, and by the early 20th century, this occupation developed into a craft industry. This article traces the stages in the development of needle lace and identifies its artistic and stylistic distinctiveness. It examines in detail the terminology of lace in European and Russian literature, as well as the specific techniques of its execution.
Keywords: needle lace, reticella, guipure, Alençon lace, lacemaking school, Kadom veniz

Искусство создания ажурных кружев зародилось в XV в. в Италии. Довольно быстро оно охватило другие европейские страны — Францию, Фландрию, Испанию, Англию, Россию. В западноевропейском кружеве выделяются два основных технических типа — шитое иглой и плетеное[1]. Они, в свою очередь, объединяют в себе локальные варианты кружев разных центров[2].

Техника игольного кружева довольно сложная и трудоемкая. В ее основе лежит принцип соединения основных деталей узора ажурными

связками — бридами. Иглой формируются тонкие стежки, обвивающие нити и варьирующие фактуру от более плотной до почти прозрачной. В качестве дополнения может использоваться рельефная скань, ажурные петельки — пико, настил и другие элементы.

Современный облик игольного кружева формировался постепенно[3]. На протяжении XV в. он становился все более независимым от тканой основы. В технике шитья «по выдергу»[4] рисунок образуют участки ткани, оставленные нетронутыми, а фон делается сквозным (Ил. 1). В технике шитья «по сетке»[5] льняную ткань полностью превращали в сквозную клетчатую структуру наподобие канвы, прореживая нити основы и утка. Квадратные ячейки, получившиеся таким образом, обметывались иглой петельным швом, затем элементы узора выполнялись способом настила[6] (Ил. 2). Оба способа подразумевали геометризованный характер орнамента, подчиненного квадратной сетке.

Позже к техникам шитья по выдергу и по сетке добавился новый способ — «шитье по прорези»[7]. Работа также велась по льняной основе, но рисунок уже не подчинялся квадратной сетке. Сначала на ткани вырезался нужный узор, затем его контуры обметывались и закреплялись нитью. Соединяющие стежки выполнялись не настилом, а в виде ажурных связок, обметанных петельным швом. Льняные декоративные отделки такого типа бытовали в монастырях и шли на церковные нужды. Постепенно эта техника была воспринята в светских кругах и служила для украшения скатертей, простыней, наволочек, полотенец.

Следующим этапом развития техники стало исполнение шитья, где ткань используется исключительно как вспомогательный материал. Оно появилось в последней четверти XV в. в Венеции и получило название «стежок в воздухе»[8]. Контур узора выводился на пергаменте вспомогательной нитью, создавая структуру будущего кружева. Одновременно пергамент прикреплялся стежками к ткани, что дополнительно фиксировало шитье в процессе работы. Затем петельным швом в виде ажурных связок выполнялись детали узора. По окончании шитья вспомогательные нити между пергаментом и тканью удалялись, и ажурное кружево снималось с основы. Эту технику можно считать уже настоящим кружевом. Очевидно, его появление было вызвано необходимостью выполнять нарядные отделки, которые можно было бы легко перешивать с одного предмета на другой.

На принципе «стежок в воздухе» был основан один из самых ранних видов игольных кружев — «ретичелла»[9]. Оно характеризуется более сложным узором, не подчиненным тканой структуре. Как и другими видами шитья, первоначально созданием ретичеллы занимались в монастырях. С распространением светского искусства в период Ренессанса девушки стали обучаться этому мастерству у монахинь, превратив его в особый вид женского рукоделия. Декоративный характер ретичеллы позволил этому кружеву долго оставаться в моде: его исполняли с 1480 по 1620 гг. [Wright 1919: 128–130] Как правило, зубцы ретичеллы служили отделкой широких воротников и манжетов (Ил. 3). Разные техники игольного кружева могли сочетать между собой в одном предмете.

Кружево стало настолько популярным, что в XVI в. в Италии для него начали издавать специальные сборники узоров. Стоит упомянуть книги орнаментальных мотивов Дж.-А. Вавассори, А. Таглиенте, Н. Зоппино, М. Пагано [Косоурова 2004: 12]. Опубликованные в них узоры можно было использовать как для кружева, так и для вышивки и адаптировать для любой техники исполнения. Орнаментальная гравюра способствовала быстрому и широкому распространению новых мотивов не только в Италии, но и по всей Европе.

Уже к середине XVI в. с игольным кружевом были знакомы во всех крупных городах Европы. В Испании получила распространение разновидность ретичеллы, в основе узора которой лежал мотив круга. Оно получило название «соль» (солнце)[10]. Композиции с этим мотивом могли выполняться в виде орнаментальной полосы, декоративной вставки или покрывать поверхность сплошным узором (Ил. 4)

Во Франции начало производства кружева связывают с супругой Генриха II, Екатериной Медичи. Именно она убедила венецианца Федерико де Винчиоло, известного художника и автора узоров для кружев, обосноваться на французской земле [Cole 1875: 4]. Став придворным художником, Винчиолло способствовал распространению шитых узоров на манер венецианских: королевские балдахины, занавеси, мебельную обивку стали украшать шитьем «по сетке», «по выдергу» и «по прорези». После сюда была завезены образцы кружева ретичелла, сразу получившего огромную популярность как украшения нарядного женского и мужского костюма в виде ажурных зубцов (Ил. 3)[11].



Ил. 1. Край кружевной. Италия, XVIв. Лен, шитье по выдергу. 52.7 x 20.3 см. Метрополитен-Музей, Нью-Йорк. Инв. номер: 09.50.3183. Источник: Метрополитен-Музей, Нью-Йорк (Общественное достояние).

Fig. 1. Border fragment. Italy or Sicily, 16th–17th century. Linen, drawnwork. 52.7 x 20.3 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Object Number: 09.50.3183. Source: The Metropolitan Museum of Art. (Public Domain, Open Access).

В конце XVI — начале XVII вв. характер кружева снова видоизменяется: появляется гипюр. Изначально под гипюром подразумевался вид узкого кружева без фона с добавлением золотой и серебряной нити — так называемый «позумент». Затем термин «гипюр» получил более широкое значение: он мог быть плетеным или шитым, с рельефом или без него[12]. Отличительной особенностью гипюров стал крупный растительный узор, завитки которого соединялись редкими сцепами или связками.

Родиной шитого иглой гипюра является Венеция. Местное кружево получило три основных разновидности: с рельефом, без рельефа и с выделением основы [Wright 1919: 12–13]. В начале XVII в. исполнялись гипюры с рельефом[13]. Детали узора соединяются редкими связками с отвивными петлями (Ил. 5). Их рисунок еще сохраняет четкий ритм, что напоминает о стилистике Ренессанса. Помимо растительных элементов, в орнаменте встречаются изображения вазонов. К середине столетия начинают исполнять гипюр без рельефа[14]. Фоном являются различные комбинации связок с пико, а внутренние заполнения деталей становятся более разнообразными, компенсируя отсутствие рельефа сложной текстурой. Далее распространяется гипюр, в котором детали соединяются не отдельными связками, а фоновой сеткой. Рисунок этих гипюров демонстрирует барочные черты: мотивы узора становятся более крупными и динамичными, строятся вокруг ветвящегося растительного завитка.

В конце XVII — начале XVIII вв. узор гипюров становится более мелким и состоит из извивающихся растительных побегов с изящными листьями и цветами. Рельефность кружева становится менее выраженной. В дальнейшем Италия уступает ведущее место по производству кружев Франции, которая довольно быстро становится признанной законодательницей мод.

В XVII в. во Франции распространились привозные гипюры, получившие огромную популярность при дворе Людовика XIV. Использование дорогих венецианских кружев побудило министра финансов Жана-Батиста Кольбера наладить местное производство. Стоит отметить, что он стремился к развитию ремесел и основал целый ряд мануфактур, где выполнялись предметы роскоши для королевского двора. В 1665 г. Кольбер пригласил лучших венецианских мастериц в местечко Онри рядом с Алансоном, где была организована кружевная школа. Итальянские кружевницы довольно быстро обучили француженок искусству шитого кружева и местные образцы стали соперничать с венецианскими [Lowes 1908: 73–74]. Венецианцы, в свою очередь, выпустили эдикт, приказывающий кружевницам немедленно вернуться. Таким же образом преследовались стеклодувы с острова Мурано, которым запрещено было выдавать секреты мастерства. Однако попытка Венецианской республики воспрепятствовать организации кружевной мануфактуры во Франции успехом не увенчалась.

Через год Кольбер представил королю готовые кружева и получил одобрение на их дальнейшее производство. Король же запретил ношение привозных кружев и стал требовать, чтобы ко двору являлись в одежде, дополненной исключительно местным кружевом [Бирюкова 1959: 11].

Первое кружево, производимое в Алансоне, получило наименование «французского» (point de France), хотя оно было совершенно неотличимо от венецианского. Кроме того, это название давалось как игольному, так и плетеному кружеву, созданному под руководством Кольбера. После 1678 г. наименованием «французское»



Ил. 2. Фрагмент края. Италия, XVI в. Лен, шитье по сетке настилом. 68.6 x 27.9 см. Метрополитен-Музей, Нью-Йорк. Инв. номер: 09.50.2559. Источник: Метрополитен-Музей, Нью-Йорк (Общественное достояние).

Fig. 2. Edging. Southern Italy, 16th century. Embroidered net, buratto, punto à rammendo, bobbin lace. 68.6 x 27.9 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Object Number: 09.50.2559. Source: The Metropolitan Museum of Art (Public Domain, Open Access).

обозначалось только шитое иглой кружево с шестигранными связками, обведенными петельными стежками и дополненными крошечными выступами— пико[15] [Lowes 1908: 77]. Постепенно в кружеве выработались технические и художественные особенности, позволяющие говорить о его своеобразии. Французские образцы стали демонстрировать все большую утонченность, изящество при ясности и симметрии композиции. Эти черты заметны в решении кружевного галстука с изображением сцены королевской охоты[16] (Ил. 6–7). Внутренние заполнения деталей узора состоят из мельчайших орнаментальных петелек и стежков, формируя удивительно сложную текстуру. Заметны различия и в характере узора. Если орнамент венецианских игольных кружев строится преимущественно на растительных элементах, то французское кружево часто включает изображения изящно стилизованных антропоморфных фигурок. Также в кружеве этого периода встречаются мотивы балдахинов, извивающихся лент, цветочных гирлянд, высоких вазонов.

Главной отличительной особенностью кружева Алансона стало его фактурное богатство. Для создания рельефа мастерицы приспособились использовать конский волос: прядь осторожно пришивалась к краю узора и оплеталась тончайшей нитью петельным швом. Иногда, для большего разнообразия фактуры, в работе применяли и человеческий волос. Французское кружево периода правления Людовика XIV по праву считается самым тонким и технически совершенным. Оно демонстрирует величие стиля барокко и отличается особой утонченностью ручной работы.

До 1720-х гг. в европейском кружеве сохранялось влияние барокко, после чего характер кружева начинает значительно меняться [The Queen…1874: 2–3]. Декоративный и немного тяжеловесный узор барокко уступает место более легкому, изящному, невесомому орнаменту рококо. Во второй четверти XVIII в. в Алансоне вместо гипюров с соединительными ажурными связками стали исполнять кружево на тюлевом фоне. В рисунках кружев появились изящные гирлянды и букеты цветов, мелкие цветки и завитки. Тюлевая решетка получила правильные шестигранные ячейки; контуры узора по-прежнему обводились рельефом из конского волоса.

Подобное кружево производили в Аржантане. Оно напоминало алансонское, но имело более крупные шестигранные ячейки, плотно обметанные петельным швом, что придавало фону четкий характер. Еще один вариант шитого гипюра, близкого алансонскому и аржантанскому, исполнялся в Седане (point de Sedan). Он отличался богатым разнообразием фоновых сеток, что придавало ему сложную текстуру. Рисунки для кружев создавали известные французские художники — орнаменталисты Жан Берен, Франсуа Бонеме де Фалез, Луи Булонь, Франсуа Буше [Бирюкова 1959: 11].

При Людовике XVI «point de France» выходит из употребления. Меняется стилистика кружева. Как правило, мелкий узор в виде мотивов цветов стал размещаться по краю кружевной ленты, оставляя больше пространства для тюлевого



Ил. 3. Воротник с кисточками. Франция (?), нач. XVIIв. Лен, шов по прорези, кружево ретичелла, вышивка тамбурным швом. 49.5 x 20.3 см Метрополитен-Музей, Нью-Йорк. Инв. номер: 30.135.147. Источник: Метрополитен-Музей, Нью-Йорк (Общественное достояние).
Fig. 3. Standing band (collar) with tassels. Possibly France. 1610–20. Cutwork, needle lace, reticello, punto in aria, embroidery, linen. 49.5 x 20.3 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Object Number: 30.135.147. Source: The Metropolitan Museum of Art (Public Domain, Open Access).



Ил. 4. Фрагмент отделки с кружевом «соль». Испания, XVI в. Лен, игольное шитье «стежок в воздухе». 38.1 x 40.6 см. Метрополитен-Музей, Нью-Йорк. Инв. номер: 08.180.670. Источник: Метрополитен-Музей, Нью-Йорк (Общественное достояние).
Fig. 4. Fragment. Spain, 16th century. Embroidered net. 38.1 x 40.6 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Object Number: 08.180.670. Source: The Metropolitan Museum of Art (Public domain, Open Access)

фона. Это объясняют тем, что Мария Антуанетта, будучи законодательницей моды, предпочитала более простое кружево. Преобладающим стилем стал неоклассицизм, что изменило характер одежды и ее нарядной отделки.

После Великой французской революции изящное игольное кружево практически прекратило свое существование. Наполеоном I была предпринята попытка возродить алансонское кружево, однако мастеров, в совершенстве владеющих техникой, практически не осталось. Кружево утратило свою тонкость и изысканность, орнамент стал простым и однообразным. Все чаще прибегали к копированию и воспроизведению старинных образцов, но и здесь требовался высокий уровень мастерства.

В Италии, в свою очередь, стали исполнять игольное кружево, подражающее французскому. Роль ведущего центра долгое время сохраняла за собой Венеция. Затем, в 1870-е гг. производство было налажено на острове Бурано, где получила распространение имитация «алансона» и «аржантана». Это кружево выполнялось без рельефа, но с обводкой контуров узора петельными стежками. В 1871 г. на острове Бурано была открыта первая в Италии кружевная школа, где обучали плетению и шитью иглой. В школе исполнялось старинное и современное кружево; копировались все виды венецианского гипюра, фламандское кружево «брюссель», а также французские «англетер» и «алансон» [Beebe 1880: 66].

В России распространение тонкого нитяного западноевропейского кружева относится к первой четверти XVIII в. До этого времени на Руси бытовало металлическое кружево, служившее отделкой для одежды из золотных тканей. С переходом к костюму европейского типа, утвержденному Петром I, обратились и к кружеву нового образца.

Вероятно, развитие кружевного дела на российской земле начиналось с освоения привозного кружева и приглашения западноевропейских мастеров — так, как это было реализовано в Алансоне при Людовике XIV. Действительно, существует предание, согласно которому в 1725 г. Петр I выписал в Москву мастериц из монастырей Брабанта, чтобы они обучили прядению голландских нитей и плетению кружев до 250 детей, принятых им в Новодевичий монастырь [Давыдова 1892: 9–10]. Очевидно, это было обычной европейской практикой в освоении ремесла. Важно отметить, что кружево исполнялось плетением на деревянных палочках — коклюшках, а не

шитое иглой на манер французского[17]. Игольное кружево долгое время оставалось чуждым русским мастерицам.

Тем не менее, в России все же познакомились с игольным кружевом. Его появление связано с эпохой историзма и временем обращения к истокам русской национальной культуры и народным промыслам. Так, представительница дворянского рода Елизавета Евграфовна Новосильцева (1834–1901) увлеклась изучением и созданием шитого иглой кружева, следуя образцам венецианских гипюров XVII в. Этот опыт оказался довольно успешным. Шитые кружева, исполненные Новосильцевой, впервые были представлены публике в 1870 г. на выставке в Соляном городке в Санкт-Петербурге, а в 1872 — на Политехнической выставке в Москве. За это кружево Елизавете Евграфовне была присуждена большая золотая медаль [Русское…1914: 60]. Для расширения тематики рисунков Новосильева обратилась к заставкам и орнаментам рукописных книг. Вдохновленное древнерусскими мотивами, это игольное шитье получило название «Point de Moscou», или «московское кружево» [Русское…1914: 60]. После эпохи Петра I эта попытка стала новым опытом адаптации европейской техники к традиционному русскому орнаменту.

В 1874 г. в Москве Новосильцевой было создано Общество кружевниц — мастерская, объединившая нескольких любительниц этого вида искусства. Для создания рисунков был привлечен выпускник Строгановского училища технического рисования Доброхотов [Давыдова 1892: 149]. Упоминание об организации этой мастерской встречается в целом ряде зарубежных изданий конца XIX в. [Palisser 1902: 284; Jackson, Jesurum 1900: 195–196; Lowes 1908: 134]. Очевидно, что знакомство иностранных специалистов с Обществом кружевниц состоялось на Всемирных выставках — в 1873 г. в Вене и в 1874 г. в Лондоне. На обеих выставках работы Новосильцевой были отмечены бронзовыми медалями [Давыдова 1892: 149]. Тем не менее, западные исследователи отмечали, что русские мастерицы просто копируют старые венецианские образцы.

Участие в выставке 1878 г. в Париже оказалось более успешным: кружево мастерской получило большую серебряную медаль. Жюри признало оригинальность фоновых решеток, которые подчеркивали образное решение работы и ее связь с русскими вышивками. «При этом г-же Новосильцевой было сообщено, что эксперты не назначили ей золотой медали только потому, что



Ил. 5. Фрагмент гипюра с рельефом. Италия, Венеция, XVII в. Лен, игольное кружево. 25.4 x 20.3 см. Метрополитен-Музей, Нью-Йорк. Инв. номер: 19.79.5. Источник: Метрополитен-Музей, Нью-Йорк (Общественное достояние).
Fig. 5. Fragment. Italy, Venice, 17th century. Needle lace, gros point lace. 25.4 x 20.3 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. Object Number: 19.79.5. Source: The Metropolitan Museum of Art (Public domain, Open Access)

шитье кружев «Point de Moscow» слишком мало развито в России, т. е. является промышленностью слишком незначительной» [Русское…1914: 60]. Первый в России исследователь кружевного дела Софья Александровна Давыдова (1842–1915) приводит ряд работ этой мастерской [Давыдова 1892: 157]. Одним из известных примеров кружева является узор в виде переплетенных между собой фантастических змей, рисунок которого заимствован из орнамента ткани[18].

Деятельность Е.Е. Новосильцевой получила успешное продолжение в Мариинской практической школе кружевниц, куда она была приглашена в качестве директора [Мариинская…1908: 21]. Школа была основана в 1883 г. в Петербурге при содействии С.А. Давыдовой и находилась под покровительством императрицы Марии Федоровны, в честь которой и получила свое название. Необходимость организации специализированного учебного заведения назрела в связи с ухудшением развития кружевного дела в России. Главной целью являлось повышение технического уровня и формирование художественного вкуса у мастериц из разных губерний, где сложились промысловые центры. Школа стала первым учебным заведением, где обучали не только созданию кружев, но и рисованию узоров, составлению схем плетения («сколков») для них. Многие выпускницы школы в дальнейшем стали преподавать в центрах народных промыслов, что значительно улучшило качество изделий. Довольно



Ил. 6. Кружевной галстук. Франция, кон. XVII в. Лен, игольное кружево. 26.8 x 40 см. Метрополитен-Музей, Нью-Йорк. Инв. номер: 30.135.143. Источник: Метрополитен-Музей, Нью-Йорк (Общественное достояние).

Fig. 6. Cravat end. France, late 17th century. Linen, needle lace (point de France). 26.8 × 40 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. Object Number: 30.135.143. Source: The Metropolitan Museum of Art (Public domain, Open Access).



Ил. 7. Фрагмент кружевного галстука. Франция, кон. XVII в. Лен, игольное кружево. 26.8 x 40 см. Метраополитен-Музей, Нью-Йорк. Инв. номер: 30.135.143. Источник: Метрополитен-Музей, Нью-Йорк. (Общественное достояние)
Fig. 7. Fragment. Cravat end. France, late 17th century. Linen, needle lace (point de France). 26.8 × 40 cm. Metropolitan Museum of Art, New York. Object Number: 30.135.143. Source: The Metropolitan Museum of Art.)(Public domain, Open Access).

быстро эта инициатива была подхвачена в дворянской среде.

С момента основания школы ученицы посещали курсы рисования в Центральном училище технического рисования барона Штиглица. Вместе с тем, выяснилось, что для обучения будущих кружевниц требовалась несколько иная программа подготовки. В 1884 г., по рекомендации директора училища, в Мариинскую школу был приглашен архитектор Иван Андреевич Гальнбек, который стал преподавать рисование. Гальнбек приложил много усилий для разработки программы и методики преподавания. В создании новых рисунков «в национальном вкусе» он обращался к старинным образцам кружева и вышивки, изданиям по древнерусскому орнаменту. Преподавание Галенбека дало очень хороший результат [Мариинская…1908: 20].

В 1889 г. в Мариинской школе было открыто вышивальное отделение, и Е.Е. Новосильцева стала обучать учениц приемам игольного шитья [Мариинская…1908: 16]. Известно, что в 1885 г. А.Н. Нарышкина пригласила Новосильцеву в свое имение Быкова гора в Тамбовской губернии, чтобы она лично обучила мастериц этой технике [Русское…1914: 60].

После ухода из Мариинской школы И.А. Гальнбека в 1897–1908 гг. преподавателем стала бывшая ученица рисовальной школы барона Штиглица А.Ф. Степанова. Затем занятия по рисованию взяла на себя Е.Н. Воробьева, выпускница Строгановского училища, приглашенная в 1908 г. возглавить Мариинскую школу. Ученицы школы

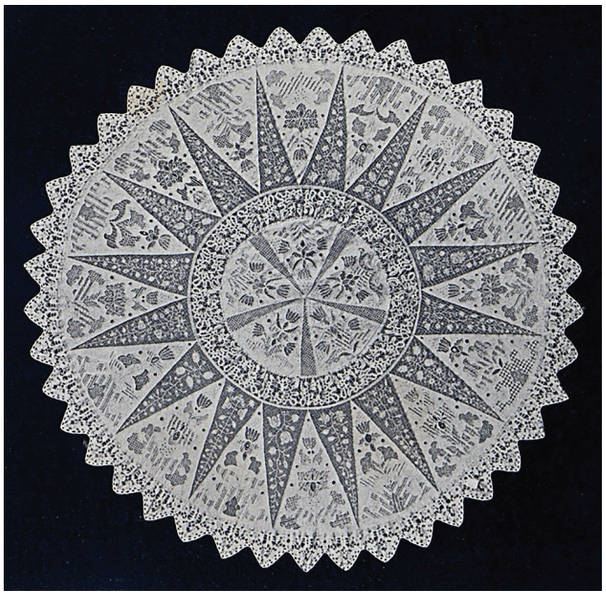
не только копировали старые мотивы, но и сами создавали рисунки в русском стиле. Постепенно в школе сложилась богатая коллекция рисунков. Как отмечалось современниками, «все рисунки составлялись со строгим сохранением национального типа» [Мариинская…1908: 21]. Известно, что после 1917 г. школа из Петрограда была переведена в Бахметьевскую волость Рязанской губернии, а затем в Рязань, где ее возглавляла М.С. Орлова [2: Л. 3].

Другой значительный центр шитого иглой кружева образовался в городе Кадом Тамбовской губернии, а ныне Рязанской области. Речь идет о «кадомском венизе», название которого перекликается со словосочетанием «поинт де Вениз» и указывает на связь со старинным кружевом Венеции. Промысел сложился здесь в начале XX в.

Согласно имеющимся сведениям, в неурожайный 1904 г. в имении Муханово близ Кадома был организован приемный пункт кружева от крестьянок ближайших сел, чтобы поддержать их в нелегкое время. Имение принадлежало Марии Александровне Новосильцевой[19] (1858–1930) — другой представительнице известного дворянского рода. Примерно год спустя в помещичьем доме уже существовала небольшая кружевная школа. Здесь было начато обучение девочек шитью кружев по филе и вышивке венецианским швом [1: Л. 4]. Результаты работы пользовались большим успехом на выставках и находили сбыт в России и за рубежом[20].

В 1913 г. в Кадоме была основана школа вышивальщиц и кружевниц, возглавляемая дочерью Новосильцевой, Марией Юрьевной Авиновой (1882–1975). Она также освоила технику шитья венецианским швом, выписывала из-за границы альбомы для выполнения вышивки по сетке и гипюра [1: Л. 4]. На Второй Всероссийской кустарной выставке в Петрограде 1913 г. изделия Кадомской школы кружевниц, выполненные по ее рисункам, были отмечены золотой медалью [Русское…1914: 61–62] (Ил. 8). В 1928 г. на базе школы была основана артель «Пробуждение»[21], в 1960-м преобразованная в фабрику с одноименным названием. В настоящее время промысел известен как фабрика «Кадомский вениз». Ему пришлось пережить разные времена, но он сохранил черты своеобразия и успешно встроился в современную практику ручного и машинного исполнения.

В изделиях промысла сочетаются приемы западноевропейского игольного кружева и традиционной русской вышивки: шитье по прорези и



Ил. 8. Круглая скатерть, вышитая по батисту, Тамбовская губерния, начало XX в. Кадомская школа кружевниц М.Ю. Авиновой. Источник: [Русское...1914: LIV].
Fig. 8. Round tablecloth, embroidered on batiste, Tambov Governorate, early 20th century. Kadom School of Lace Makers by M.Iu. Avinova. Source: [Russkoe...1914: LIV].



Ил. 9. О.А. Ревина. Панно «Золотой петушок». ТОО «Кадомский вениз», 2020 г. Игольное кружево, шитье швом по прорези, вышивка гладью. Фото автора.
Fig. 9. O.A. Revina. «The Golden Cockerel» panel. Kadomsky Veniz company, 2020. Needle lace, cutwork, satin stitch embroidery. Photo by the author.

по сетке с тонким заполнением деталей ажурными стежками и настилом, а также гладь. В этих техниках создаются изысканные шарфы, палантины, отделки для белья и предметов интерьера (Ил. 8). Работа выполняется ручным способом, но в ряде изделий ручной способ сочетается с машинным, что делает кружево более доступным для покупателя и сохраняет жизнь промыслу. Полностью вручную исполняются уникальные выставочные произведения, а также изделия по особым заказам. Например, панно «Золотой Петушок» художника О.А. Ревиной отличается изысканностью и тонкостью в трактовке сюжетной сцены (Ил. 9). Новшеством, обогащающим фактуру кружева, можно считать введение в узор объемных ажурных элементов, нашитых в некоторых фрагментах рисунка.

В европейских странах, где долгое время существовали кружевные центры, теперь выполняется преимущественно плетеное кружево в силу его меньшей трудоемкости. Игольное же шитье не исполняется вовсе: оно полностью вытеснено машинным производством. Например, во Франции производство машинного кружева по старинным образцам налажено в городах Кале и Кодри. В Италии ручное игольное шитье создавалось на острове Бурано до начала XX в. Затем в употребление вошла смешанная техника, когда узор формируется из готовой машинной тесьмы, затем соединяется иглой, а промежутки между деталями орнамента заполняются длинными связками. Применяется также способ аппликации, когда на машинную сетку нашивают готовые элементы узора. В России же ручное игольное кружево создают до сих пор. Оно традиционно отличается высоким качеством исполнения, изысканностью узора, вариативностью текстуры. Таким образом, уникальная техника венецианского шитья была не только продолжена, но и усовершенствована, адаптирована к запросам современной моды.

Примечание

1. Плетеное кружево выполняют с помощью деревянных палочек с намотанными на них нитями. Слово «bobbin» означает «катушка», «шпулька»: отсюда второе название кружева — bobbin lace, или коклюшечное кружево.

2. Согласно утвердившейся терминологии, кружево получает наименование по месту его производства — point de Venice, point de Milan, Валансьен, Брюссель. Слово «point», как правило, указывает на разновидность шитого кружева — всего в западноевропейском кружеве их насчитывается около одиннадцати видов.

3. Существует версия, что первое шитое кружево было заимствовано из Византии. Существовавшие торговые связи Венеции позволяют говорить о влиянии Востока на орнамент кружев.

4. Drawn-work (англ.), punto tirato (um.) Русским аналогом шитья по выдергу является «шов по письму» — разновидность строчевой вышивки.

5. Darned-netting (англ.), lacis (фр.), punto ricamato a maglia guadra, punto a maglia (um.). Аналогом является русское строчевое шитье. Строчевое шитье с обвивкой сетки цветными нитями называется цветной перевитью.

6. Настил — наложение нитей в одном направлении, горизонтальном или вертикальном. Чем плотнее выполняется настил, тем рельефнее будет выделяться узор.

7. Cut-work (англ), point coupe (фр.), punto tagliato (um.). Разновидностью шитья по прорези является вышивка «ришелье».

8. Points in the air (англ.), punto in aria (um.).

9. Reticella point (англ.), Punto a reticella (um.).

10. Подобный мотив сложился в русском плетеном кружеве северных губерний и получил образное название «вологодское окно», или «вологодское стекло». Состоящий из круглых элементов, он, вероятно, напоминал слюдяные окна. Данный мотив часто можно встретить в декоративных отделках подзоров и полотенец.

11. Во французском языке слово «кружево» имеет название «dentelle», в свою очередь, происходящего от «dent» — зубец.

12. Шитый иглой гипюр производился в Венеции и Франции; плетеный на коклюшках — в Италии (Генуе, Милане, Флоренции), Фландрии, Англии, России

13. Venetian Raised Point, или Gros Point Lace (англ.), Gros point de Venice (фр.)

14. Venetian Flat Point (англ.), Point de Venice (фр.)

15. Пико — элемент в виде петельки, выступающий из соединительных связок шитья.

16. Согласно музейному описанию, он входил в комплект, изготовленный в 1697 г. для свадьбы Марии-Аделаиды Савойской и внука Людовика XIV, герцога Бургундского. Источник: Cravat end [Электронный ресурс] // The Met Collection. URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/222463 (дата обращения 27.03.2026).

17. Исследовательница кружевного дела С.А. Давыдова утверждает, что термин «кружево» применяется в России с начала XVIII в. Когда металлическое кружево вышло из употребления, этим словом стали называть исключительно плетение из нитей [Давыдова 1892: 8].

18. Отметим, что позже этот узор нашел отражение в изделиях кружевных школ, но стал наиболее известен как образец Кукарской кружевной школы. Очевидно, что шитое и плетеное кружево выполнялось по одному и тому же рисунку.

19. В тексте Л.И. Вороновой [1] ее фамилия обозначена как Новосельцева

20. Первая бронзовая медаль была получена на сельскохозяйственной выставке в Моршанске в 1910 г. Далее качество изделий улучшалось — об этом свидетельствуют серебряная (1911) и золотая (1912) медали на той же выставке.

21. До 1936 г. здесь работала Пелагея Васильевна Угрюмова, приглашенная в Кадом выпускница Мариинской кружевной школы

Источники

1. Воронова Л.И. Кружева Кадома. М., 1949 (машинопись). 15 л.
2. Рязанская профессиональная техническая школа по кружевоплетению и вышивке // ГАРО, Ф.Р.-960, Оп. 1, Д. № 6. 67 л.

Список литературы

Бирюкова 1959. Бирюкова Н.Ю. Западноевропейское кружево XVI–XIX вв. в собрании Эрмитажа. Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1959. 68 с.

Давыдова 1892. Давыдова С.А. Русское кружево и русские кружевницы: исследование историческое, техническое и статистическое. СПб.: тип. А.С. Суворина, 1892. 166 с.

Косоурова 2004. Косоурова Т.Н. Искусство вышивальщика. Западноевропейская вышивка XVI — начала XX века в Эрмитаже. СПб.: Славия, 2004. 279 с.
Мариинская…1908. Мариинская практическая школа кружевниц. Состоящей под августейшим покровительством ее императорского величества государыни императрицы Марии Феодоровны Мариинской практической школы кружевниц краткий исторический очерк и Указатель Юбилейной выставки 1883–1908. СПб.: 1908. 68 с.
Русское…1914. Русское народное искусство на II Всероссийской выставке в Петрограде в 1913г. Пг.: 1914. 86 с.
Beebe 1880. Beebe C.D. Lace, ancient and modern. New York: Sharps Publishing Company, 1880. 256 p.
Cole 1875. Cole A. Ancient needlepoint and pillow lace. London: 1875. 60 p.
Jackson, Jesurum 1900. Jackson, M.F.N. Jesurum E. A history of hand-made lace. London, New York: L.Upcott Gill, 1900. 245 p.
Lowes 1908. Lowes E.L. Chats on old lace and needlework. London: 1908. 386 p.
Palisser 1902. Palisser B. History of lace. New York: Charles Scribner's Sons: 1902. 536 p.
The Queen…1874. The Queen Lace Book: A Historical and Descriptive Account of the Hand-Made Antique Laces of All Countries, Queen Office, 1874, 38 p.
Wright 1919. Wright T. The romance of the lace pillow. Olney,Bucks: H.H.Armstrong: 1919. 272 p.

References

Beebe, C.D., Lace, ancient and modern. New York: Sharps Publishing Company, 1880. 256 p. (In English).
Biriukova, N.Iu., Zapadnoevropeiskoe kruzhevo XVI–XIX vekov v sobranii Ermitazha. Leningrad: Izdatel'stvo Gosudarstvennogo Ermitazha Publ., 1959. 68 p. (In Russian).
Cole, A., Ancient needlepoint and pillow lace. London: 1875. 60 p. (In English).
Davydova, S.A., Russkoe kruzhevo i russkie kruzhevnitsy: issledovanie istoricheskoe, tekhnicheskoe i statisticheskoe. Saint Petersburg: tipografiia A.S. Suvorina, 1892. 166 p. (In Russian).
Jackson, M.F.N., Jesurum, E., A history of hand-made lace. London, New York: L. Upcott Gill, 1900. 245 p. (In English).
Kosourova, T.N., Iskusstvo vyshival'shchika. Zapadnoevropeiskaia vyshivka XVI — nachala XX veka v Ermitazhe. Saint Petersburg: Slaviia Publ., 2004. 279 p. (In Russian).
Lowes, E.L., Chats on old lace and needlework. London: 1908. 386 p. (In English).
Mariinskaia prakticheskaia shkola kruzhevnits. Sostoiashchei pod avgusteishim pokrovitel'stvom ee imperatorskogo velichestva gosudaryni imperatritsy Marii Feodorovny Mariinskoi prakticheskoi shkoly kruzhevnits kratkii istoricheskii ocherk i Ukazatel' Iubileinoi vystavki 1883–1908. Saint Petersburg: 1908. 68 p. (In Russian).
Palisser, B., History of lace. New York: Charles Scribner's Sons: 1902. 536 p. (In English).
Russkoe narodnoe iskusstvo na II Vserossiiskoi vystavke v Petrograde v 1913g. Petrograd: 1914. 86 p. (In Russian).
The Queen Lace Book: A Historical and Descriptive Account of the Hand-Made Antique Laces of All Countries, Queen Office, 1874, 38 p. (In English).
Wright, T., The romance of the lace pillow. Olney, Bucks: H.H. Armstrong: 1919. 272 p. (In English).

Сведения об авторе

Бертяева Наталья Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна, Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова (125080, Москва, Волоколамское шоссе, 9)
E-mail: tii@mghpu.ru
ORCID ID: 0009-0005-4700-0141
Для цитирования: Бертяева Н.Н. «Стежок в воздух»: искусство игольного кружева в Европе и России // Terra artis. Искусство и дизайн. 2026. № 2. С. 52–61. DOI:10.53273/27128768_2026_2_52

About the autor

Bertiaeva Nataliia N., PhD in Art History, associate professor, Department of History and Theory of Decorative Arts and Design, Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University) (9, Volokolamskoe shosse, Moscow,125080)
E-mail: tii@mghpu.ru
ORCID ID: 0009-0005-4700-0141
For citation: Bertiaeva N.N. "Stitches in the Air": The Art of Needle Lace in Europe and Russia, *Terra Artis. Art and Design*, no. 2, 2026, pp. 52–61. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_52

DOI: 10.53273/27128768_2026_2_62

А.В. Храмова

ФАРФОРОВЫЕ ЛЮСТРЫ ПО МОДЕЛИ И.И. КЕНДЛЕРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ УБРАНСТВЕ ПЕТЕРГОФСКОГО ДВОРЦА В XIX В.

Великая Отечественная война нанесла серьезный ущерб художественному наследию загородных дворцов Ленинграда, включая Петергофский дворец. Интерьеры этого уникального памятника были беспощадно уничтожены пожаром, а множество предметов декоративно-прикладного искусства, которые не успели эвакуировать, безвозвратно погибли. Среди этих утрат — фарфоровые люстры, созданные по проекту И.И. Кендлера, а также их отечественные аналоги в синей и бирюзовой цветовой гамме. Данные редкие образцы декоративно-прикладного искусства XIX в. не только демонстрируют особенности продукции фарфоровых мануфактур в России, но и свидетельствуют об эстетических предпочтениях отечественной культуры середины XIX в. На основе архивных данных, сохранившихся источников и фрагментов была проведена аналитическая работа по исследованию саксонских фарфоровых люстр по модели И.И. Кендлера и их российских аналогов. Тема фарфоровых осветительных приборов остается недостаточно изученной в рамках истории декоративно-прикладного искусства. Несмотря на высокую художественную и историческую ценность, фарфоровые люстры редко оказываются в центре внимания исследований. Литература, посвященная искусству фарфора и интерьерному декору, часто обходит вниманием такие изделия, что свидетельствует о необходимости дальнейшего изучения этой области.
Ключевые слова: фарфоровые люстры, Петергоф, Большой дворец, И.И. Кендлер, Николай I, Императорский фарфоровый завод

A.V. Khramova

PORCELAIN CHANDELIERS MODELED BY J.J. KÄNDLER IN THE ARTISTIC DECORATION OF THE PETERHOF PALACE IN THE 19TH CENTURY

The Great Patriotic War caused serious damage to the artistic heritage of the country palaces of St. Petersburg, including the Peterhof Palace. The interiors of this unique monument were ruthlessly destroyed by fire, and many decorative and applied art objects that could not be removed were irretrievably lost. Among these losses are porcelain chandeliers by I.I. Kendler, as well as their domestic counterparts in white, blue and azure colors. These are rare examples of decorative and applied art of the 19th century. They demonstrate not only the peculiarities of the import of Saxon manufactory products to Russia, but also indicate the aesthetic preferences of Russian culture in the middle of the 19th century. Based on archival data, descriptions, preserved sources and fragments, analytical work was carried out to study Saxon porcelain chandeliers of this type and their Russian counterparts. However, the topic remains insufficiently studied in the framework of the history of decorative and applied arts. Despite their high artistic and historical value, porcelain chandeliers rarely become the object of research. In the literature devoted to porcelain art and interior decoration, such products are often not mentioned, which indicates the need for further study of this area.
Keywords: porcelain chandeliers, Peterhof, Grand Palace, I.I. Kendler, Nicholas I, Imperial Porcelain Factory

Фарфоровые изделия занимают одно из ключевых мест в истории декоративно-прикладного искусства благодаря своей исключительной утонченности, эстетической выразительности и высокой технологической сложности производства. Как отмечал в своих трудах художник, искусствовед и сотрудник Государственного Эрмитажа Э.К. Квербельдт, «с фарфором, самым совершенным керамическим материалом, мы встречаемся ежедневно в нашем быту» [Квербельдт 1940: 8]. Этот материал представляет собой соединение художественной изысканности и функциональности, что обеспечило ему неизменную популярность как в интерьере, так и в повседневном обиходе на протяжении многих веков. Ассортимент фарфоровых изделий отличается значительным разнообразием: от небольших предметов, таких как посуда или малая пластика, до масштабных конструкций, включающих в себя элементы архитектуры и интерьерного декора, которые нередко становятся акцентом в пространстве.

Особым направлением фарфорового искусства стали осветительные приборы, гармонично сочетающие декоративную эстетику с практической функцией. Эти произведения искусства впечатляют своей технической сложностью и изяществом исполнения. Среди них особенно выделяются фарфоровые люстры, которые выполняли не только роль осветительного прибора, но также являлись акцентом декоративного оформления, неизменно привлекая внимание. Чаще всего они размещались в центральной зоне помещений, становясь композиционным ядром пространства. Фарфоровые люстры традиционно создавались для дворцов и размещались будуарах, гостиных, кабинетах, столовых, ванных комнатах и др.

Исторически производство фарфоровых люстр зародилось в Европе, в частности, на мануфактурах Саксонии. Одной из наиболее значимых стала Мейсенская мануфактура, чьи изделия пользовались огромной популярностью у европейской аристократии и экспортировались за пределы страны, например, в Россию. Эта мануфактура сыграла важнейшую роль в развитии массового производства фарфора в XVIII в., а также сформировала подражательные тенденции среди продукции других фарфоровых заводов. Европейские монархи активно поддерживали деятельность подобных фарфоровых мастерских, что способствовало появлению новых изобразительных решений и инновационных подходов в оформлении интерьеров и необычных заказов, над которыми работали талантливые художники и скульпторы Мейсенской мануфактуры. Среди них и произведения Иоганна Иоахима Кендлера, одного из наиболее выдающихся мастеров знаменитого немецкого производства.

Манера И.И. Кендлера в начале его деятельности «всецело подчинялась вкусам барокко, однако довольно скоро его произведения незаметным образом переходят в стиль рококо», добавляющий все больше пышности в изделия [Квербельдт 1940: 24]. Позже И.И. Кендлер работает и с более лаконичными формами, воплощая разнообразие технологических новшеств в соответствии с запросами времени. Одним из нестандартных шедевров мастера считается двухъярусная люстра на двенадцать свечей, созданная в период 1760–1765 гг. Это произведение искусства продолжает восхищать исследователей и ценителей фарфора благодаря своему сложному дизайну. Люстра состоит из ваз геометрической формы с рокайльными элементами и рельефной корзинкой на нижней вазе, украшена изящными растительными мотивами из скульптурного декора, цветочной росписью, жемчужником и аллегорическими женскими фигурами, что придает ей исключительную художественную выразительность. Цветочная роспись являлась своеобразным отличительным знаком на изделиях мануфактуры. В росписях букетов и цветочных композиций фарфоровых изделий мейсенского завода преобладали роза, тюльпан, василек и астра, которые дублировались и в скульптурных подвесках на люстре, объединяя произведение одним мотивом в декоре. Отличительной чертой данной работы является ее стилистическая лаконичность по сравнению с другими схожими изделиями мастера. Такое минималистичное решение лишь усиливает ее элегантность и подчеркивает форму.

На сегодняшний день подобные фарфоровые люстры по данной модели И.И. Кендлера сохранились как ценнейшие объекты декоративно-прикладного искусства и экспонируются в архитектурных памятниках, таких как Потсдамский дворец Сан-Суси (Ил. 1) и музей Мейсенской мануфактуры. Именно здесь они представлены во всей своей изысканности, с оригинальным оформлением. Так, для дворца Фридриха Великого были созданы осветительные приборы, в которых подвески в каждом ярусе обладали своей формой, но не напоминали плотно скомпонованные букеты. Стоит



Ил. 1. Люстра на двенадцать свечей. По модели И.И. Кендлера. 1762 г. Новый дворец в Потсдаме. Фарфор, глазурная роспись, золочение. Высота: 85 см. Берлинская королевская фарфоровая мануфактура. Фонд прусских замков и садов Берлин-Бранденбург и Пфаудер, Вольфганг. Инв. номер: VIII 2779. © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Лицензия CC BY-NC-SA). Источник: https://brandenburg.museum-digital.de/object/11238 (дата обращения: 15.05.2026)
Fig. 1. Twelve-light chandelier. After the model by J.J. Kändler. 1762. New Palace, Potsdam. Porcelain, polychrome painting, gilding. 85 cm. Royal Porcelain Manufactory (Germany). Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg. Inv. number: VIII 2779. © Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (License: CC BY-NC-SA). Source: https://brandenburg.museum-digital.de/object/11238 (accessed 15 May 2026)

отметить, что Фридрих II после битвы при Кессельсдорфе занял г. Мейсен и с порцелинового завода вывез в Берлин 52 ящика с уже готовыми изделиями, а также рабочих с производства, что впоследствии стало основой для становления Берлинского фарфорового завода [Квер-фельдт 1940: 30]. Некоторые из подобных изделий саксонского производства были привезены в Россию, где они украсили интерьеры многих дворцов, включая Петергофский дворец, где в 1840-х гг. аналогичные люстры были размещены в Восточном флигеле.

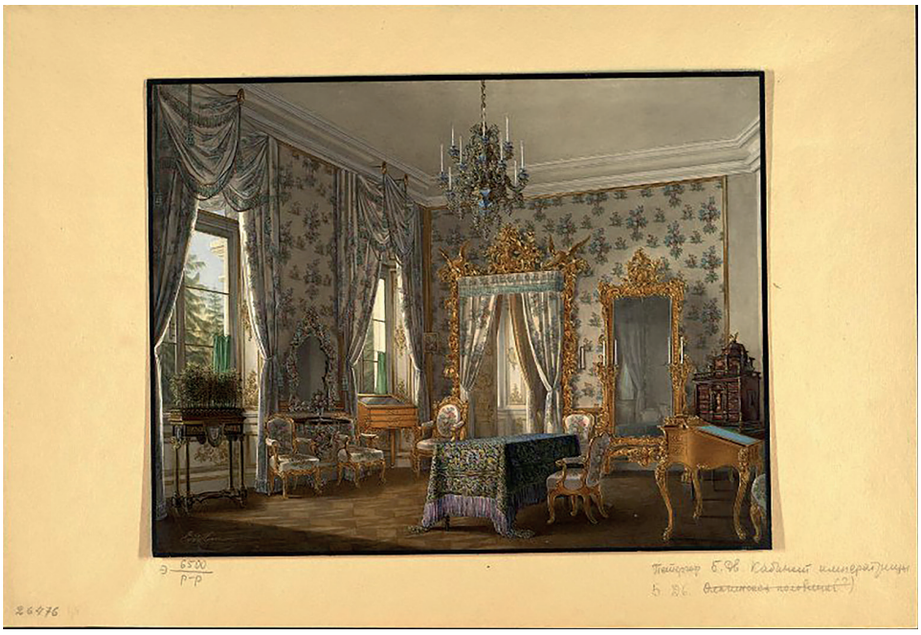
В XIX в. рост интереса к фарфоровым изделиям связан с увлечением историческими стилями, когда копировались и стилизовались, подражая изделиям периода барокко и рококо, формы XVIII в. Люстры по модели И.И. Кендлера воспроизводили на Мейсенском заводе и в XIX в.[1] Следует подчеркнуть, что ассортимент предметов в данном направлении отличался разнообразием, а элементы убранства дворцов и сооружений в Петергофе имели заметные стилистические различия, что требовало индивидуального подхода к каждому дворцу или павильону. Особое значение для императора Николая Павловича занимал Петергофский дворец, государь придавал этому месту особую важность и стремился сохранить его визуальную идентичность неизменной. Его подход к точности был настолько скрупулезным, что даже процесс отбора кирпичей и прочих материалов производился с учетом соответствия их форм и внешнего вида архитектурным традициям прежних периодов. Этот же принцип, насколько возможно, был воплощен и в отборе предметов декоративно-прикладного искусства для интерьеров, поэтому и осветительные приборы, включая люстры, повторяли более ранние изделия по модели И.И. Кендлера. Иногда император все же противоречил сам себе и вносил изменения в художественное убранство интерьеров Петергофского дворца на личных половинах, чтобы приспособить их под жилые и технологически современные на тот момент комнаты. Однако он сохранял Парадные залы в «реставрации», своеобразно музеефицируя память о великих предках [Шеманский, Гейченко 1931: 15].

Хрупкость фарфоровых изделий часто становилась причиной их порчи в XVIII и XIX вв., особенно это касается люстр, освещавших помещение свечами. Эксплуатация таких предметов не обходилась без повреждений из-за человеческого фактора и часто неудачного механического воздействия. В Петергофском дворце в XIX в. основным источником света продолжали оставаться свечи, которые обслуживали лакеи. Из архивных документов известно, что бывали и падения фарфоровых люстр во время замены свечей, а также другие случаи повреждений хрупких фарфоровых предметов [1: Л. 2]. В первой половине XIX в. многие осветительные приборы нуждались в реставрации или полной замене из-за ухудшения внешнего вида. Люстры, которые не заменяли на новые, реставрировали или доделывали на заводах по материалу изделия. Парадная резиденция должна была соответствовать императорскому статусу и прославлять величие дома Романовых на приемах и дипломатических мероприятиях.

После смерти младшей дочери Александры Николаевны в 1844 г. Николай Павлович стал реже посещать Царское Село, предпочитая проводить больше времени в Петергофе и ежедневно работая в Большом дворце [Романова 2017: 230]. Здесь он принимал аудиенции и организовывал мероприятия, что потребовало обновления дворца и пополнения местных кладовых изделиями, соответствующими художественному оформлению интерьеров и применению на многочисленных обедах и торжествах. Вторым поводом для частичного ремонта и обновления обстановки стало предстоящее бракосочетание великой княжны Ольги Николаевны, назначенное на 1846 г. В связи с важным мероприятием в императорской семье обновляются коллекции живописи и декоративно-прикладного искусства как для основной части дворца, так и для Восточного флигеля [Гейченко 1936: 133].

Так, при Николае I интерьер восточной части Петергофского дворца был дополнен аналогичными люстрами по модели И.И. Кендлера из дворцовых кладовых и российскими копиями фарфоровых люстр, созданных в стилистике XVIII в. На акварели Эдуарда Гау (хранится в Государственном Эрмитаже), датированной до 1840-х гг. и изображающей кабинет императрицы в Петергофском дворце, можно увидеть одну из таких люстр, выполненную в насыщенном синем или голубом цвете (Ил. 2). Этот оттенок встречался крайне редко среди изделий легендарного завода, если сравнивать с сохранившимися образцами в музее Мейсенской мануфактуры. Это делает такие предметы особенно ценными с точки зрения их изучения. Согласно описаниям, такие же люстры, вероятно, производились для Петергофа на Императорском фарфоровом заводе как повторы изделий XVIII в. Позже синие люстры были заменены белыми саксонскими аналогами. Если судить по архивным документам, то именно синяя люстра висела в Кабинете императрицы (Гостиной) до заменены ее на белую. Возможно, замена изделия была связана не только с утратами на люстре; в данный интерьер планировалось поставить розовый камин с канделябрами, что вызвало бы диссонанс [2: Л. 5]. Согласно данным из архивных источников, Николай I лично выбрал саксонскую люстру с женскими фигурами для оформления Белой комнаты на половине императрицы из Царскосельских кладовых [3: Л. 11]. В описях Петергофского дворца сказано, что в интерьере Кабинета императрицы (Гостиной) использовался исключительно белый шелк, что подтверждает и акварель Э. Гау. Данный предмет требовалось немедленно доставить в Петергофский дворец в 1839 г. Заменял хрупкое изделие на аналогичное мастер Императорского фарфорового завода, который приглашался на монтаж и демонтаж. Когда же люстру привезли в Петергоф, выяснилось, что в Белой комнате уже повешена похожая люстра с мызы Знаменской, что вызвало ряд вопросов относительно размещения изделия [3: Л. 18]. К сожалению, синяя люстра из Кабинета императрицы не сохранилась до наших дней, но аналогичный экземпляр представлен в коллекции Государственного Эрмитажа. Некоторые фрагменты фарфоровых люстр синего цвета сегодня находятся в музее-заповеднике «Петергоф». По атрибуции, представленной в Эрмитаже, люстра синего цвета была произведена в Германии, как и изделия, использовавшиеся в Петергофском дворце, принадлежали либо Саксонским заводам, либо Императорскому фарфоровому заводу. Учитывая данные атрибуции изделий, можно сделать вывод, что и мейсенский завод производил единичные изделия в синем окрасе, использовавшиеся для оформления дворцовых интерьеров в XIX в. в Петергофе. В Российском государственном историческом архиве хранится дело, в котором упоминается, что в 1851 г. в Петергофский дворец были доставлены различные вещи. Среди них были люстры, одна из которых рассчитана на 12 свечей, украшена фигурами и цветочным оформлением, что соответствует данному типу изделия. Однако в документах не обозначено, где ее разместили [4: Л. 7]. В инвентарной описи кабинета на половине Александры Федоровны в 1889 г. люстра упоминается с указанием бирюзового окраса, что порождает определенные вопросы, связанные с атрибуцией изделия либо с точностью обозначения его цвета в предоставленном документе [5].

В Куропаточной гостиной размещалась саксонская люстра белого окраса. Она выделялась уникальным орнаментом, который отклонялся от классического мейсенского стиля, подчеркивая ее особый стиль росписи. На нижнем вазоне люстры располагались изображения цветочных букетов, чья композиция существенно отличалась от стандартных образцов мейсенской мануфактуры манерой рисунка. Ее цветовое решение акцентировано на белом без ярких росписей на вазах. Данная люстра также погибла в Великую Отечественную войну, о чем свидетельствуют части разбитого фарфора в фонде «Исторические фрагменты» ГМЗ «Петергоф».



Ил. 2. Э.П. Гау. Интерьер кабинета в петергофском Коттедже (?). 1846 г. Картон, акварель. 34,5х49 см (паспарту); 26х32,8 см (рисунок). Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. номер: ЭРР-6500. Фото П.С. Демидова. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2026
Fig. 2. Eduard Hau. The interior of the cabinet in the Peterhof Cottage (?). 1846. Cardboard, watercolor. 34.5 x 49 cm (passepartout); 26 x 32.8 cm (drawing). State Hermitage Museum, Saint Petersburg. Inv. number: ЭРР-6500. Photo by P.S. Demidov. © State Hermitage Museum, Saint Petersburg, 2026.

В Туалетной комнате находилась еще одна фарфоровая люстра, выполненная по форме И.И. Кедлера. Согласно описанию, она тоже была заменена с саксонской на изделие Императорского фарфорового завода. В описях комнат сказано: в начале XIX в. цвет был белый, позже в 1889 г. в комнатной описи изделие бирюзовое [6]. Перед эвакуацией, по описям 1938 г., люстра атрибутирована как изделие Императорского фарфорового завода, голубого с белым цвета, но со множественными повреждениями и утратами фигурок женщин и подвесок.

В восточном флигеле для оформления художественного убранства Николаем I был приглашен к работе выдающийся архитектор XIX в. А.И. Штакеншнейдер. Также он подбирал и предметы декоративно-прикладного искусства для комнат Великой княгини Ольги Николаевны, придерживаясь концепции единого стилевого решения, которое гармонично вписывалось в архитектурный ансамбль Петергофского дворца. Особое внимание уделялось тщательному подбору декоративных элементов, где значимую роль играли фарфоровые люстры, которые размещались почти во всех интерьерах на половине Ольги Николаевны в Восточном флигеле. Правда, по форме И.И. Кендлера была только одна люстра в Гостиной на половине великой княгини Ольги Николаевны на двенадцать рожков со скульптурами женщин вокруг центральной вазы, но в довольно нестандартном цветовом решении. В путеводителе С.С. Гейченко «Большой дворец в Петергофе» 1936 г. цвет люстры не обозначен, но описано, что люстра подражает саксонскому оригиналу, находящемуся в Куропаточной гостиной Большого дворца [Гейченко 1936: 138]. Возможно, люстры в 1936 г. в Туалетной комнате и Кабинете императрицы уже были замены отечественными копиями. В описях интерьеров ее цвет указывался то как синий, то как бирюзовый, что в любом случае создавало интересный контраст с малиновыми штофами на стенах и обивкой мебели. Вероятно, гармония столь ярких акцентов достигалась за счет дополнительных интерьерных деталей, умело балансировавших цветовое решение помещения, например фарфоровых флаконов и мелкой пластики на стенных полочках. В 1938 г. в интерьере числится бирюзовая люстра, которая не была эвакуирована, но похожие по цвету фрагменты фарфора находятся в фонде «Исторические фрагменты» ГМЗ «Петергоф».

Примечательно, что в этот же период А.И. Штакеншнейдер работал над интерьерами «Собственной дачи» для цесаревича Александра Николаевича по заказу императора Николая I, где архитектор использовал более сложные и разнообразные декоративные формы. Здесь он внедрил многорожковые люстры данного типа с пышным разнообразием цветочного и растительного декора и фигурками путти, которые заметно отличались от осветительных приборов Петергофского дворца. Несмотря на стилистическую схожесть с Петергофским дворцом, оформление «Собственной дачи» выделялось большей пышностью и декоративной насыщенностью. Архитектор

сделал акцент на контрасте между этими двумя пространствами, что позволило одновременно разграничить и сохранить преемственность.

Создание двух объектов практически одновременно демонстрировало, насколько тонко могли балансировать различия в деталях при сохранении общего духа целостного художественного стиля. Несмотря на доступность более сложных конструкций, таких как многорожковые люстры, архитектор проявил умеренность в формах Петергофского дворца. Возможно, этот подход был обусловлен стремлением Николая Павловича сохранить общий характер интерьеров Петергофского дворца — более официального и монументального по сравнению с более камерной и личной атмосферой «Собственной дачи» для Александра Николаевича. Кроме того, педантичное внимание к сложившимся традициям и вкусовым предпочтениям заказчика сыграли значительную роль в проектных решениях. Фарфоровые люстры сохранялись в интерьерах Петергофского дворца до 1941 г.

Трагические события Великой Отечественной войны нанесли невосполнимый урон произведениям искусства. Фарфоровые люстры не удалось эвакуировать из дворца из-за их чрезмерной хрупкости, что делало транспортировку слишком рискованной и практически невозможной. Как описывает директор Петергофских и Ораниенбаумских дворцов-музеев и парков М.М. Ребанэ в своих воспоминаниях, «многие предметы <…> не поддавались ни демонтажу, ни упаковке, как, например, люстры XVIII в., украшенные гирляндами из тончайших фарфоровых цветков и листиков» [Спасение ценностей…]. Музейные сотрудники эвакуировали предметы в кратчайшие сроки и принимали решение относительно каждого предмета индивидуально, оценивая безопасность при транспортировке.

Во время боевых действий, сопровождавшихся артиллерийскими обстрелами и разрушительным пожаром, дворец был серьезно поврежден. Множество уникальных предметов интерьера было утрачено: часть разграблена, часть уничтожена огнем. После окончания войны в руинах удалось обнаружить только фрагменты фарфоровых люстр, — утрата нестандартных цветовых решений осветительных проборов по модели И.И. Кендлера нанесла заметный урон истории декоративно-прикладного искусства.

Исследование сохранившихся осколков позволило установить, что среди утраченных светильников находились скорее всего три люстры с различной цветовой палитрой — синей, бирюзовой и белой. Даже отдельные фрагменты этих уникальных произведений представляют собой ценнейший материал для изучения декоративно-прикладного искусства XIX в.

В послевоенный период фарфоровые люстры так и не были воссозданы и возвращены на исторические места. Уже на момент расчисток завалов Петергофского дворца в 1944 г. и обнаружения фрагментов была понятна утрата данных предметов. Восстановление интерьеров, где размещались до войны фарфоровые изделия, не планировалось, поэтому поиск не являлся первостепенной задачей. После изменений в сметах и проектах реставрации фарфоровые люстры также в связи с их утратой не были включены в восстановление интерьера, было решено заменить их схожими предметами или же плафонной живописью.

На данный момент в коллекции ГМЗ «Петергоф» отсутствуют подлинные образцы люстр или точные аналоги по модели И.И. Кендлера, которые соответствовали бы историческим изделиям того времени в полном воплощении нужной формы с женскими фигурами и окраске. Исследование вопроса о типологии и формах осветительных приборов, использовавшихся в XIX в. в интерьерах Петергофской резиденции, остается мало изученным и крайне актуальным для дальнейшей работы в этом направлении и понимания особенностей художественного убранства российских загородных дворцов. Более глубокий интерес к этим уникальным артефактам способен не только возродить утраченные страницы истории декоративно-прикладного искусства, но и обогатить наше представление о культурном наследии в области фарфоровых осветительных приборов, которые были уничтожены во время Великой Отечественной войны.

Восстановление этих утраченных элементов стало бы важным шагом в возвращении культурного наследия и возрождении исторической аутентичности одной из знаковых резиденций России.

Примечание

1. Примером здесь может служить люстра на двенадцать рожков с лепным декором (XIX в., Германия) из коллекции Государственного Эрмитажа. Источник: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=13735644 (дата обращения: 15.05.2026).

2. О том, что на акварели Э.Гау изображен именно Кабинет императрицы в Большом петергофском дворце доказывает фотография из фондов государственного музея-заповедника «Петергоф», сделанная 1930-е гг. Источник: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=14443846(дата обращения: 15.05.2026).

Список источников

1. РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Д. 1363. Л. 10.
2. РГИА. Ф. 468. Оп. 10. Д. 297. Л. 20.
3. РГИА. Ф. 469. Оп. 9. Д. 1631. Л. 33.
4. РГИА Ф. 468 Оп. 10. Д. 336. Л. 22.
5. Архив ГМЗ «Петергоф» ПДМП6826-ар (Оп.34/13а).
6. Архив ГМЗ «Петергоф» ПДМП-6825-ар (Оп.34/11а).

Список литературы

Кверфельдт 1940. Кверфельдт Э.К. Фарфор: Краткий исторический очерк. Л.: Лениздат, 1940. 78 с.

Шеманский, Гейченко 1931. Шеманский А.В., Гейченко С.С. Историко-бытовой музей XVIII в. в Петергофе. Большой дворец: [Путеводитель]. 2-е изд. М.: Гос. изд-во изобразительных искусств, 1931. 94 с.

Романова 2017. Романова О.Н. Сон юности: записки дочери Николая I. М.: Алгоритм, 2017. 271 с.

Гейченко 1936. Гейченко С.С. Большой Петергофский дворец: [Путеводитель]. Л.: Изд-во и 1 тип. изд-ва Леноблисполкома и Ленсовета, 1936. 157 с.

Спасение ценностей… Спасение ценностей Петергофа (из статьи М. Ребанэ) [Электронный ресурс] // Санкт-Петербургский профсоюз работников культуры. URL: https://spbprk.ru/2025/04/28/spasenie-cennostej-petergofa/ (дата обращения 16.12.2025).

References

Kverfel'dt, E.K., Farfor: Kratkii istoricheskii ocherk. Leningrad: Lenizdat Publ., 1940. 78 p. (In Russian).

Geichenko, S.S., Bol'shoi Petergofskii dvorets: [Putevoditel']. Lreningrad: Izd-vo i 1 tip. izd-va Lenoblispolkoma i Lensoveta Publ., 1936. 157 p. (In Russian).

Romanova, O.N., Son iunosti: zapiski docheri Nikolaia I. Moscow: Algoritm Publ., 2017. 271 p. (In Russian).

Shemanskii, A.V., Geichenko, S.S., Istoriko-bytovoi muzei 18 v. v Petergofe. Bol'shoi dvorets: [Putevoditel']. 2nd ed. Moscow: Gos. izd-vo izobrazitel'nykh iskusstv Publ., 1931. 94 p. (In Russian).

Сведения об авторе

Храмова Алёна Владиславовна, аспирант, кафедра теории и истории пространственных искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер.,13)
E-mail: buono11@mail.ru

Научный руководитель

Дмитриева Анна Алексеевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры общественных дисциплин и истории искусств; главный научный сотрудник, управление по научной работе, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер.,13)
E-mail: annadmi@mail.ru

Для цитирования: Храмова А.В. Фарфоровые люстры по модели И.И. Кендлера в художественном убранстве Петергофского дворца в XIX в.// Terra artis. Искусство и дизайн. 2026, № 2. С. 62–68. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_62

About the author

Khramova Alena Vladislavovna, PhD student, Department of Theory and History of Spatial Arts, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia, 191028)
E-mail: buono11@mail.ru

Scientific supervisor

Dmitrieva Anna A., Doctor of Art History, professor, Department of Social Sciences and Art History; Chief Researcher, Science and Research Office, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz
E-mail: annadmi@mail.ru

For citation: Khramova, A.V., Porcelain Chandeliers Modeled by J.J. Kändler in the Artistic Decoration of the Peterhof Palace in the 19th Century, *Terra Artis. Art and Design*, no. 2, 2026, pp. 62–68. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_62

DOI: 10.53273/27128768_2026_2_69

М.Т. Майстровская

РОСКОШЬ И ВЕЛИКОЛЕПИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ КАБИНЕТОВ XVI–XVII ВЕКОВ: ФОРМЫ, МАТЕРИАЛЫ, ДЕКОРАЦИОННЫЕ ТЕХНИКИ

Статья рассматривает западноевропейский кабинет в качестве выдающегося произведения прикладного искусства, где разнообразие форм и конструкций, множество декоративных техник поражают воображение. Кабинеты развиваются и совершенствуются очень быстро в связи с активным социально-культурным заказом времени. В их конструкции и декорировании применяются практически все технологии этого времени, самые ценные и экзотические материалы — черное дерево, слоновая кость, черепаховый панцирь, мозаики из полудрагоценных и поделочных камней, перламутр и др. В кабинетах соединяются, как правило, несколько материалов и приемов, рождающих пышность, богатство, красочность; при высочайшем художественном и исполнительском мастерстве кабинеты становятся не только произведениями искусства для украшения дворцов и интерьеров, но и художественными памятниками мирового значения.

Ключевые слова: мебель, искусство, технологии и техники, художественное мастерство, драгоценные экзотические материалы, творческая фантазия, виртуозное исполнение, произведения декоративного искусства

M.T. Maistrovskaia

THE LUXURY AND SPLENDOUR OF WESTERN EUROPEAN CABINETS FROM THE 16TH AND 17TH CENTURIES: FORMS, MATERIALS AND DECORATIVE TECHNIQUES

The article examines the Western European cabinet as an outstanding achievement of applied art remarkable for its striking diversity of forms, designs and decorative techniques. Cabinets evolved and grew in refinement at a rapid pace, driven by the active social and cultural demands of the era. Their design and decoration incorporated virtually every technology of the time, along with the most valuable and exotic materials: ebony, ivory, tortoiseshell, semi-precious and ornamental stones, mother-of-pearl, and more. As a rule, cabinets combine several materials and techniques, achieving sumptuousness, richness and brilliance. When executed with supreme artistic and technical mastery, these works of art adorning palaces and interiors are elevated to world-renowned monuments of art.

Keywords: furniture, art, technologies and techniques, artistic mastery, precious exotic materials, creative imagination, and virtuoso execution, works of decorative art

Данный материал начинает тему «Шедевры мебельного искусства» и посвящен уникальным предметам интерьерного убранства, самым выдающимся образцам мебели, которые когда-либо были в истории мебельного искусства — западноевропейским кабинетам периода Ренессанса и Барокко. По сложности, разнообразию и роскоши применяемых материалов и виртуозных техник, высочайшему мастерству художественного и рукотворного исполнения с ними не могут сравниться никакие другие предметы мебели.

В долгой эволюции мебельных форм отчетливо прослеживается многообразие конструкций, технологий, приемов создания тех или иных предметов, создающих комфорт, уют и красоту



Ил. 1. Шкатулка для письменнях принадлежностей Лондон, ок. 1525 г. Орех и дуб, облицована крашеной и позолоченной кожей и шелковым бархатом; позднее была покрыта шагреневой (возможно, акульей) кожей, 24,5 × 41 × 29 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Инв. номер: W29: с 1 по 10-1932. Источник: Wikimedia.org (Лицензия GNU Free Documentation). Автор: Магнус Манке
Fig. 1. Writing surface. London, ca. 1525. Walnut and oak, lined with painted and gilded leather and silk velvet; later shagreen (possibly sharkskin) outer covering, 24.5 × 41 × 29 cm. Victoria and Albert Museum, London. Inv. number: W.29:1 to 10-1932. Source: Wikimedia.org (GNU Free Documentation License). Author: Magnus Manke

интерьера, и, пожалуй, главное, — отвечающих на запрос социального и культурного заказа своего времени. История возникновения и развития кабинетов как специальной мебели для хранения, восходит к античным временам, начиная с Древнего Рима. Однако существует версия, что эти предметы пришли из монастырского быта, получив небывалое распространение и востребованность в эпоху Ренессанса и барокко. Как и каждый объект предметного мира, кабинет возникает и развивается в контексте социального заказа и социально-культурных требований времени. В определенной степени он демонстрирует собой эту непреложную истину декоративного искусства и дизайна.

Если рассматривать все существующие формы и типы мебельной номенклатуры в некой иерархии декоративного убранства, то кабинеты, безусловно, будут находиться на недосягаемой высоте. Никогда за всю историю развития мебели не было создано столько блистательных и сложнейших предметов интерьера, поражающих разнообразием форм, конструкций, обилием сложнейшего декорирования. Это были самые сложные и дорогостоящие мебельные предметы, которые выполнялись лучшими мастерами, получившими наименование «кабинет-мейкеры» — высший уровень художественного и столярного мастерства.

Кабинеты появляются в Италии и Испании в XV в. в связи с наступлением новой экономической формации — капитализма — и насущной необходимостью «вести дела», хранить документы. Кабинет представлял собой рабочий шкаф для хранения деловых бумаг, корреспонденции, векселей, личной переписки, ценных и дорогих его владельцу предметов. Как правило, кабинет принадлежал хозяину дома и располагался рядом со спальней, в соседней комнате, которая предназначалась для деловых и интеллектуальных занятий. Со временем эту комнату стали называть «кабинетом». Метаморфоза заключалась в том, что название шкафа стало названием комнаты, а название комнаты для хранения одежды — «гардероба» — со временем стало названием платяного шкафа.

Бурная и активная деловая и светская жизнь Нового времени была связана с расширением не только социальных и экономических аспектов, но и гуманитарных и естественно-научных знаний. Именно в этот период начинается коллекционирование, развивается собирательство разнообразных экзотических редкостей, привозимых из путешествий по всему свету. Кабинет, как личное пространство владельца, «принимает» и эти редкие и ценные предметы, становясь местом хранения личных коллекций. Можно сказать, он становится некоей личной кунсткамерой, чрезвычайно популярной в тот период; не мудрено, что название «кабинет» долгие годы было синонимом названия музея. Так, в российском толковом словаре начала XIX в. не было слова «музей», а был лишь «кабинет» — как хранилище исторических, художественных и природных артефактов.

Конструктивное разнообразие кабинетов стало чрезвычайно широким, так, первыми моделями были небольшие настольные шкафчики с несколькими выдвигающимися ящиками или центральной дверкой посередине. Они выглядели как небольшие, но драгоценные предметы интерьера – часто квадратной формы, скорее похожие на шкатулки или ларцы. Были распространены и дорожные кабинеты, которые брали с собой в путь (Ил. 1).

Затем появляется подстолье, на него ставится сам шкаф, и, наконец, подстолье стилистически, конструктивно и декоративно соединяется с емкостью, представляя собой цельный, крупный



Ил. 2. Кабинет со сценами из Книги Бытия. Антверпен, ок. 1650 г. Дуб, липа, черное дерево, орех, стекло, слоновая кость, черепаха, серебряная краска, 17,7 × 17,2 см. Государственный музей, Амстердам. Инв. номер: BK-NM-4789. Источник: Wikimedia.org (Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication). Автор: Mr. Nostalgic

Fig. 2. Kunstkast met geschilderde taferelen uit Genesis (Cabinet decorated with episodes from Genesis). Antwerp, ca. 1650. Oak, linden, ebony, walnut, glass, ivory, tortoise, silver paint, 17,7 × 17,2 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Object number: BK-NM-4789. Source: Wikimedia.org (Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication). Author: Mr. Nostalgic



Ил. 3. Кабинет Барберини. Галерея деи Лавори, Флоренция. По мотивам гравюр Франческо дель Туппо (итальянец, 1443/44–1501), опубликованных в Неаполе в 1485 году. Италия, Флоренция, ок. 1606–1623. Дуб и тополь, облицованные различными экзотическими породами древесины, с лепниной из черного дерева и накладками из мрамора, сланца (paragon); изделие pietre dure, выполненное из цветного мрамора, горного хрусталя и различных твердых пород камня, 59,1 × 96,8 × 35,9 см. Музей искусств Метрополитен. Номер объекта: 1988.19. Источник: Wikimedia.org (Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication). Автор: Pharos

Fig. 3. Barberini Cabinet. Galleria dei Lavori, Florence. After woodcut illustrations by Francesco Del Tuppo (Italian, 1443/44–1501), published in Naples in 1485. Italy, Florence, ca. 1606–23. Oak and poplar veneered with various exotic hardwoods, with ebony moldings and plaques of marble, slate (paragon); pietre dure work consisting of coloured marbles, rock crystal, and various hardstones, 59.1 x 96.8 x 35.9 cm. The Metropolitan Museum of Art. Object Number: 1988.19. Source: Wikimedia.org (Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain). Author: Pharos

напольный кабинет. Несмотря на большое разнообразие форм и конструкций, материалов и декоративных техник отделки, кабинет представлял собой корпусную емкость для хранения многочисленных небольших предметов. Широко распространяется конструкция кабинета с раскрывающимися дверцами, за которыми находились, как правило, два ряда ящичков и центральная часть — наиболее богато и декоративно оформленная ниша. Другим, не менее распространенным типом был кабинет на подстолье с откидной крышкой, которая становилась плоскостью для письма в раскрытом виде[1,2].

Кабинеты представляли собой чрезвычайно дорогие предметы мебели из-за материалов и редких и сложных технологий, применявшихся при их изготовлении. Это прежде всего самое дорогое и редкое черное дерево (эбен), которое вывозили из центральной Африки, а также ценные экзотические породы древесины (палисандр, амарант, падук, буминга и т. д.). Из местных пород использовали дуб и грецкий орех; самая разнообразная резьба, виртуозные техники интарсии (деревянного врезного набора) и маркетри (набора из тонких слоев деревянного шпона, приклеивающихся на поверхность предмета), флорентийской мозаики из полудрагоценных и поделочных камней («пьетро дура» — pietre dure), черепахового панциря, перламутра, слоновой кости, эмалевых и живописных вставок (Ил. 2), декораций, гравированных накладок, которые порой закрывали весь фасад кабинета, поражали обилием творческой фантазии и виртуозного мастерства (Ил. 3). Ценность и богатство кабинета были настолько велики, что позволить его себе могли только крупные аристократы и королевские дворы. Как чрезвычайно ценное и уникальное произведение кабинет часто служил дипломатическим подарком.

Развитие форм кабинетов соотносилось с ведущими художественными стилями и направлениями, а также обладало территориальными особенностями разных европейских культур. За время расцвета кабинетов были сформированы центры производств и выявлено творчество крупнейших мастеров. Своими уникальными кабинетами прославились Филипп Хайнхофер, Ян ван Мекерен, Адом Эк, Андре Шарль Буль, Пьер Голь и многие другие мастера. А наиболее известным центром производства стал Антверпен.



Ил. 4. Bottega genovese, mobile-stipo. ок. 1710. Замок Сфорца, Милан. Источник: Wikimedia.org (Creative Commons Attribution 3.0 Unported). Автор: Sailko.
Fig. 4. Cabinet, Genoese workshop, ca. 1710. Sforza Castle, Milan. Source: Wikimedia.org (Creative Commons Attribution 3.0 Unported). Author: Sailko.



Ил. 5. Stipo intagliato a bambocci, Генуябambocci, Генуя, конец XVI в. Вилла Медичи в Черрето-Гвиди. Wikimedia.org (Creative Commons Attribution 3.0 Unported). Автор: Sailko.
Fig. 5. Carved bambocci cabinet, Genoa , late 16th century. Medici Villa of Cerreto Guidi. Wikimedia.org (Creative Commons Attribution 3.0 Unported). Author: Sailko.



Ил. 6. Кабинет Пассалаква (stipo Passalacqua) работы миланской мастерской, 1613. Замок Сфорца, Милан. Источник: Wikimedia.org (Creative Commons Attribution 3.0 Unported). Автор: Sailko.

Fig. 6. Passalacqua cabinet, Milanese workshop, 1613. Sforza Castle, Milan. Source: Wikimedia. org (Creative Commons Attribution 3.0 Unported). Author: Sailko.

Производство кабинета эпохи Ренессанса было связано с изменением потребностей заказчиков: рядом с предметами сугубо утилитарного предназначения для хранения документов или ценных личных вещей появились коллекционные произведения. Кабинет приобрел особое значение и важную функцию: выразить статус владельца, показать его богатство, удивить уровнем культуры и образованности. Владелец получает удовольствие от обладания вещью, которая обретает статус художественного произведения и которая представляет владельца как знатока и ценителя искусств. Это свойство кабинетов отразилось на заказах с требованием в каждом случае создания неповторимого экземпляра, который призван был удивлять и восхищать своим уникальным своеобразием, профессиональным исполнением и ценными редкими материалами.

В самом распространенном виде большой напольный кабинет состоял из двух частей. Верхняя представляла собой шкаф с множеством выдвижных ящичков, ниш, пеналов, потайных отделений, снабженных замками с секретами и музыкальным сопровождением, поэтому в изготовлении кабинетов часто принимали участие механики. К корпусу прикреплялась крышка, которая преграждала доступ к ящичкам и служила плоскостью для письма. Нижняя часть была с опорами в виде колонн, деревянных резных и золоченых скульптур, декоративных элементов в виде валют и резных композиций.



Ил. 7. Итальянский шкаф-кабинет, салон Франсуа I, XVI век. Замок Шенонсо. Источник: Wikimedia.org (Creative Commons Attribution-Share Alike 2.0). Автор: MFSG

Fig. 7. Italian cabinet in the Francis I's Drawing Room, 16th century. Château de Chenonceau. Source: Wikimedia.org (Creative Commons Attribution-Share Alike 2.0). Author: MFSG.

Колыбелью мебельного искусства в Италии считается Тоскана. Можно заметить некоторые «пристрастия» городов в деле украшения мебели. Так, в Лукке и Сиене мебель украшали золоченой лепниной и позолотой. В северной Италии — в Милане и Кремоне предпочитали резьбу. На северо-востоке, в Чертозе, монахи использовали технику чертозианской мозаики, набирая восточные геометрические узоры из пластинок черного дерева, слоновой кости и перламутра. Во Флоренции инкрустировали перламутром, черепаховым панцирем и флорентийской мозаикой, доведенной до совершенства. В Падуе и Вероне процветала техника интарсии.

Раньше всего предметы стали украшать живописью, так как это было недорого; все зависело от мастерства художника. В качестве сюжетов выбирались гротески. Ренессансная орнаментика отталкивается от античных образцов, которые она развивает в сторону большей утонченности, выразительности и фантазийности. При этом диковинные сюжеты были подчинены форме самого предмета и подчеркивали его тектонику.

Наиболее распространенной стала техника интарсии — набор из различных пород дерева, которые врезались в основу. При этом для живописности рисунка древесина подкрашивалась, так, в период Ренессанса уже было известно около 180 оттенков красителей. Примером может служить кабинет из Мантуи "Plus Outra" (1530 г.), который находится в коллекции музея Виктории и Альберта в Лондоне[3]. В нем видно разнообразие приемов этой техники, включающей как орнаментальные композиции, так и изобразительные — в манере обманок, расположенных на двух ящиках, фланкирующих общую композицию кабинета. Натюрморты с обманками изображали набор гуманистических предметов: книги, песочные часы, письменные принадлежности и цветы.

Рисунками и эскизами для мебели занимались талантливые художники Возрождения, для которых не было разделения на «высокое изобразительное искусство» и «низкое прикладное». Ренессанс не знал различий, которые проявятся позднее к XVII столетию в связи с зародившимися к этому времени Академиями художеств. Рисунки для мебели делал Пьетро делла Франческо, Лоренцо Лотто и другие прославленные художники эпохи. Сначала мотивы декора были простые, но со временем они усложняются, и появляются целые натюрморты, пейзажи, архитектурные и фантазийные композиции. Главной особенностью в таких декорациях было бесконечное разнообразие композиционных вариантов. Несмотря на точную и выверенную композицию, сюжеты и детали никогда не повторялись, а делались с поразительным чувством «визуальной симметрии».

Ил. 8–9. Пьер Голль (?). Кабинет, ок. 1645–1650 гг. Государственный музей, Амстердам. Инв. номер: BK-1611. Источник: https://www.rijksmuseum.nl (Общественное достояние)

Fig. 8–9. Pierre Gole (possibly). Cabinet, ca. 1645 – ca. 1650. Rijksmuseum, Amsterdam. Object number: BK-1611. Source: https://www.rijksmuseum.nl (Public Domain).





Важным для итальянских мебельных форм были архитектурные элементы и фигуративная резьба: как, например, в кабинете середины XVI в. из Миланского музея мебели с резными украшениями в виде путти и четким балансом гладких поверхностей, фанерованных орехом, и резных деталей. В филенках фасадной плоскости за центральной дверкой был применен редкий «кап» ореха с пышной свилеватой текстурой (Ил. 4–5).

По сравнению с готической эпохой, стремившейся замаскировать конструкцию, ренессансные мастера обнажают четкие и уравновешенные линии формы и подчеркивают натуральную красоту материала. Особенностями конструктивной формы стали четкое распределение несущих и несомых частей, сопоставление гладких поверхностей и высокой декоративной пластики резьбы. Так, горельефная резьба в кабинете становится пространственной. В отдельную группу можно выделить «кабинеты с малышами» — “stipoa bamboccі”, где кабинет украшен множеством фигур путти, сосредоточенных по углам и на фризе в верхней части. Мастер эффектно сочетает здесь мелкую пластику тонированных фигурок с фактурой шпона капа ореха с его характерными узорами и теплым золотисто-коричневым цветом. Предмет сохранил откидную крышку и несколько потайных ящичков и отделений внутри.

Корпусная мебель решается как архитектурное сооружение, как «миниатюрное палаццо» с пилястрами, колоннами, карнизами, фронтонами, скульптурой в нишах — как на кабинете из коллекции Миланского музея мебели (Ил. 6).

Примером виртуозного соединения нескольких техник может послужить и итальянский кабинет (Мантуя, середина XVI в., из французского замка Шенансо), который можно отнести к шедеврам кабинетов итальянского Ренессанса. Это большой напольный кабинет, где каждый отдельный элемент доведен до совершенства. Центральную часть поддерживают четыре фантазийные фигуры — кариатиды и атланты, не имеющие торса, их заменяют растительные орнаменты, выполненные в резьбе. По краям размещается круглая скульптура, которая так же стилизована и не выбивается из общей композиции предмета (Ил. 7).

В центральной части архитектурные мотивы соединены с многочисленными орнаментальными вкраплениями (интарсия) из слоновой кости, которые зрительно облегчают конструкцию и создают эффект мерцания. Внешние стороны



выдвигающихся ящиков украшены двенадцатью серебряными позолоченными вставками. Карниз, имеющий вид завершения итальянского палаццо, подчеркнут четырьмя масками, исполненными в технике горельефа. Кабинет облицован черным деревом, капом, а также комлевыми срезами ореха. Он декорирован резьбой, интарсией слоновой костью и черепахой. Внутренняя часть решена как архитектура, по углам которой расположено множество фигур. Значение и роль кабинета в интерьере итальянского дома трудно переоценить, он служил «лицом своего владельца». Поэтому художники и мастера на протяжении XVI и последующих веков развивали свое мастерство в сочетании с уникальностью творческого эксперимента.

Совершенно иначе в этот период кабинеты создавались во Франции, где вырабатывался свой самостоятельный и выразительный стиль. Известно, что итальянские кабинеты быстро распространились в другие страны и, прежде всего, во Францию, которая стала внимательна к новациям и активно впитывала новые идеи, формы и особенности современного стиля. В первой половине столетия в характере французского интерьера проявляются черты, общие для большинства европейских стран. Стены в замках крупного дворянства и в состоятельных городских домах покрывались деревянными панелями или затягивались по подрамникам красочными





Ил. 10–12. Кабинет резной. Париж, нач. XVII в. Тополь, дуб, черное дерево, амарант, палисандр, почерневшее фруктовое дерево, слоновая кость, медь, бронза (позолота), платан. Лувр. Инв. номер: OA 6629; MRR 62. Источник: https://collections.louvre.fr/. © 2007 Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Harry Bréjat

Fig. 10–12. Ebony cabinet. Paris, early 17th century. Poplar, oak, ebony, amaranth, rosewood, ebonised fruitwood, ivory, copper, gilt-bronze, sycamore. Louvre. Inv. numder: OA 6629; MRR 62. Source: https://collections.louvre.fr/. © 2007 Musée du Louvre, Dist. GrandPalaisRmn / Harry Bréjat

тканями, шпалерами, а порой и обоями из тисненой и золоченой кожи. Дворцовые залы часто облицовывались цветным мрамором; в каждом помещении находился обычно мраморный камин со скульптурными изображениями. Однако, несмотря на богатство и разнообразие материалов, французские интерьеры отмечены сдержанностью, даже строгостью; сказалось воздействие классицизма, и этим они заметно отличались и от итальянских палаццо, и от более пышных дворцовых залов второй половины века.

Начиная с XVI в. кабинеты выполняют значительную роль в становлении французского мебельного искусства. Мебельщики или кабинетные мастера, как их стали называть, сосредоточились на этом типе мебели с целью выражения своей изобретательности и мастерства. Именно в этом предмете мастер мог дать волю

своему творческому дарованию и максимально продемонстрировать профессиональное умение. На протяжении XVI–XVII вв. кабинет претерпел много преобразований, но сохранил свои позиции в качестве самого престижного предмета, как для заказчиков, так и для самих мастеров.

Своеобразным типом в середине века становятся кабинеты из черного (эбенового) дерева. Отсюда и название мастеров — «эбенисты» или «чернодеревцы», или «кабинет-мейкеры» — это самый высокий статус среди мастеров мебельного дела, которые преимущественно работали с корпусной мебелью, изготавливая шкафы, различные тумбы, комоды и кабинеты. Эбеновые кабинеты, украшенные резьбой на высоких подстольях, представляли собой монументальные и элегантные предметы мебели, придававшие значимый статус всему интерьеру. Они облицовывались шпоном черного дерева, а дверки часто делали из массива, что давало возможность создавать невысокий, но выразительный орнаментальный рельеф в виде пышных венков, орнаментов и фигуративной резьбы, как правило, на мифологические или античные сюжеты.

Декоративный эффект достигался контрастом строгой поверхности резного черного дерева и скрывающейся внутри богато декорированной центральной ниши, напоминающей по отделке самые богатые дворцовые залы или же театральную сцену. Будучи черным снаружи, кабинет внутри был многоцветным и порой очень ярким, как, например, голландские кабинеты, так же элегантные и черные снаружи, внутри часто окрашенные в ярко-красный цвет. Внутренность кабинета при открытых дверках можно сравнить только с драгоценным содержимым, где применяли самые различные материалы: инкрустацию камнями, мрамором, черепаховым панцирем, ценными экзотическими породами деревьев, перламутром и слоновой костью и т. д.

Считается, что подобный тип мебели зародился во Фландрии, позже появилось множество французских изделий. Монументальные, строгие объемы кабинетов как нельзя лучше соответствовали характеру убранства интерьеров замков и дворцов (Ил. 8–9). Репрезентативные, классические, построенные по архитектурным законам, французские кабинеты затмили продукцию ряда других центров мебельного производства и соответствовали требованиям «большого стиля».

Так, кабинет из Лувра состоит из двух независимых частей: подстолья и верхней части — самого кабинета. Несмотря на то, что эти части выполнены раздельно, они предназначены друг для друга и образуют целостный ансамбль. Подставка состоит из десяти опор — пять колонн расположены спереди по фасаду, пять пилястр — сзади. Колонны украшены листьями винограда и плюща. Они чередуются с фартуками, декоративными резными деталями, расположенными между опор (Ил. 10).

Верхняя часть кабинета может быть разбита визуально на три уровня. Снаружи кабинет украшен резьбой и круглыми скульптурами в нишах. Задняя панель очень проста, без декоративного шпона, потому что кабинет стоял вдоль стены. За исключением задней филенки, шкаф покрыт черным деревом, что придаёт ему строгий вид, а все его великолепие скрывается внутри. Сложная и красочная композиция — колонны розового цвета, связанные с антаблементами, выделяются на черном фоне ящиков и небольших центральных дверей (Ил. 11). Они образуют настоящую архитектуру, своего рода монументальный портик; балясины редко встречается в кабинетах этого типа. Две маленькие центральные дверцы обнаруживают самую драгоценную и красочную часть кабинета. Эта ниша, которую называли «коробкой» или «театром», контрастирует с фасадной частью кабинета благодаря обилию цветов и разнообразию материалов. Здесь представлено не менее двадцати трех ящиков. Сцена представляет детей, играющих с морскими монстрами.

Интарсия в нише представляет шахматную доску в перспективе и фигуру Благотворительности (Ил. 12). По бокам — два зеркала, расположенные под углом между колоннами из слоновой кости и подчеркивающие этот перспективный эффект. Боковые зеркала отражают шахматную доску или зеркало в зависимости от взгляда смотрящего. Секретные ящики обычно размещаются по сторонам ниши, в кабинете из Лувра они отсутствуют. Все эти красочные элементы внутреннего убранства кабинета контрастируют с его внешним черным графическим фасадом.

Резные кабинеты из эбенового дерева были ярчайшей страницей в истории мебельного искусства Франции. Они пользовались огромной популярностью у знатных особ и королевского двора, благодаря чему можно видеть их в собраниях музеев по всему миру. Известно, что такие кабинеты изготовлялись для Людовика XIII и Людовика XIV, они упоминаются в описях кардинала Мазарини; их поставляли во многие евро-



Ил. 13. Кабинет Врангеля. Аугсбург, 1566. Вестфальский музей искусства и истории культуры, Мюнстер, Германия. Инв. номер: K-605 LM. Источник: Wikimedia.org (Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication). Автор: Wuselig
Fig. 13. "Wrangelschrank" cabinet. Augsburg, 1566. LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Germany. Inv. number: K-605 LM. Source: Wikimedia.org (Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication). Author: Wuselig.

пейские страны. Такие кабинеты входят в собрания Лувра, дворца Фонтенбло, Версаля, замков Луары и Эрмитажа.

Несмотря на то, что все они имели ряд общих черт — довольно большие размеры, черный цвет, прямоугольную тяжеловесную форму, — они обладали и рядом отличий, например, сюжет рельефного украшения подчас иллюстрировал целые литературные произведения. Но самое главное было сосредоточено за дверями кабинета, в нише, которая причудливо декорировалась, имитируя лучшие интерьеры европейских дворцов своего времени.

Несмотря на простую и функциональную конструкцию кабинета, в его отделке нашли применение самые разнообразные техники и приемы. Кабинет включал в себя все сложные технологии, какие только знало в это время столярное и ювелирное, изобразительное и пластическое искусство. С широким распространением в европейской культуре кабинеты получают региональное своеобразие, где появляются излюбленные техники и формы, представляя вереницу уникальных образцов мебельного искусства. Одним из известных считается немецкий кабинет «Wrangelschank» — самый яркий и ценный экспонат LWL (Landesmuseum), Вестфальского Государственного музея искусств и истории культуры в городе Мюнстер, Германия. В мебельном искусстве Германии сложился целый ряд школ: рейнская, баварская, франкская и др. Однако в целом оно подразделялось на северогерманское и южногерманское. Его характерной особенностью, по сравнению с итальянскими образцами, была большая свобода от античных мотивов и более активная живописность (Ил. 13).

Исторически считается, что данный кабинет заказал шведский военачальник Карл Густав граф фон Врангель в подарок дочери по случаю ее свадьбы в 1566 г. Другая версия происхождения этого кабинета связана с этим же персонажем, захватившем кабинет в качестве трофея во время Тридцатилетней войны. С тех пор его назвали кабинетом Врангеля. Но как ни спорна его история и происхождение, его историко-художественная и культурная ценность — бесспорны. Он относится к образцам аугсбургской мебели и представляет собой настольный шкаф простой геометрической формы, за распашными дверками которого расположены ряды колонн с пилястрами, ящичков и дверок для его ценного содержимого. Снаружи и изнутри все его поверхности полностью закрыты композициями в технике виртуозной интарсии. Основной темой его сюрреалистических картин стала тема «Vanitas» (лат.) буквально — («суета, тщеславие»), т. е. философское осмысление быстротечности земного могущества и славы, человеческих творений и поступков, сражений и триумфа. Это своеобразный жанр живописи — аллегорический натюрморт, в его центре традиционно представлены человеческий череп и ландшафтные городские сцены без замысла и правильной перспективы. Они сочетают в себе изобразительные формы и архитектурные фантазии, при этом выполненные с поразительной точностью, скрупулезностью и реалистической достоверностью.

Прототипом изображений на корпусе кабинета считаются гравюры художника Жака Андруэ Дюсерсо. В его работах проступали нечеткие кривые полуразрушенных арок и аркад, фрагменты руинированных архитектурных деталей со своеобразной перспективой, перепутанными и наплывающими друг на друга планами, рождающими сюрреалистическую картину. В художественном исполнении этого кабинета сочетаются безудержная фантазия и виртуозная техника — как в самой композиции, в сюжетах рисунка, в исполнении отдельных фрагментов, так и целого предмета.

Сложность и замысловатость этого кабинета и его живописных панно поражает воображение современных зрителей. Кабинет был приобретен в 1950 г. и стал одним из драгоценных объектов коллекции, что сказалось на его современном экспонировании. Он помещен в отдельном полностью затемненном зале, в специально выполненной для него овальной витрине с индивидуальной подсветкой, которая выразительно представляет этот шедевр южногерманского мебельного искусства эпохи Возрождения.

Многочисленное разнообразие образцов кабинетов получает еще большее распространение в следующую эпоху барокко, достигая высочайшего художественного воплощения. Именно в XVII в. получают признание шедевры Андре Шарля Буля и Пьера Голле, а также многих других мастеров и художников декоративного искусства, связавших свое творчество с искусством кабинетов.

Примечание

1. Джованни Баттиста Фонтана и Якобус Фьяменго. Кабинет. Неаполь, Италия, около 1600 г. Черное дерево и слоновая кость. Источник: https://collections.vam.ac.uk/item/O61539/cabinet-fiamengo-iacopo/ (дата обращения: 15.06.2026).

2. Кабинет. Южная Германия, Великобритания (?). 1550–1580, 1800–1820 (?). Маркетри из различных древесины различных пород, резьба по самшиту, накладки из дуба и ясеня. Источник: https://collections.vam.ac.uk/item/O58757/cabinet-unknown/(дата обращения: 15.06.2026).

3. Кабинет «Plus Oultra». Мантуя, Феррара, около 1530 г. Орех, инкрустированный древесиной различных пород, предположительно веретеном, черным деревом, тополем, ясенем, падубом и тропической древесиной твердой породы. 81,3 x 134 x 44,4 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Инв. номер: с 11:1 по 18-1891. Источник: https://collections.vam.ac.uk/item/O70502/plus-oultra-cabinet-cabinet-unknown/ (дата обращения: 15.06.2026).

Сведения об авторе

Майстровская Мария Терентьевна, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры истории и теории декоративного искусства и дизайна, РГХПУ им. С.Г. Строганова (125080, Москва, Волоколамское шоссе, 9)

E-mail: mmaystro@mail.ru

Для цитирования: Майстровская М.Т. Роскошь и великолепие западноевропейских кабинетов XVI–XVII веков: формы, материалы, декорационные техники // Terra artis. Искусство и дизайн. 2026, № 2. С. 69–80. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_69

About the author

Maistrovskaia Mariia T., Doctor of Art History, professor, Department of Theory and History of Art and Design, Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University) (9, Volokolamskoe shosse, Moscow, Russia, 125080)

E-mail: mmaystro@mail.ru

For citation: Maistrovskaia, M.T., The Luxury and Splendour of Western European Cabinets from the 16th and 17th Centuries: Forms, Materials and Decorative Techniques, *Terra Artis. Art and Design,* no. 2, 2026, pp. 69–80. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_69

DOI: 10.53273/27128768_2026_2_81

М.К. Фролова

ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ КАК ПРИЕМ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ТЕМАТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА В МЕМОРИАЛЬНОМ МУЗЕЕ

В настоящее время мемориальные музеи стали многофункциональными учреждениями, которые обладают не только образовательным, но икультурно-досуговым предназначением. Одним из наиболее актуальных приемов представления тематического материала экспозиционной деятельности музеев-квартир стала театрализация, она оживляет мемориальную экспозицию, делая ее более доступной и интересной для посетителей. В настоящей статье рассмотрены специфические средства театрализации, такие как: иммерсивный спектакль-экскурсия, арт-медиация, световые и звуковые эффекты, современные инсталляции на примере музеев-квартир Санкт-Петербурга: Музея-квартиры Н.А. Некрасова и Музея коммунального быта «Квартиры Сергея Довлатова». Использование приема театрализации в мемориальном музейном пространстве представляет интерес как для современных художников, режиссеров, актеров, так и для посетителей.

Ключевые слова: театрализация музейного пространства, музей-квартира, мемориальная экспозиция, художественное проектирование интерьера, музейный спектакль, Музей коммунального быта «Квартира Сергея Довлатова», Музей-квартира Н.А. Некрасова

M.K. Frolova

THEATRICALISATION AS A MEANS OF PRESENTING THEMATIC MATERIAL IN A MEMORIAL MUSEUM

At present, memorial museums have become multifunctional institutions serving not only educational but also cultural and leisure purposes. Theatricalisation has emerged as one of the most compelling ways of presenting thematic material in the exhibition practice of apartment-museums, bringing the memorial exhibition to life and making it more accessible and engaging for visitors. This article examines specific means of theatricalisation — such as the immersive performance tour, art mediation, lighting and sound effects, and contemporary installations — drawing on the example of two apartment-museums in Saint Petersburg: N.A. Nekrasov Apartment-Museum and «Sergei Dovlatov's Apartment»Museum of Communal Life. Employing theatricalisation in memorial museum spaces holds appeal for both contemporary artists, directors, actors, and visitors themselves.

Keywords: : theatricalisation of museum space, apartment-museum, memorial exhibition, artistic interior design, museum performance, «Sergei Dovlatov's Apartment»Museum of Communal Life, N.A. NekrasovApartment-Museum

Мемориальный музей представляет собой специальное музейное пространство, предназначенное для сохранения и передачи исторической памяти. Профиль мемориального музея определяется содержанием события или характером деятельности мемориуемого человека [Сундиева и др. 2001: 356]. В настоящее время в Санкт-Петербурге существуют мемориальные музеи-квартиры, которые принадлежали выдающимся личностям, связанным в прошлом с деятельностью в области архитектуры, скульптуры, живописи, литературы, музыки, театра, науки и политики. Для музеев-квартир свойственен ансамблевый метод построения экспозиции, который подразумевает сохранение или реконструкцию на основе исторических и научных данных определенной социокультурной среды, характерной для мемориуемой личности.



Ил. 1. Александра Гарт. Из серии «Игра в классика». Мемориальный музей-квартира Н.А. Некрасова. Фото автора, 2024 г.

Fig. 1. AAleksandra Gart. From the «Playing the Classic» series. N.A. Nekrasov Memorial Apartment-Museum. Photo by the author, 2024

В настоящее время мемориальные музеи представляют собой не только образовательные, но икультурно-досуговые учреждения, экспозиции часто дополняются художественно-образными инсталляциями, посвященными жизни или творчеству известного деятеля. В некоторых музеях-квартирах при создании экспозиции используют интерактивные приемы.

Актуальным современным приемом экспозиционной деятельности музеев-квартир стала театрализация. Она выражается в добавлении в музейное пространство характерных для театра элементов, таких как использование различных декораций, постановочного освещения, звуковых и световых эффектов. В настоящее время в мемориальных музеях-квартирах также проводятся полноценные театральные тематические постановки и иммерсивные спектакли-экскурсии. По словам заместителя директора по экспозиционно-выставочной работе Музея-усадьбы Г.Р. Державина, кандидата культурологии Ирины Анатольевны Щепетковой «спектакль, поставленный в музее, представляет собой сложную структуру, в которой сосуществует культурно-образовательная и художественная театрально-постановочная составляющие» [Щепеткова 2006: 10]. Театрализация оживляет экспозицию музея, делая ее более увлекательной и интересной. Это помогает посетителям легче воспринимать представленную информацию. Российский музееевед, кандидат исторических наук Елена Николаевна Мастеница утверждает, что в театрализации музейного пространства «важную роль играет выстроенный образный и грамотный рассказ, дополняющий богатый и насыщенный визуальный ряд. В данном контексте экскурсовод выполняет функции театрального актера, привносящего жизнь и движение в композицию выставки, расставляя нужные смысловые акценты, дополняющие и раскрывающие задумки куратора» [Мастеница 2022: 104].

Целью настоящей статьи стало рассмотрение театрализации как приема представления тематического материала мемориальной экспозиции музеев-квартир Санкт-Петербурга на примере Музея-квартиры Н.А. Некрасова и Музея коммунального быта «Квартиры Сергея Довлатова». Особое внимание уделяется изучению специфических средств воздействия театрализации на посетителей.

В период с 25 апреля по 30 июня 2024 г. в некоторых мемориальных музеях Санкт-Петербурга, среди которых Музей-квартира Н.А. Некрасова, расположенный на Литейном пр., 36 в квартире № 4, был реализован проект «Искусство жить дома», посвященный исследованию мемо-



Ил. 2. Александра Гарт. Салфетки. Мемориальный музей-квартира Н.А. Некрасова. Фото автора, 2024 г.
Fig. 2. Aleksandra Gart. Napkins. N.A. Nekrasov Memorial Apartment-Museum. Photo by the author, 2024

риальных пространств деятелей культуры и науки посредством современного искусства.

Главной темой проекта стала игра, представленная в разных формах и отражающая предпочтения определенной мемориуемой личности. Одним из увлечений поэта, о котором упоминают его современники, были карты. В музее-квартире Некрасова художницей Александрой Гарт проект был осуществлен под названием «Игра в классика» [Искусство жить дома…2024]. В постоянную экспозицию музея были встроены произведения современного искусства, которые дополнили мемориальные предметы или мимикрировали под них. Во время проведения проекта в музее была организована арт-медиация, на которой посетителям предлагалось найти предметы, не соответствующие времени и месту. Арт-медиация проводилась куратором проекта Ириной Френкель, которая вовлекала посетителей в активное обсуждение увиденного и поиски мимикрируемых объектов современного искусства, превращая экскурсию по музею в настоящий квест.

В каждой мемориальной комнате были предметы, не соответствующие оригинальной обстановке. Начиная с приемной, посетителям нужно было заметить то, что вызывает диссонанс и выглядит не так, как должно быть. Здесь это выразилось в неправильной расстановке стульев. Также в комнатах были представлены гравюры XIX в., к которым были добавлены детали, отсылающие к жизни и творчеству Некрасова. Например, к изображению крестьянина было добавлено много зайцев, отсылающих к произведению поэта «Дедушка Мазай и зайцы» (Ил. 1), к идущим с поля людям были пририсованы кости, превращая их в«толпу мертвецов» из «Железной дороги» и др.

Современные объекты были показаны в гостиной Авдотьи Яковлевны Панаевой и представляли собой салфетки с вышитыми крестиком современными покерными схемами. Цветовая гамма салфеток позволила им влиться в мемориальный интерьер в то время, как изображение не соответствовало времени и месту, вызывая диссонанс (Ил. 2).

Главным произведением на экспозиции стала инсталляция «Четырехмерие» (Ил. 3), представленная в комнате, в которой при жизни Ни-



Ил. 3. Александра Гарт. «Четырехмерие». Мемориальный музей-квартира Н.А. Некрасова. Фото автора, 2024 г.
Fig. 3. Aleksandra Gart. «Four-Dimensionality». N.A. Nekrasov Memorial Apartment-Museum. Photo by the author, 2024



Ил. 4. Александра Гарт. «Железная дорога». Мемориальный музей-квартира Н.А. Некрасова. Фото автора, 2024 г.
Fig. 4. Aleksandra Gart. «The Railway». N.A. Nekrasov Memorial Apartment-Museum. Photo by the author, 2024

колая Некрасова проходили карточные игры. Инсталляция представляла собой изображенную на зеркале покерную схему, разработанную доктором физико-математических наук, ведущим научным сотрудником лаборатории САП в Междисциплинарной исследовательской лаборатории имени П.Л. Чебышева Романом Валерьевичем Михайловым и доктором наук, швейцарским математиком, профессором математики и информатики в Университете Саарланда (Германия) Лораном Бартольди [Михайлов, Бартольди 2023: 7], в которой зашифрована четырехмерная сфера, одним из измерений которой является память. Данная инсталляция с изображенной на зеркале покерной схемой обозначает не только игру, но исимволизирует новое измерение, сочетающее мемориальный и современный аспекты.

В завершающей экспозицию комнате — столовой — была представлена еще одна инсталляция: большой графический лист, на котором изображался вид из окна поезда на проходящую мимо железную дорогу — символ тяжелой и неизбежной судьбы поэта (Ил. 4).

Театрализация экспозиции Музея-квартиры Н.А. Некрасова была реализована посредством инновационных арт-медиаций, в рамках которых куратор выполнял роль не только традиционного экскурсовода, но ипроводника, осуществлявшего интерпретацию историко-культурного контекста через определенные декорации — объекты современного искусства.

Одно из средств театрализации экспозиции мемориального музея — это использование исторического интерьера для современных театральных постановок. Примером такой театрализации может выступить Музей коммунального быта «Квартира Сергея Довлатова», расположенный на ул. Рубинштейна, 23. Здесь в одной из комнат коммунальной квартиры № 34 с 1944 по 1975 гг. проживал известный советский писатель и журналист Сергей Донатович Довлатов. «Темная комната с узким трехстворчатым окном в типичной петербургской коммуналке —пожалуй, единственная осязаемая память о Сергее Довлатове…» [Ерова 2024:208].

В настоящее время эта коммунальная квартира все еще остается жилой. Музейная экспо-

зиция включает в себя пространство, принадлежавшее писателю, а также мастерскую художницы Татьяны Милеант и комнату простой ленинградки Светланы Смирновой [1]. Экспозиция музея передает атмосферу коммунальной квартиры 1970-х гг. Здесь представлено большое количество характерных вещей того времени, но мемориальных предметов Довлатова в музее крайне мало, среди них: печь, сундук, люстра и сифон для газирования воды.

В музее-квартире Сергея Довлатова проводятся спектакли современных авторов. 25 сентября 2025 г. состоялась премьера нового иммерсивного спектакля-экскурсии «Не прощаюсь — звони!» [2], посвященного отъезду Довлатова из России, режиссера Алены Бояринцевой (Ил. 5). Иммерсивный спектакль заключается во взаимодействии актеров и аудитории, что позволяет стереть грань между реальностью и театральной постановкой. Интересной особенностью спектакля-экскурсии «Не прощаюсь — звони!» стало то, что участники могли использовать все музейные экспонаты. Например, нужно было отыскать ключ от комнаты, находящийся под ковром.

Интерактивные формы экспозиции мемориального музея становятся все популярнее, так как позволяют глубоко погрузиться в жизнь и творчество мемориуемой личности. Проведение полноценных спектаклей в мемориальных музеях позволяют режиссерам поделиться с посетителями своим виденьем и, в то же время, получить эмоциональный отклик зрителей.

Еще одно средство театрализации мемориального музея Довлатова заключается в привнесении театральных эффектов в экспозицию, например, применение таких мультимедийных технологий, как звуковые и световые инсталляции. По словам доктора искусствоведения, профессора Марии Терентьевны Майстровской «при рассмотрении света как художественного экспозиционного средства, бесспорно, возникают аналогии с театральным, сценографическим светом…» [Майстровская 2019: 56].

На экспозиции музея-квартиры Сергея Довлатова в комнате Светланы Смирновой расположена инсталляция, дополненная световыми и звуковыми эффектами. Она представляет собой мемориальные фотографии в рамах при включенном освещении, а при отсутствии света эти фотографии по очереди подсвечиваются и дополняются звуковым сопровождением — историей о конкретном событии, запечатленном на фотографии (Ил. 6).



Ил. 5. Иммерсивный спектакль-экскурсия «Не прощаюсь — звони!». Режиссер Алена Бояринцева. Актер Никита Румянцев. Музей коммунального быта «Квартира Сергея Довлатова». Фото автора, 2024 г.
Fig. 5. Immersive performance tour «No Farewells — Do Call!». Directed by Alena Boiarintseva. Performed by Nikita Rumiantsev. «Sergei Dovlatov›s Apartment» Museum of Communal Life. Photo by the author, 2024

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что театрализация Музея коммунального быта «Квартиры Сергея Довлатова» выражена такими средствами, как: иммерсивный спектакль-экскурсия, интерактивная экспозиция с возможностью взаимодействовать с экспонатами, световые и звуковые инсталляции.

На основании рассмотренных примеров Музея-квартиры Н.А. Некрасова и Музея коммунального быта «Квартиры Сергея Довлатова» можно заключить, что привнесение в мемориальную экспозицию музея приема театрализации, выраженного специфическими средствами воздействия на зрителя, такими как: тематические спектакли-экскурсии, арт-медиации, игровые формы подачи информации, использование мультимедийных технологий, звуковых и световых эффектов, современных инсталляций и др. позволяют расширить возможности музейного пространства и тем самым сделать его более интересным для посетителей.



Ил. 6. Применение мультимедийных технологий в комнате Светланы Смирновой. Музей коммунального быта «Квартира Сергея Довлатова». Фото автора, 2024 г.
Fig. 6. Multimedia technologies employed in Svetlana Smirnova's room. «Sergei Dovlatov›s Apartment» Museum of Communal Life. Photo by the author, 2024

Список источников

1. В петербургском доме Довлатова раскрыли тайны соседей писателя [Электронный ресурс] // НТВ-новости, сюжет от 24.10.2024. URL: https://www.ntv.ru/novosti/2856372/ (дата обращения: 25.12.2025).
2. Не прощаюсь — звони!»: экскурсия, спектакль и настоящее путешествие во времени в музее-квартире Довлатова [Электронный ресурс] // Телеканал «Санкт-Петербург» / АО «ГАТР», сюжет от 22.10.2025. URL: https://tvspb.ru/programs/stories/3623334 (дата обращения: 20.12.2025).

Список литературы

Ерова 2024. Ерова Т.А. Город с сотней лиц: экскурсии по мемориальным квартирам знаменитых петербуржцев. М.: Эксмо, 2024. 496 с.
Искусство жить дома…2024. Искусство жить дома / под. Ред. Е. Гаревской. СПб.: ООО «Медиа стар», 2024. 23 с.
Майстровская 2019. Майстровская М.Т. Свет в экспозиции: функция и образ // Искусство света: дизайн, архитектура, художественное и проектное творчество. Материалы Международной научно-практической конференции, 18 октября 2019 г., Москва. М.: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова, 2019. С. 53–58.
Мастеница 2022. Мастеница Е.Н. Театрализация в литературном музее: принципы и формы // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный институт культуры, 2022. №2 (51), С. 99-106.
Михайлов, Бартольди 2023. Михайлов Р.В., Бартольди Л. Топология покера // Игры и экономическое поведение. Лион. 2023. Т. 155. С. 1–9.
Сундиева и др. 2001. Сундиева А.А., Воронцова Е.А., Кандаурова Т.Н., Каулен М.Е., Равикович Д.А., Ратозий Н.В., Тимофейчук М.Н., Чувилова И.В., Юренева Т.Ю. Российская музейная энциклопедия: В 2 т. Т. 1. М.: Прогресс, «РИПОЛ КЛАССИК», 2001. 416 с.

Щепеткова 2006. Щепеткова И.А. Театрализация музейного пространства как форма взаимодействия с посетителями: автореф. дис… канд. культурологии: 24.00.03. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, 2006. 249 с.

References

Erova, T.A., Gorod s sotnei lits: ekskursii po memorial'nym kvartiram znamenitykh peterburzhtsev. Moscow: Eksmo Publ., 2024. 496 p. (In Russian).

Iskusstvo zhit' doma, ed. by E. Garevskoi. Saint Petersburg: OOO "Media star" Publ., 2024. 23 p. (In Russian).

Maistrovskaia, M.T., Svet v ekspozitsii: funktsiia i obraz, in: *Iskusstvo sveta: dizain, arkhitektura, khudozhestvennoe i proektnoe tvorchestvo. Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, 18 October 2019, Moscow.* Moscow: Moskovskaia gosudarstvennaia khudozhestvenno-promyshlennaia akademiia im. S.G. Stroganova Publ., 2019. pp. 53–58. (In Russian).

Mastenitsa, E.N., Teatralizatsiia v literaturnom muzee: printsipy i formy, in: *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*. Saint Peterburg: Sankt-Peterburgskii gosudarstvennyi institut kul'tury Publ., 2022. no. 2 (51), pp. 99-106. (In Russian).

Mikhailov, R.V., Bartol'di, L., Topologiia pokera, in: *Igry i ekonomicheskoe povedenie*. Lion. 2023. Vol. 155. pp. 1–9. (In Russian).

Sundieva, A.A., Vorontsova, E.A., Kandaurova, T.N., Kaulen, M.E., Ravikovich, D.A., Ratozii, N.V., Timofeichuk, M.N., Chuvilova, I.V., Iureneva, T.Iu., Rossiiskaia muzeinaia entsiklopediia: in 2 Vol. Vol. 1. Moscow: Progress, "RIPOL KLASSIK' Publ., 2001. 416 p. (In Russian).

Shchepetkova, I.A., Teatralizatsiia muzeinogo prostranstva kak forma vzaimodeistviia s posetiteliami: avtoref. dis… kand. kul'turologii: 24.00.03. Saint Peterburg: Sankt-Peterburgskii gosudarstvennyi universitet kul'tury i iskusstv Publ., 2006. 249 p. (In Russian).

Сведения об авторе

Фролова Мария Константиновна, аспирант, кафедра теории и истории пространственных искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер.,13)

E-mail: 79046189095@mail.ru

ORCID ID: 0009-0004-5928-7330

Научный руководитель

Ковалева Татьяна Вячеславовна, кандидат искусствоведения, профессор, кафедра интерьера и оборудования, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер.,13)

Для цитирования: Фролова М.К. Театрализация как прием представления тематического материала в мемориальном музее // Terra artis. Искусство и дизайн. 2026, № 2. С. 81–87. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_81

About the author

Frolova Maria K., PhD student, Department of Theory and History of Spatial Arts, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia, 191028)

E-mail: 79046189095@mail.ru

ORCID ID: 0009-0004-5928-7330

Scientific supervisor

Kovaleva Tatiana V., PhD in Art History, professor, Department of Interior and Equipment, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz

For citation: Frolova, M.K., Theatricalisation as a Means of Presenting Thematic Material in a Memorial Museum, *Terra Artis. Art and Design*, no. 2, 2026, pp. 81–87. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_81

DOI: 10.53273/27128768_2026_2_88

Е.Е. Ласкина

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В РОССИЙСКОМ ЭМАЛЬЕРНОМ ИСКУССТВЕ: ЭМАЛЬ ГИЛЬОШЕ В РАБОТАХ АЛЕКСЕЯ ЛАВЛИНСКОГО

Статья посвящена исследованию развития техники эмали по гильошированному фону и анализу ее значения в современном отечественном декоративно-прикладном и ювелирном искусстве. Основное внимание уделено творчеству Алексея Лавлинского — мастера, восстановившего утраченные методы гильоширования и создавшего специализированный гильошировочный станок. В статье представлены примеры удачных экспериментальных произведений, исполненных в технике живописи по эмали по гильошированному фону и демонстрирующих сочетание современных технологий и традиционных приемов. Подчеркивается значимость гильоше как инструмента расширения выразительных возможностей отечественного эмальерного искусства.
Ключевые слова: эмаль по гильошированному фону, миниатюрная живопись, гильошировочный станок, Алексей Лавлинский, эмальерное искусство

E.E. Laskina

TRADITIONS AND INNOVATIONS IN RUSSIAN ENAMEL ART: GILLOCHÉ ENAMEL IN THE WORKS OF ALEKSEI LAVLINSKII

This article examines the development of guilloché enamelling and analyses its position in modern-day Russian decorative, applied and jewellery arts. The main focus is on the work of Aleksei Lavlinskii, the master who revived lost guilloché techniques and built a specialised engine turning machine. The article presents successful experimental pieces that are executed in the technique of painting on enamel over a guilloché ground that fuse modern technology and traditional craftsmanship, and highlights the importance of guilloché as a means of expanding the expressive potential of Russian enamel art.
Keywords: enamel on a guilloché ground, miniature painting, engine turning machine, Aleksei Lavlinskii, enamel art

Становление отечественного эмальерного искусства являет собой яркий пример сложного исторического процесса, последовательно проходившего стадии усвоения византийского наследия и последующей адаптации западноевропейских стилистических и технологических приемов. Начало этого пути было отмечено тяготением мастеров к насыщенным оттенкам глухой эмали и массивным и обобщенным формам литья и чеканки, характерным для древнерусского ювелирного дела, испытывавшего сильное воздействие как православной иконописи, так и декоративно-прикладного искусства Византии. Переходным этапом стала встреча отечественной традиции с достижениями Западной Европы. Однако настоящий прорыв произошел в конце XIX — начале XX в., когда русские мастера овладели уникальной техникой нанесения прозрачной и полупрозрачной эмали на гильошированную поверхность. Эта техника позволила добиться небывалой тонкости орнамента и создать эффект игры света и тени, придавая произведениям особую выразительность и изысканность.

Оттачивая технику, художник зачастую жертвует семантическим наполнением, заменяя символизм формы техническим совершенством материала. В погоне за европейским уровнем качества высок риск утраты национальных особенностей, выраженных в первую очередь в образности и эмоциональной насыщенности произведений. Однако техническая безукоризненность и художественная смелость далеко не всегда означают

утрату духовности. Ярким примером сбалансированного подхода служит искусство мастеров фирмы Карла Фаберже (Fabergé), сумевших интегрировать традиционные приемы декоративно-прикладного и ювелирного искусства с современными инновационными технологиями. Хотя эмаль по гильошированному фону неразрывно связана с именем Фаберже, распространением она обязана известному часовому мастеру швейцарского происхождения Аврааму-Луи Бреге (Abraham Lui Breget), основателю знаменитой марки Breguet [Гурьева 2017: 145]. Использование гильоше в художественном решении циферблатов было продиктовано не только эстетическими соображениями, но и практической необходимостью: переливы света, возникающие на поверхности эмали, делали незаметными следы износа.

Среди классических орнаментов в художественных решениях циферблатов часов встречаются волны, лучевые узоры, муар, колосья, полоски, штриховка и шахматная клетка. После нанесения полупрозрачной эмали эти узоры обретают неповторимый визуальный эффект — свет отражается и преломляется особым образом, создавая впечатление внутреннего свечения, зависящего от угла наблюдения. Создание подобных орнаментов осуществляется на специализированных станках, получивших название «Tour de guilloché». Инструментарий станка позволяет формировать на поверхности заготовки геометрически сложную регулярную орнаментальную структуру.

Проблема этимологии термина гильоше («guilloché») неизменно привлекает внимание исследователей ввиду трудности выявления его точного происхождения. Среди ученого сообщества существуют две основные версии. Первая предполагает, что термин обязан своим возникновением французскому слову «guillochis», обозначавшему в определенный вид декоративного орнамента, распространенного в садово-парковом и архитектурном искусстве эпохи Возрождения. Вторая версия связывает термин с деятельностью конкретного мастера, предположительно носившего имя Гийо (*Guillot* как производная форма от *Guillaume*). До настоящего времени не обнаружено документов или патентов, однозначно подтверждающих возникновение техники гильошированияприменимо к токарному делу и закрепление за ней указанного термина. Вопрос этимологии и начальных этапов развития гильошированияостается открытым и требует дальнейшего исследования и критического анализа имеющихся источников. Наиболее аргументированная и последовательная на сегодняшний день версия этимологии термина «гильоше» была сформулирована А.А. Лавлинским и публично озвучена в ходе представленной с В.В. Синельниковой совместной лекции «История лаковой живописи» в Музее Времени и Часов в рамках выставки BRILLER «Время блистать». Данная позиция заслуживает пристального внимания научного сообщества и ожидает дальнейшей верификации через систематизацию новых источников и эмпирических данных. Это станет залогом ее полноценного включения в современную искусствоведческую литературу.

Одними из первых известных схем устройства европейских гильошировочных станков стали иллюстрации к знаменитой Энциклопедии Дени Дидро 1777 года [Encyclopédie 1777]. Раздел «Токарное дело» («*Art du tourneur*») содержит детальные описания инструментов, используемых для нанесения геометрически сложных узоров на металлические поверхности. Особое значение приобретают сопроводительные гравюры Робера Бенара, отмеченные редким сочетанием педантично точной передачи деталей с эстетическим изяществом. Его работа демонстрирует тонкий баланс между научным знанием и творческим вдохновением, что было характерно для эпохи Просвещения, воспевшей технологический прогресс. Так, надпись на одной из гравюр — «Tourneur. Tour à guillocher à roille» — сопровождает станок, применяемый для вырезания завитых линий («*guillochage*») на металлических поверхностях.

В отечественной науке упоминания и описания механизма работы токарного станка с розовыми двигателями встречается уже в 1755 г. А.К. Нартов, известный также как «личный токарь Петра I», назвал «преполезной машиной» станок, описанный им под названием «розовой машины четвертого рода, которая воображает мелкотравные фигуры для черневого искусства» [Нартов 1755: 80–83]. Согласно описанию, сопровожденному схемами и таблицами, это был токарно-копировальный станок, применявшийся для получения на маленьких изделиях очень тонкого штрихового рисунка. Там же приводится описание гильошировочного токарно-копировального станка, предназначенного для получения выпуклого рисунка со сложными кривыми линиями. С 1712 по 1725 гг. А.К. Нартов создал целый ряд моделей токарных станков. Часть из них была снабжена суппортами (подвижны-



Ил. 1. А. Лавлинский. Гильошировочный станок. Фото автора.

Fig. 1. A. Lavlinskii. Engine turning machine. Photo by the author.

ми приспособлениями для фиксирования резца) и набором сменных зубчатых колес, что позволяло изготавливать детали строго определенной геометрической формы. Со временем Нартов усовершенствовал свои модели, благодаря чему стало возможно автоматическое передвижение суппорта вдоль оси обрабатываемой заготовки. Правда, поперечной подачи еще не было, поэтому работы над усовершенствованием продолжались. В собрании Государственного Эрмитажа представлены «Станок овальерный и гильоширный» А.К. Нартова предположительно 1718 г., «Станок гильоширный токарно-овальерный» 1722 г. авторства Георга Занепенса (по прозвищу Курносый) и мастера А.К. Нартова[1] и «Станок гильоширный продольный» 1723 г. Действующую модель медальерно-гильоширного токарного станка Нартова в масштабе 1:3 создал в 2000-х гг. Григорий Цыпин в мастерской «Макетбург» [Евграфов, Андриенко 2016: 131].

Поступление станков Нартова в Государственный Эрмитаж датируется 1947 г., вероятно, ранее технические возможности его гильошировальных станков и их устройство не были известны широкому кругу отечественных специалистов. Иначе сложно объяснить факт приобретения в 1843 г. П.Ф. Сазиковым гильошировальной машины во Франции [Ефремов 2022: 143]. Хотя можно допустить ее превосходящие отечественные образцы и технические свойства. Вместе с тем, стоит учитывать, что Нартов создал не гильошировальный в современном его толковании станок, а универсальный токарно-копировальный станок с автоматическим суппортом и набором сменных колес, который позволял получать сложные узоры, автоматизировать токарные и копировальные операции. Десять лет спустя в 1853 г. владелец ювелирной фирмы И. Сазиков был награжден медалью на Владимирской ленте за заслуги, среди которых было введение машины для гильошировки [Галицкая 2018: 64].

Техника оказалась настолько впечатляющей, что вскоре распространилась по всей Европе, вдохновив мастеров последующих поколений и, в частности, нашла свое воплощение в произведениях мастеров таких легендарных фирм как Фаберже и Болин. Ювелирные шедевры, имевшие клеймо «Фаберже», не только сохраняли лучшие черты традиционного русского искусства, но и приумножали его, обогатив свежими идеями и техническими приемами. Контраст между живым блеском эмали и геометрически строгим орнаментальным решением создал своеобразную оптическую иллюзию живого дыхания цвета, усиливая художественную выразительность общей формы предмета. Благодаря характерным приемам гильоше раскрывается значительный декоративный потенциал эмали, позволяющий художнику расширить границы традиционного ювелирного искусства и обогатить палитру выразительных средств. Период подъема русской национальной куль-

туры, сопровождавшийся открытием новых возможностей химического производства, способствовал появлению произведений, которые ныне воспринимаются как классические образцы русского искусства.

В 1918 г. советское правительство одним ударом разрушило систему частного ювелирного производства, объявив государственную монополию на золото и драгоценные камни. Запрет частной добычи и торговли этими материалами сопровождался распоряжением Высшего Совета Народного Хозяйства (ВСНХ), датированным июлем 1918 г., которое резко ограничило права частных мастеров на работу с золотом [Габриэль 2010: 64]. В результате частным лицам разрешалось изготавливать лишь обручальные кольца и крестильные кресты, исключая остальные виды изделий. Подобные меры оказали катастрофическое влияние на профессиональное сообщество. Практически мгновенно исчезли условия для процветания малых частных цехов, специализировавшихся на создании высокохудожественных произведений. Поскольку искусство работы с эмалью требует значительных ресурсов и квалификации, отсутствие поддержки со стороны государства привело к почти полному прекращению выпуска качественной декоративно-прикладной продукции и стремительному росту низкопробной кустарщины. Государственный контроль над производством закреплял новую линию на упрощение дизайна и стандартизацию продукции, ориентируясь на массовое производство.

Несмотря на то, что компания Фаберже столкнулась с серьезными трудностями после смены власти, сама традиция русской эмали не была забыта. Напротив, она нашла новые пути развития, постепенно адаптируясь к требованиям эпохи и находя отражение в совершенно иных формах. В советский период отечественное эмальерное искусство претерпело значительные изменения, превратившись из традиционной техники художественной обработки металла в полноценный вид современного искусства. Несмотря на первоначальное стремление вернуться к национальным традициям, таким как ростовская финифть, ключевое изменение заключалось в активном поиске новых способов выражения и интеграции технических достижений, что сделало отечественную эмаль независимой отраслью искусства. Этот процесс сопровождался широким использованием разнообразных методов нанесения эмали, включая в том числе, и технику эмали по гильошированному фону, ранее популярную в ювелирных изделиях Фаберже, но ныне кардинально отличную по стилю, назначению, форме и пластике.

После 1930 г. эмаль гильоше встречается в предметах символики революции и индустриального прогресса: значки, олицетворяющие дух времени, запонки, совмещающие эстетику авангарда с идеологией молодого государства. Например, изделия, выполненные по проекту А.М. Родченко, с использованием прозрачных эмалей из ассортимента дореволюционных ювелирных предприятий, являются своеобразным синтезом, попыткой выйти за рамки устоявшихся канонов и построить новый визуальный язык [Перфильева 2020: 588]. Вместо детализированных изображений использованы упрощенные геометрические формы, локальные цвета и четкие линии, что созвучно с эстетикой конструктивизма. Этот художественный поиск способствовал значительному обновлению в эмальерном деле, инициировав его переход из категории декоративно-прикладного и ювелирного искусства в область искусства станкового и арт-объекта. Появилась целая плеяда талантливых авторов, развивающих оригинальные методы и приемы работы с эмалью. Тем не менее, тонкое изящество эмали Фаберже в отечественном искусстве оказалось на время забыто, сама фирма национализирована, а ее основатель, Карл Фаберже, вынужден был покинуть страну. Его не стало в 1920 г., и наследники основали компанию во Франции, занявшись сохранением его наследия и реставрацией шедевров. Именно благодаря их усилиям мировая аудитория смогла познакомиться с работами легендарного дома Фаберже.

Примечательно, что в августе 2025 г. стало известно о приобретении ювелирного бренда Fabergé у британской компании *Gemfields* инвестором Сергеем Мосуновым за сумму в 50 миллионов долларов. Родившийся в Нижнем Новгороде и проживающий в Великобритании, Сергей Мосунов подчеркнул, что приобретение бренда Fabergé является для него огромной честью, т. к. он становится хранителем мирового наследия, отличающегося тесными связями с культурой России, Англии, Франции и Америки. По мнению Мосунова, это уникальное наследие позволит бренду усилить свои позиции на рынке предметов роскоши и увеличить присутствие на международной арене. При этом новая команда гарантирует, что Fabergé останется верна специализации на ювелирных изделиях, аксессуарах и часах, сохраняя традиции и качество, присущие этому знаменитому бренду.



Ил. 2. А. Лавлинский, Е. Баранов. Миниатюра «Казанская Богоматерь». Горячая эмаль, гильоше. 2024 г. Фото: А. Лавлинский.
Fig. 2. A. Lavlinskii, E. Baranov. Miniature "Our Lady of Kazan". Hot enamel, guilloché. 2024 Photo by A. Lavlinskii.

Президент фирмы «Русское ювелирное искусство» А.Г. Ананов, получивший в 1991 г. право на клеймо «Фаберже», возвращает нас к вопросам культурного значения ремесленных традиций и роли искусства в сохранении национального наследия. Осваивая профессию самостоятельно, Ананов столкнулся с проблемой отсутствия специализированного оборудования. Выходом стало нестандартное инженерное решение — создание самодельного устройства на основе детского токарного станка. Интересно отметить, что в европейских странах, традиционно славящихся своими техническими разработками, мастер не обнаружил специализированных станков для гильошировання. Лишь одна британская фирма оказалась способна воспроизводить подобные узоры, причем, исключительно на плоской поверхности. Несмотря на значительный технический прогресс и появление новых инструментов, лучшие представители отечественной ювелирной отрасли предпочитают возвращаться к испытанным временем приемам и технологиям, восходящим к началу XX в. Так, основатель «Ювелирной компании Алексея Помельникова» А.Л. Помельников открыто признает, что основой его творческой стратегии стала скрупулезная реконструкция технологий минувшего столетия. Для достижения идеальной формулы, выражающейся в безупречном исполнении ювелирных изделий, он обстоятельно исследовал произведения, созданные мастерами рубежа XIX–XX вв. [Осипова 2016: 142].

Современное эмальерное искусство, черпающее вдохновение в классических образцах, стремится поддерживать высокую планку качества и разнообразия, заложенных великими мастерами предыдущего столетия. Произведения, выполненные мастерами фирмы Фаберже, заслуженно стали визитной карточкой, если не синонимом русского ювелирного искусства, заняв достойное место в пантеоне мирового художественного наследия.

В определенной степени, иллюстрируя страницу истории русской культуры начала XX в., искусство эмали по гильошированному фону демонстрирует широчайшие перспективы и определяет вектор развития современного эмальерного дела в России. Возрастание интереса к технике гильошированния приобретает особую значимость в контексте развития современного ювелирного искусства, стремительно видоизменяющегося под воздействием цифровизации и автоматизации производств. Те немногие из утраченных в буре революционных волн секреты технологического мастерства, вытесняются системами 3D-печати и лазерной гравировки. Вместе с тем, искусство эмали гильоше, подобное изящному танцу солнечных лучей на зыбкой глади озера, где каждая линия, несет в себе нечто личное, принадлежащее только руке мастера, способно вновь пробудить живой интерес среди ценителей искусства и мастеров, пытающихся совместить секреты мастеров прошлого с возможностями цифрового моделирования и механизации.

Проблема восстановления утраченных технологических приемов остается актуальной и сегодня. Многие мастера сталкиваются с нехваткой необходимого оборудования и инструментов, что осложняет попытки возродить наследие прошлого (Ил. 1). Ярким примером выступает творчество Алексея Лавлинского инженера, мастера-ювелира, члена гильдии «Эмальерное искусство», сумевшего решить проблему отсутствия специализированных гильошировальных станков, столь необходимых для повторения уникальных образцов ювелирного наследия прошлого. Процесс разработки собственного станка занял дли-

тельное время и потребовал значительных ресурсов. Первоначально Лавлинский столкнулся с отсутствием стандартных гильошировальных машин на отечественном рынке. Выходом стала модификация имеющегося готового советского фрезерного станка с пантографом 6Г463 в прямолинейный гильошировальный станок с работой по копиру. И, хотя подобного рода инженерные решения несколько уступают оборудованию мастеров прошлого, достижение точности резов, сопоставимых с образцами XIX в., открывает новые горизонты для дальнейшего совершенствования и инноваций.

Специфика разработанного Лавлинским станка заключается в его универсальности и высокой точности, позволяющей выполнять сложную резьбу с минимальным отклонением. Кроме того, конструкция предусматривает возможность быстрой перенастройки под конкретные задачи, что ускоряет рабочий процесс и повышает его эффективность. На сегодняшний день в ходе уточнения и доработки в арсенале мастера уже четыре станка. Четвертый станок призван объединить в себе весь предыдущий опыт и исправить выявленные недостатки конструкций предшественников, являясь отражением классической конструкции «розового двигателя». Первые три станка представляли собой специализированные устройства для резки конкретных типов поверхностей: первый предназначен для плоской поверхности, цилиндра и конуса, допуская небольшую разницу уровней на вращающихся телах. Второй — станок Вальтмана — рассчитан на концентрический рез по плоскости; третий станок специализируется на фигурных телах вращения, таких как яйцо или капля, обрабатываемых продольно и кольцами.

Новый аппарат, четвертый по счету, спроектирован как универсальное устройство, способное обрабатывать разнообразные поверхности и объемы, предлагая широкие функциональные возможности, в том числе резку концентрических узоров с минимальной ограниченной длиной режущего хода, возможность модернизации путем добавления дополнительного оборудования, поддержку обработки цилиндрических форм и плоскостей разными типами резов. Стоит отметить, что результаты своего труда Алексей Лавлинский зарегистрировал в реестре фонда индивидуальной собственности как «Блок плавного изменения амплитуды колебаний часового поворота Лавлинского–Вальтмана для гильошированного станка токарного типа».



Ил. 3. Интерьерная брошь «Золотые купола России». Бренд L&Si (Авторы: А. Лавлинский, В. Синельникова). 6,9 см × 5,2 см., вес 39,7 гр. Серебро, золочение, муассаниты, цитрин, горячая эмаль, гильоше, миниатюрная живопись. Фото: А. Лавлинский.
Fig. 3. Interior brooch "Golden Domes of Russia". L&Si brand (by A. Lavlinskii and V. Sinelnikova). 6.9 cm × 5.2 cm, weight 39.7 g. Silver, gilding, moissanites, citrine, hot enamel, guilloché, miniature painting. Photo by A. Lavlinskii.

В работе с эмалью Лавлинский отдает предпочтение бинарному сплаву серебро-медь, называя его оптимальным решением для работы с эмалью. Он выделяет преимущество данного сплава в соотношении стоимости и эффективности взаимодействия с эмалью, обеспечивающего хорошую адгезию эмали, устойчивость к деформации и высокие декоративные качества, облегчая процесс плавки и повышая эффективность работы мастера. Специалист подчеркивает, что данная комбинация создает условия для проявления максимального потенциала материала, делая возможным достижение выразительности и яркости цвета. Мастер высказывает взвешенное суждение, считая, что роль ремесленной интуиции велика, но ее необходимо рассматривать в свете предыдущего опыта и практической проверки гипотез.

Особо подчеркивается роль эксперимента, который служит источником новых идей. По словам Алексея Лавлинского, современные методы росписи по эмали почти не отличаются от тех, что использовались в XVIII в. Более того, качество современных материалов заметно уступает экземплярам прошлого. Это приводит к появлению как проблем, связанных с недостатком эмалей, устойчивых к многократным обжигам, так и ограниченности выбора цветовой палитры



Ил. 4. Циферблат часов «Змея». Бренд L&Si (Авторы: А. Лавлинский, В. Синельникова). Горячая эмаль, гильоше, миниатюрная живопись. Фото: А. Лавлинский.
Fig. 4. "Snake" dial. L&Si brand (by A. Lavlinskii and V. Sinelnikova). Hot enamel, guilloché, miniature painting. Photo by A. Lavlinskii.

эмалей, соответствующих необходимым параметрам. Все это приводит к тому, что большинство современных изделий проигрывает по качеству и внешнему виду старинным образцам.

«Знаменитый философ Рене Декарт в эпоху Просвещения своей философией механицизма оказал значительное влияние на популяризацию развития орнаментальных станков через проявление интереса к ним среди аристократии. Он же ввел термин «осознание», которое является продуктом непрерывного анализа, рефлексии. Можно сказать, что я до сих пор в процессе этого осознания» — отмечает Алексей Лавлинский. Так, будучи одним из наиболее заметных представителей современного российского ювелирного дела, Алексей Лавлинский предстает перед нами фигурой, объединяющей блестящее техническое мастерство и неустанный научный интерес. Его стремление воссоздать утраченные технологии является примером редкого синтеза художественной интуиции и исследовательской точности. Эстетика произведений Лавлинского строится на прочном фундаменте классических образцов русского декоративно-прикладного искусства и одновременно обогащается новаторскими техническими находками, благодаря изучению теоретических материалов и методик прошлого. Постигая происхождение и развитие техники гильошировання, Алексей Лавлинский обнаружил удивительную цикличность в ее применении. Несмотря на неопределенность в этимологии самого термина, специалист пришел к выводу, что технология гильошировання имела широкое распространение в изготовлении лаковых табакерок. Параллели с подобной практикой наблюдаются и в наше время, когда технология неожиданно находит второе дыхание в новом подходе, разработанном совместно с Викторией Синельниковой. Метод лаковой миниатюрной живописи по эмали с гильошированным фоном сочетает традиционный подход к подготовке поверхности с инновационными способами ее дальнейшей обработки. Метод, запатентованный Викторией Синельниковой[2], позволяет сочетать высокую прочность эмали с возможностью тонкой прорисовки декоративных элементов акриловыми лаками. Найденные параллели между подходами в технике гильошировання позволяют предположить существование определенной закономерности в развитии художественных техник. Возможно, каждая фаза развития сопровождается возвратом к старым методам, которые получают новое прочтение в изменившейся социально-культурной реальности.

Диапазон включения эмали гильоше в творческих проектах Алексея Лавлинского можно условно разделить на три основных направления. Первое из них связано с созданием самодостаточных пластин с эмалью по гильошированному фону, служащими как самостоятельными предметами ювелирного искусства, либо являющимися вставками в общую композицию, дополняющими или же обрамляющими предметы ювелирного или декоративно-прикладного искусства. Подобные примеры встречаются в совместных проектах с ювелирной фирмой «Сирин» и Евгением Барановым, главный художником творческого объединения «Фаберже», руководителем секции православного искусства Творческого Союза художников декоративно-прикладного искусства (далее, ТСХДПИ). Второе и, наверное, ведущее — миниатюрная живопись по гильошированному фону. Особенно выразительны в этом направлении работы, выполненные в сотрудничестве с Татьяной Козловской, художником-миниатюристом творческой фирмы «Сирин» и Творческого объединения «Фаберже», членом ТСХДПИ, известной произведениями портретной миниатюрной живописи по опалесцирующим эмалям «гильоше».

Интересно, что во время реализации совместного проекта миниатюрной живописи с мотивом «Роза» один из образцов, по мнению самого Лавлинского, мог не выдержать после-

дующие послойные обжиги; был риск утраты выразительных свойств эмали и потери прозрачности. В ходе эксперимента мотив на этом «неподходящем образце» был реализован Викторией Синельниковой в виде лаковой живописи и стал отправной точкой для новых исследований и техник. Здесь перед нами открывается третье, самое молодое и экспериментальное направление работы Алексея Лавлинского, — проекты лаковой живопииси по эмали с гильошированным фоном. Проект «L&Si» (от первых букв фамилий авторов «L» — Лавлинский и «Si» — Синельникова) — объединение двух исконных национальных техник (федоскинской лаковой миниатюры и эмали гильоше) рождает поразительные результаты, вызывая восторг у знатоков и любителей искусства. Эти две ветви, слившиеся вместе, создают уникальное зрелище, исполненное красоты и гармонии. Одно из интересных направлений, которые исследователи избрали для своих экспериментов, — изготовление циферблатов, сочетающих оба вида искусства. Пока работа направлена на отработку технологии, позволяя выявлять необходимые детали и устранять возможные дефекты. Небольшие, казалось бы, незначительные моменты — такие как подготовка бортиков под живопись — требуют колоссальных усилий и внимательности. Важно отметить, что подобный эксперимент носит исключительно творческий характер, свободный от жестких рамок. Каждая стадия разработки рассматривается как самостоятельная единица, дающая право на ошибку и свободу в принятии решений.

Благодаря подобным экспериментам расширяется диапазон композиционных возможностей гильошированного фона. В случае с миниатюрной живописью гильоше, как правило, выступает лишь на второстепенных ролях — в качестве фона, связанного с основным изображением колористическим решением. Однако в виртуозно исполненном миниатюрном портрете императора Петра I по опалесцирующим эмалям кисти Татьяны Козловской[3], благодаря приему сквозного наложения эмали по гильошированному фону, можно наблюдать поразительный оптический эффект. Создается деликатный баланс толщины слоя прозрачной эмали, которая ловит и рассеивает падающие лучи света, вызывает иллюзию внутреннего сияния лица, выделяя значимые детали композиции. Так, при внимательном изучении работы можно заметить, что именно благодаря свечению гильоше формируются особые зоны акцента в общей композиции. Или же этот эффект может быть частью композиционного решения, как, например, в произведении с образом Богоматери с младенцем Евгения Баранова, где направление лучей реза гильоше изначально спроектировано таким образом, что, совпадая со смысловым центром живописного изображения, образует концентрические лучи в сиянии нимба Богородицы (Ил. 2). Мастерское художественное решение, при котором сияние гильошированного фона с математической точностью совпадает со световыми «оживками» личного письма, усиливает чувство благоговения и духовного наполнения произведения. Применение техники сквозного лессировочного письма эмалью по гильошированному фону сопряжено с рядом значительных технологических ограничений. В процессе обжига слои эмали зачастую теряют свои первоначальные характеристики — прозрачность, звонкость, что резко уменьшает диапазон возможностей для творческого самовыражения.

Экспериментальные подходы с внедрением лаковой живописи выводят гильошированную поверхность из тени живописного слоя, предоставляя определяющую общую композицию роль. Рассматривая упомянутую выше миниатюру с мотивом розы, воплощенную вскоре в кольце «Предзакатная роза», стоит отметить, как орнамент гильоше вписан в структуру изображения. Направление формообразующих линий рисунка совпадает со спиралью движения узора гильошированной поверхности. В то же время оптические эффекты, достигаемые в результате лессированного покрытия опалесцирующего слоя, усиливают общее эстетическое впечатление. Преимущество такого синтеза заключается в том, что зритель видит не просто эмаль или узор, а целостное произведение, сочетающее в себе декоративность и глубину содержания. Кольцо вошло в состав коллекции «Сад роз», представленной впервые на выставке «Мастера России. Камнерезное и ювелирное искусство. Московский самоцветный фестиваль», организованной фондом развития художественной промышленности и ювелирного искусства. Коллекция включает в себя три образных состояния: «Бархатная полночь», «Предрассветная» и «Предзакатная». Подобные проекты стимулируют дальнейшее развитие искусства, раздвигая границы традиционных техник и поощряя эксперименты в области эмальерного искусства.

А. Лавлинский гильоширует не готовые отлитые металлические формы, а вырезает необ-

ходимые конфигурации из пластины, покрытой рисунком гильоше. Примечательно, что каждая отдельная пластина способна интегрировать сразу несколько самостоятельных элементов гильоше, образуя сложносоставную орнаментальную композицию. Воплощение такого технически сложного решения нашло свое отражение в броши «8 июля» (2024 г.). Работа выполнена в комбинации техник: серебро обработано методом классического гильошированния, впоследствии обогащено слоем горячей эмали, обрамлено муассанитами и демантоидами, дополняющими живописную гармонию яркими искрами природного света. Особенно значимым аспектом является комбинация совершенно разных технических приемов, представленных на едином уровне композиционного поля. Так, в основе броши объединены два различных узора гильоше, область каждого из которых покрыта двумя оттенками эмали, формирующие контрастный фон как основу для дальнейшей лаковой росписи. Исполненная в послойной живописи техника «сквозного письма» бережно сохраняет выразительные достоинства эмалевого слоя, создающие иллюзию живого перелива солнечных лучей. Каждый живописный слой покрывается слоем акрилового лака, обеспечивающего долговечность и сохранение целостности драгоценного образа.

Виктория Синельникова ставит себе задачу максимального сохранения свечения гильоше. Переход на работу с акриловым лаком произошел в ходе многолетнего опыта: ранее выбор цветовой палитры росписи определялся свойствами лака, поскольку со временем желтея, лак менял общий вид произведения не в лучшую сторону. При работе с акриловыми лаками роспись не теряет своих выразительных качеств.

Интерес представляет интерьерная брошь «Золотые купола» (Ил. 3), экспонировавшаяся в Государственном историческом музее в рамках выставки «Россия — любовь моя! Искусство ювелиров России XIX–XXI век», организованной Гохраном России при поддержке «Алроса». Ювелиром, создавшим брошь в виде купола колокольни Ивана Великого, является Вероника Муха, автором гильоше и эмали — Алексей Лавлинский, автор росписи и идейный вдохновитель — Виктория Синельникова. Представленная работа «Купол» возникла исключительно благодаря вдохновению, подаренному художнику Викторией Синельниковой, чья идея заключалась в визуализации особого оптического феномена, возникающего вследствие отражения окружающей среды в шлемовидных куполах православных храмов Москвы.

Центральным элементом композиции стали купола храма, искрящиеся переливами желтой горячей эмали, создающей ощущение глубины и объемности. Крапановое крепление, удерживающее цитрин, образует некое подобие креста. Несмотря на то, что ведущая семантическая роль отдана изображению куполов (это отражено в форме броши, в ее названии, а также и в изобразительном ряде произведения), духовным центром композиции можно считать искрящиеся золотым светом облака, в их графике прослеживается гильошированная основа, орнамент которой вторит силуэту воздушного вихря. Благодаря художественным свойствам материала, раскрытыми в ходе эксперимента с техникой, можно говорить о ее выходе за пределы ювелирного искусства в область станковую. Подобное движение уже прослеживалось в истории отечественного декоративно-прикладного искусства. Это было отмечено ведущими исследователями на международных симпозиумах в городах Кечкемете, Паланге, Лиможе, Ла-Корунье и Цинциннати. И хотя можно вспомнить о широком применении гильоше на значительных по площади поверхностях, например, зеркал, шкатулок и табакерок мастерами таких фирм, как Болин, Cartier и Фаберже, каждый из этих предметов выполнял функцию сугубо утилитарную, оставляя искусство гильоше в «области допустимых значений» декоративно-прикладного искусства. В художественном решении интерьерной броши «Золотые купола» и в самом ее названии, напротив, предопределен выход на новый виток развития области применения техники горячей эмали.

Наконец, стоит отметить предметы ювелирного искусства, в которых гильоше становится как смысловым, так и композиционным центром произведения. Речь пойдет о представленной в «Музее времени и часов» выставке «Время блистать» — проекте Алексея Лавлинского и Виктории Синельниковой, выполненном в содружестве с ювелирно-часовым брендом Briller. Экспериментальные часы «Пион» и «Змея» в серебряном и золотом корпусах соответственно, с циферблатом, исполненном в технике лаковой миниатюры по горячей эмали по гильошированному фону, стали настоящим вызовом, озвученным творческим объединением «L&Si». Технические особенности часового механизма задавали определенные параметры пластины, толщина которой не должна была превышать 0,9 мм, при этом сохраняя контрэмаль, эмаль гильоше, лаковый живописный слой. Таким образом, перед

художником Викторией Синельниковой стояла задача выполнить роспись, не превышающую толщиной 0,3 мм. Радиальный гильошированный орнамент циферблата «Пион» усиливает общее впечатление объема, а доведенная до совершенства техника сквозного письма белыми мазками подчеркивает теплые света, играющие в переливах эмалевого узора. Вершины исполнения технический прием достигает в циферблате «Змея», где филигранно выверенная композиция рисунка металла оживляет изображение, а направление орнамента вторит анатомии черепа змеи (Ил. 4). При малейшем попадании луча света изображение и вовсе оживает, а каждая чешуйка играет переливами опалесцирующей эмали. Поражает точность соотношения пластики рисунка с функциональным назначением предмета: даже место крепления стрелок механизма, как бы подчеркнутое поворотом тела змеи, выступает ритмическим акцентом изображения, оставляет эмаль гильоше на этом участке практически нетронутой.

Российское декоративно-прикладное искусство переживает ренессанс, связанный с возросшим интересом к национальным традициям и качественным изделиям отечественного производства. Прогресс в художественно-промышленной индустрии возможен исключительно благодаря интеграции новых технологий и современных методов обработки материалов. Экспериментальная практика Алексея Лавлинского с использованием технологии гильошированияв современном ювелирном пространстве предопределяют колоссальные потенциальные возможности его дальнейшего применения и развития в различных направлениях искусства и дизайна. Данный инструмент не только возрождает традиционные техники, но и задает вектор для обновления декоративно-прикладного искусства в России. Создание гильошировочного станка, синтезирующего традиции и инновации, свидетельствует о готовности отечественной школы искусства к активным переменам и прогрессу. Российские художники декоративно-прикладного и ювелирного искусства получили уникальный инструмент, позволяющий конкурировать с западными мастерами и занимать лидирующие позиции на мировом рынке.

Творческий путь Алексея Лавлинского отражает богатую историю российского эмальерного дела, демонстрируя преемственность традиций, сочетающихся с инновациями, способствуя созданию уникальных произведений ювелирного искусства.

Однако, несмотря на очевидные успехи, нельзя игнорировать некоторые проблемы, стоящие перед современным отечественным эмальерным искусством. Ограниченность доступности качественного сырья, сложность технического оснащения и высокие затраты производства делают создание высококачественных произведений трудоемким процессом. В связи с этим обозначается необходимость развития и поддержки инфраструктуры, повышения доступности высокотехнологического профессионального оборудования, что обеспечит российским мастерам конкурентные преимущества на мировом рынке. Алексей Лавлинский и его коллеги вносят важный вклад в восстановление утраченных технологий и внедрение инновационных подходов, предлагая российскому обществу альтернативу массовому производству, основанную на уникальном художественном опыте и глубоком понимании национальных культурных корней. Их усилия способствуют формированию нового поколения художников, готовых продолжать и преумножать национальные традиции.

Примечание

1. Георг Занепенс (по прозвищу Курносый), А.К. Нартов. Станок гильоширный токарно-овальерный. 1722 г. Источник: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8079867 (дата обращения 20.06.2026).

2.Система сертификации и оценки объектов интеллектуальной собственности и знак соответствия системы. Зарегистрирована в Государственном реестре Госстандарта России. Система добровольной регистрации объектов интеллектуальной собственности. Свидетельство № 24-1404 о регистрации объекта интеллектуальной собственности. Объект авторского права. Произведение науки и искусства. Наименование: «Технология нанесения миниатюрного живописного изображения масляными красками по горячей эмали на гильошированной серебряной основе». Место и период создания: РФ, г. Москва, 2020 г. Исключительное (имущественное) право принадлежит: Синельниковой Виктории Валерьевне. Заявление от 23.05.2024.

3. Т.А. Козловская. Миниатюра «Петр I». Источник: https://heritagerus.com/works/petr_i/ (дата обращения 20.06.2026).

Список литературы

Габриэль 2010. Габриэль Г.Н. Петербургская эмаль: история и современность // Вестник СПбГИК. 2010. № 1. С. 58–64.

Галицкая 2018. Галицкая И.А. Коллекция карманных часов Псковского музея-заповедника // Псков. Научно-практический, историко-краеведческий журнал. 2018. № 48. С. 62–78.

Гурьева 2017. Гурьева Т.Н. Европейские карманные часы XIX века // Вестник СПбГИК. 2017. № 4 (33). С. 144–147.

Евграфов, Андриенко 2016. Евграфов А.Н., Андриенко П.А. Вклад ученых Санкт-Петербурга XVIII–XIX веков в развитие теории механизмов и машин // Глобальная энергия. 2016. № 4 (254). С. 126–140.
Ефремов 2022. Ефремов Е.В. Опыт русской национальной ювелирной школы и современные аддитивные технологии в обучении будущих ювелиров // Традиционное прикладное искусство и образование. 2022. № 4. С. 141–149.
Осипова 2016. Осипова М.А. Влияние стиля фирмы «Болин» на творчество современных мастеров ювелирного искусства Санкт-Петербурга // Манускрипт. 2016. № 6–1 (68). С. 142–144.
Перфильева 2020. Перфильева И.Ю. «Современная художественная эмаль: стилистические и инновационные тенденции развития» // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2020. № 4. С. 586–608.
Encyclopédie 1777. Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers», 1777.

References

Evgrafov, A.N., Andrienko, P.A., Vklad uchenykh Sankt-Peterburga XVIII–XIX vekov v razvitie teorii mekhanizmov i mashin, in: *Global'naia energiia*. 2016, no. 4 (254), pp. 126–140. (In Russian).
Efremov, E.V., Opyt russkoi natsional'noi iuvelirnoi shkoly i sovremennye additivnye tekhnologii v obuchenii budushchikh iuvelirov, in: *Traditsionnoe prikladnoe iskusstvo i obrazovanie*. 2022, no. 4, pp. 141–149. (In Russian). Gabriel', G.N., Peterburgskaia emal': istoriia i sovremennost', in: *Vestnik SPbGIK*. 2010, no. 1, pp. 58–64. (In Russian)
Galitskaia, I.A., Kollektsiia karmannykh chasov Pskovskogo muzeia-zapovednika, in: *Pskov. Nauchno-prakticheskii, istoriko-kraevedcheskii zhurnal*. 2018, no. 48, pp. 62–78. (In Russian).
Gur'eva, T.N., Evropeiskie karmannye chasy XIX veka, in: *Vestnik SPbGIK*. 2017, no. 4 (33), pp. 144–147. (In Russian).
Osipova, M.A., Vliianie stilia firmy "Bolin' na tvorchestvo sovremennykh masterov iuvelirnogo iskusstva Sankt-Peterburga, in: *Manuskript*. 2016, no. 6–1 (68), pp. 142–144. (In Russian).
Perfil'eva, I.Iu., "Sovremennaia khudozhestvennaia emal': stilisticheskie i innovatsionnye tendentsii razvitiia', in: *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie*. 2020, no. 4, pp. 586–608. (In Russian).

Сведения об авторе
Ласкина Евгения Евгеньевна, аспирант, 3 курс, Институт истории, Санкт-Петербургский государственный университет (199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5).
E-mail: evaportrait@mail.ru
ORCID ID: 0009-0007-3272-5160
Научный руководитель
Ходаковский Евгений Валентинович, доктор искусствоведения, заведующий кафедрой истории русского искусства, Санкт-Петербургский государственный университет (199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5).
Для цитирования: Ласкина Е.Е. «Традиции и новации в российском эмальерном искусстве: эмаль гильоше в работах Алексея Лавлинского» // Terra artis. Искусство и дизайн. 2026. № 2. С. 88–98. DOI:10.53273/27128768_2026_2_88

About the author
Laskina Evgeniia Evgen'evna, 3rd-year PhD student, Institute of History, Saint Petersburg State University (5, Mendeleevskaya liniya, Saint Petersburg, 199034).
E-mail: tii@mghpu.ru
ORCID ID: 0009-0005-4700-0141
Scientific supervisor
Khodakovskii Evgenii Valentinovich, Doctor of Art History, Head of the Department of History of Russian Art, Institute of History, Saint Petersburg State University (5, Mendeleevskaya liniya, Saint Petersburg, 199034).
For citation: Laskina E.E. Traditions and Innovations in Russian Enamel Art: Giloché Enamel in the Works of Aleksei Lavlinskii, *Terra Artis. Art and Design*, no. 2, 2026, pp. 88–98. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_88

DOI: 10.53273/27128768_2026_2_99

П.С. Одинокова

БУМАГА ДЛЯ ПИСЬМА ЦЗЯНЬЧЖИ: ОТ ИСТОКОВ ДО ЭПОХ ТАН (618–907) И СУН (960–1279)

В Китае бумага издревле была одним из основных материалов для создания произведений каллиграфии и живописи и широко использовалась в декоративно-прикладном искусстве. Настоящая статья посвящена декорированной бумаге для письма (*цзяньчжи*箋紙), предназначавшейся для написания писем, стихов, каллиграфии, государственных эдиктов, сутр и живописи. Актуальность статьи обусловлена тем, что в отечественном искусствознании данная тема практически не разрабатывалась. Цель статьи — представить историю развития искусства декорирования бумаги от самых истоков до XIII в. Особое внимание уделяется эпохам Тан (618–907) и Сун (960–1279), на которые приходится период его расцвета. В статье рассматриваются наиболее распространенные виды бумаги и способы их изготовления, описываются немногочисленные дошедшие до нас памятники. На основании различных письменных источников обрисовывается картина бытования декорированной бумаги для письма, отмечается роль интеллектуалов, вовлеченных в ее создание.

Ключевые слова: Китай, декоративно-прикладное искусство, бумага для письма, цзяньчжи, окрашенная бумага, декорированная бумага, Тан, Сун.

P.S. Odinokova

JIANZHI WRITING PAPER: FROM ITS ORIGINS TO THE TANG (618–907) AND SONG (960–1279) DYNASTIES

In China, paper has since ancient time been one of the primary materials for calligraphy and painting and has been widely used in decorative and applied arts. This article is devoted to decorated writing paper (jianzhi 箋紙), which was used for writing letters, poems, calligraphy, state edicts, Buddhist sutras and painting. The relevance of this article stems from the fact that this topic has remained underresearched in Russian art history. The article aims to introduce the history of the art of paper decoration from its origins to the 13th century. The focus is on the Tang (618–907) and Song (960–1279) dynasties, during which this art flourished. The article outlines the most common types of paper and the decoration techniques and describes the few extant examples. Drawing on written sources it reconstructs the context in which decorated writing paper was used and highlights the role of intellectuals involved in its creation.

Keywords: China, decorative and applied art, writing paper, jianzhi, dyed paper, decorated paper, Tang, Song

Введение

Бумага для письма (*цзяньчжи* 箋紙) — уникальный вид декоративно-прикладного искусства Китая, имеющий многовековую историю. Китайские интеллектуалы всегда очень тщательно подходили к подбору инструментария и материалов для письма и занятий каллиграфией и живописью. Бумага, наравне с кистью, тушью и тушечницей, издревле была неотъемлемой частью комплекса «Четыре драгоценности кабинета ученого [мужа]» (*Вэнь фан сы бао* 文房四寶)[1]. Первоначально иероглиф *цзянь* (箋) обозначал узкую и плоскую бамбуковую планку для письма, впоследствии так стали называть бумагу. Окрашенные в различные цвета или изысканно декорированные листы бумаги небольшого размера использовали для ведения переписки и написания стихотворений. Также на ней писали буддийские сутры, правительственные указы, каллиграфию и даже живопись. В зависимости

от цвета и наличия декора бумагу для письма разделяют на простую белую (*су цзяньчжи* 素箋紙), окрашенную (*сэ цзяньчжи* 色箋紙) и узорчатую (*хуа цзяньчжи* 花箋紙).

Китайская декорированная бумага для письма в России известна благодаря стараниям академика В.М. Алексеева (1881–1951). Собранная им обширная коллекция сейчас хранится в Эрмитаже. В ней в основном представлены образцы бумаги начала XX в., предназначавшиеся для ведения переписки. По этой причине в отечественной науке получил распространение термин «почтовая бумага», предложенный Алексеевым и встречающийся в работах отечественных специалистов [Меньшиков 1959: 308–310; Кобзев 2010: 383; Виноградова 2023: 76–77]. Настоящая статья охватывает более продолжительный период и касается бумаги, область применения которой намного шире, поэтому представляется оправданным использовать другой термин — бумага для письма.

Больше всего исследований о бумаге для письма написано в Китае, это объемные труды о древней бумаге и истории бумажного производства Ван Цзюхуа [Ван 2006], Пань Цзисина [Пань 2009], Лю Жэньцина [Лю 2009], а также отдельные работы и статьи, посвященные декорированной бумаге, ее различным видам и способам отделки. Из исследований на английском языке стоит отметить монографию Цянь Цуньсюня «Бумага и печать» (Paper and printing) из серии «Наука и цивилизация в Китае» [Tsien 1985] и диссертацию тайваньского ученого Хэ Яньцюаня [He 2013], который впоследствии написал ряд публикаций о бумаге на китайском языке [Хэ 2018a; Хэ 2018b]. Среди работ отечественных специалистов заслуживают упоминания исторический очерк С.М. Кочетовой «Фарфор и бумага в искусстве Китая» [Кочетова 1956] и статьи Л.М. Меньшикова [Меньшиков 1959], М.И. Воробьевой-Десятовской [Воробьева-Десятовская, Меньшиков 2003], А.И. Кобзева [Кобзев 2010] и Т.И. Виноградовой [Виноградова 2022].

Цель статьи — представить историю развития декорированной бумаги для письма *цзяньчжи* от самых истоков до эпох Тан (618–907) и Сун (960–1279) и рассмотреть памятники, дошедшие до наших дней. В виду ограниченности объема данное исследование не претендует на исключительную полноту и подробность, однако полученные результаты позволят расширить представления о декорированной бумаге *цзяньчжи* и будут полезны в музейной работе, для атрибуции и оценки произведений китайской каллиграфии, живописи и предметов декоративно-прикладного искусства.

Декорированная бумага в дотанскую эпоху

Бумага была изобретена в Китае в эпоху Западной Хань (206 до н.э. – 25 н.э.), однако другие материалы для письма она заменила не сразу и еще долгое время использовалась наряду с шелком и бамбуковыми планками. Искусство декорирования бумаги развивалось постепенно, сначала появилась окрашенная бумага. Технология ее изготовления была известна во времена Восточной Хань (25–220), а возможно и ранее. Словарь «Трактование имен» («Ши мин» 釋名, нач. III в.), составленный Лю Си (?–?), содержит иероглиф *хуан* 潢, обозначающий окрашивание бумаги [Шэнь 2020: 83]. Ученый периода Троецарствия (220–280) Мэн Кан (III в.) в комментариях к «Книге [об эпохе] Хань» («Хань шу» 漢書)[2], рассуждая о материалах для письма, пишет: «Красили бумагу [и] шелк в алый [цвет], а затем писали на них, подобно [тому, как] сегодня [пишут] на желтой бумаге»[3] [Линь 1983: 84]. Сведения из письменных источников подтверждаются археологическими находками XX в. Самый ранний известный на сегодняшний день образец окрашенной бумаги был обнаружен в 1959 г. в Синьцзяне в уезде Миньфэн в захоронении периода Восточной Хань, это т.н. бумага из Ния (*Ния чжи* 尼雅紙). Она представляет собой небольшой треугольный кусочек грубой, плотной бумаги черного цвета [Li 2015: 367–368].

Первые сведения об использовании окрашенной бумаги для письма относятся к эпохе Цзинь (265–420). В хронике Лу Хуэя (IV в.) «Записки Ечжуна» («Ечжун цзи» 鄴中記) сообщается, что правитель поздней Чжао (319–351) Ши Ху (295–349) издавал указы на бумаге пяти цветов (*усэ чжи* 五色紙)[4]. Пятицветная бумага упоминается и в предисловии сборника поэзии «Новые напевы нефритовой башни» («Юй тай синь юн» 玉臺新詠, VI в.) [Ли 2014: 103]. Известно, что узурпировавший в 404 г. власть в империи Цзинь военачальник Хуан Сюань (369–404) повелел делать бумагу синюю, алую, бледно-зеленую, зеленую и оттенка цветов персика [Шэнь 2020: 83].

Бумагу окрашивали, чтобы насытить зрительное восприятие, также цвет указывал на содержание письменного документа [Ли 2014: 103]. Но была и другая, более прозаичная причина — окрашивание защищало от вредителей и делало поверхность глянцевой [Tsien 1985: 74–75].

Очень хороший эффект защиты от насекомых имела кора амурского пробкового дерева[5], придававшая листам желтый цвет. Поэтому желтая бумага получила широкое распространение еще в глубокой древности. Означавший окрашивание бумаги иероглиф *хуан* состоит из двух графем «вода» и «желтый», а Мэн Кан в своем комментарии упоминает бумагу желтого цвета. Есть сведения, что прославленный цзиньский каллиграф Ван Сичжи (303–361) и его сын Ван Сяньчжи (344–368) использовали желтую конопляную бумагу [He 2013: 96–97].

Декорированная бумага в эпоху Тан

Наиболее плодотворный период в развитии искусства окрашивания и декорирования бумаги приходится на VII–XIII вв. «Многообразие узоров в бумаге для письма главным образом возникает в [эпохи] Тан и Сун…», — писал когда-то минский литератор Цянь Юн (1759–1844) [Цянь…]. Разновидности декорированной бумаги эпохи Тан известны по сунским письменным источникам. В «Записках о Чэнду[6] в древние и нынешние времена» («Чэнду гу цзинь цзи» 成都古今記) Чжао Бяня (1008–1084) и «Продолжении трактата обо всех вещах» («Сюй бо у чжи» 續博物志) Ли Ши (1108–1181) упоминаются бумага Сюэ Тао (*Сюэ Тао цзянь* 薛濤箋) и другие виды: «цветы сосны» (*сунхуа* 松花), «золотой песок» (*цзиньша* 金沙), «текучий песок» (*люша* 流沙), «золотая пудра» (*цзиньфэнь* 金粉), «[играющая] красками заря» (*цайся* 彩霞), «дракон и феникс» (*лунфэн* 龍鳳), «рассыпанное золото» (*са цзинь* 灑金).

Бумага Сюэ Тао названа в честь поэтессы Сюэ Тао (768–831), собственноручно изготавливавшей бумагу темно-красного цвета. Ее рецепт описан в трактате «Раскрытие [природных] вещей, явленных Небом» («Тянь гун кай у» 天工開物, 1637). При приготовлении бумажной массы использовался луб гибискуса изменчивого[7], а для окрашивания — цветы: «Для бумаги Сюэ Тао также сырьем является кора гибискуса, [из нее] варят жидкую кашицу, вливают сок измельченных цветов гибискуса, пожалуй, так в то время указывала Сюэ Тао, тем самым оставив [свое] имя [в веках] до сегодняшнего времени, красота бумаги заключается в цвете, а не в сырье [из которого ее получают]» [Шао 2017: 16]. Сюэ Тао проживала в Чэнду на берегу реки Хуаньхуа[8], поэтому ее бумагу иногда называют бумагой Хуаньхуа (*Хуаньхуа цзянь* 浣花箋). Также считается, что благодаря ей появился стандарт бумажного листа на восемь столбцов иероглифов (*ба хан цзянь* 八行箋), получивший впоследствии широкое распространение. Поэтесса имела привычку писать небольшие стихотворения, поэтому разрезала бумагу «цветы сосны» на маленькие листочки [Фэй 1984: 160–161].

Бумага «цветы сосны» получила название за нежно-желтый оттенок, напоминающий цвет мужских соцветий сосны, появляющихся весной. Как следует из текста трактата «Восемь толкований о следовании жизни» («Цзунь шэн ба цзянь» 遵生八箋, 1591) Гао Ляня (?–?), для ее окрашивания использовали цветки софоры японской[9] [Гао 2007: 484].

В труде северосунского литератора Су Ицзяня (958–997) «Каталог четырех [драгоценностей] кабинета ученого» («Вэнь фан сы пу» 文房四譜) можно почерпнуть много сведений об окрашивании и декорировании бумаги. Описанный в нем способ получения однотонной цветной бумаги отличается от рецепта Сюэ Тао. Краску не добавляют в бумажную массу, а окрашивают уже готовые листы: «Люди Шу[10] делают бумагу десяти цветов[11], обычные десять полотен [бумаги собирают в] один наконечник, край каждого полотна зажимают бамбуковыми тисками, перемешивают раствор в десять цветов, чтобы окрасить один наконечник за другим[12]. Между окрашиваниями [бумагу] откладывают в сторону и придавливают колотушкой, [и] кипы вырастают слева и справа» [Су 2016: 87].

Помимо однотонной цветной в эпоху Тан была популярна многоцветная мраморная бумага, которую получали путем переноса на лист изображения, созданного на жидком грунте. Рисунок в таком случае мог быть разным. В письменных источниках чаще всего упоминаются бумага с узором мыльного камня (*баньши вэнь чжи* 斑石文紙) и «текучий песок» (*люша цзянь* 流沙箋). Чжан Яньюань (815–907) в труде «Важные записи об образцах каллиграфии» («Фа шу яо лу» 法書要錄) сообщает о Сяо Чэне, уроженце Ланьлина[13], который «был искусен в изготовлении бумаги с узором мыльного камня, использовал дикую коноплю из Сишани[14] и злаки из земель Гочжоу[15]» [Чжан…].

Су Ицзянь описывает изготовление бумаги «текучий песок» следующим образом: «Также делают испорченную мучную болтушку[16] [и] перемешивают с пятью цветами, бумагу протягивают через [приготовленный грунт], давая возможность пропитаться и намокнуть, [возникшие в результате] потеки очаровательны, называют ее бумага “текучий песок”» [Су 2016: 87].

Излагается в трактате Су Ицзяня и другой способ изготовления мраморной бумаги: «Также варят пасту из семян гледичии[17], к тому же кротоновое масло[18] наносят на поверхность воды, можно накапать сверху тушь или краску, [если] погружать туда имбирь, то [краски будут] расходиться, [а если] усом енотовидной собаки мести, [словно] вытягивая перхотинки, то [будут] собираться» [Су 2016: 87]. На этот раз в качестве грунта выступает паста из семян гледичии, а имбирь и ус енотовидной собаки необходимы для формирования на его поверхности различных рисунков.

Еще один популярный в то время вид декора получил название «рассыпанное золото». Бумажные листы промазывали клеем и рассыпали по их поверхности золотой или серебряный порошок или фольгу. Размер вкраплений и плотность их распределения варьировались, это могли быть мелкие частицы, покрывающие бумагу плотно, подобно каплям дождя, крупные хлопья, свободно разбросанные по листу, или поверхность бумаги полностью покрывалась золотом. Также золотой порошок могли распылять поверх рисунка, нанесенного клеем или расписывать бумагу, предварительно окунув в него кисть, такая бумага получила название «золотые узоры» (*цзинь хуа цзянь* 金花箋) [Линь 1983: 86–87].

Помимо рассмотренных выше, получили распространение и другие способы, призванные улучшить качества и внешний облик бумаги. Как отмечают некоторые исследователи, бумага стала основным материалом для письма, при этом многие техники ее отделки и декорирования были заимствованы из обработки шелка, предназначавшегося для живописи и каллиграфии [Хэ 2018а: 10].

Дошедших до наших дней образцов декорированной бумаги танской эпохи совсем немного. В собрании Музея императорского дворца в Тайбэе имеется письмо известного мастера каллиграфии Янь Чжэнцина (709–785) к посланнику двора Лю («Лю чжунши те» 劉中使帖, 775), написанное тушью на бумаге темно-синего цвета[19] . В Музее провинции Ляонин хранится горизонтальный свиток «Четыре древних стихотворения» («Гуши сы те» 古詩四帖), его создание приписывают кисти знаменитого танского мастера скорописи Чжан Сюя (675? –750). Свиток имеет длину 195,2 см и написан на листах разных цветов — два из них голубого цвета, еще один имеет розовый оттенок. Однако подлинность свитка вызывает сомнение, некоторые исследователи полагают, что он был создан в первой половине XI в. [Белозерова: 230–231].

Декорированную бумагу использовали не только китайские императоры, интеллектуалы и знать, но и буддийская сангха. В 1978 г. в Сучжоу в пагоде монастыря Жуйгуансы был обнаружен целый ряд находок, среди которых свитки с «Лотосовой сутрой» («Мяофа ляньхуа цзин» 妙法蓮華經), написанные на плотной бумаге темно-синего цвета[20]. В надписи на седьмом свитке сообщается ее название — это лазурная бумага (*би чжи* 碧紙). На конце второго свитка сделана пометка, позволяющая датировать его 931 г., эпохой Пяти династий (907–960). Однако специалисты считают, что эту границу можно сдвинуть на более ранний период — эпоху Тан [Сучжоу 1979: 23, 24-25]. Во времена Сун лазурная бумага была известна как фарфоровая синяя бумага (*цы цин чжи* 磁青紙). Очень прочная, плотная, эластичная, водонепроницаемая, она не выцветала и была защищена от мелких вредителей [Ван 2012: 139]. Для получения синего цвета тогда использовали красители натурального происхождения, которые получали из красильного горца или вайды[21] [Шэнь 2020: 83]. Следы туши на темно-синей бумаге едва различимы, поэтому на ней писали золотой пастой[22].

Каждый свиток «Лотосовой сутры» открывает изображение сюжета из джатак[23], написанное золотом и немного расцвеченное красками. На обратной его стороне изображен золотой пионовый узор в орнаментальной рамке. Темно-синий — это цвет волос Будды, ассоциируется с небом и является символом пустоты и мудрости, а золотой — цвет его тела. Золото на темном фоне выглядит торжественно, свиток должен был производить сильное впечатление на адептов буддийского учения.

Декорированная бумага в эпоху Сун

Сунская эпоха во многом наследовала традиции и обычаи Тан, окрашенная бумага в этот период по-прежнему пользовалась большой популярностью. В трактате «Каталог бумаги для письма» («Цзяньчжи пу» 箋紙譜) юаньского историка Фэй Чжу (?–?), рассказывается о чиновнике и поэте Се Цзинчу (1020–1084), изготавливавшем бумагу десяти цветов (*ши сэ цзянь* 十色箋): темно-красную (*шэнь хун* 深紅), розовую (*фэньхун* 粉紅), абрикосово-красную (*син хун* 杏紅), ярко-желтую (*мин хуан* 明黃), темно-синюю (*шэнь цин* 深青), светло-синюю (*цянь цин* 淺青), темно-зеленую (*шэнь люй* 深緑), светло-зеленую (*цянь люй* 淺緑), медно-зеленую (*тун люй* 銅緑) и цвета светлых облаков (*цянь юнь* 淺云) [Фэй…]. Однако далеко

не все разновидности окрашенной и декорированной бумаги танской эпохи сохранились. Производство некоторых из них было постепенно прекращено и безвозвратно утрачено. «В центральном Шу [изготовление] разноцветной бумаги „текучий песок", „розовая заря", „золотая пудра", „дракон и феникс" в последние годы пришло в упадок, одна лишь только бумага десяти цветов с орнаментом из узорчатого шелка все еще сохранилась» — писал Ли Ши [Сюй 2018: 50].

Помимо окрашенной в эпоху Сун получила распространение бумага с лощеным узором (*я хуа цзянь* 砑花箋), которую делали, выглаживая камнем листы на досках с награвированным изображением. Самые ранние сведения о ней датируются периодом Пяти династий. Автор трактата «Записи о чистом и необычайном» («Цин и лу» 清異錄) Тао Гу (903–970) сообщает, что «сыновья и племянники Яо И[24] были искусны в изготовлении бумаги пяти цветов, по глянцу и плотности самой лучшей. Лощили бумагу на доске, в таком случае [на поверхности доски из] алойного дерева[25] вырезали горы, воды, леса [и] деревья, „сломанные ветви"[26], цветы [и] плоды, львов, фениксов, насекомых [и] рыб, [старца] Шоусина [и] восемь бессмертных, [древние] колокола, треножники, письмена и знаки; лист от листа отличался, складки на бумаге [получались] необычайные, тонкие, [и] называли [все это] — книжицы с лощеными узорами» [Сюй 2019: 75].

Су Ицзянь отмечает, что бумагу могли лощить после окрашивания: «Когда [бумага] высохнет, то и блеск, и цвет вместе проявятся, что невозможно описать! Затем листы один за другим на ровной доске лощат, тогда наносится [узор из] цветов и деревьев, единорогов и фениксов, тысяча форм, десять тысяч образов» [Су 2016: 87].

Способ изготовления бумаги с лощеным узором в трактатах описывается в общих чертах, поэтому до сих пор является предметом дискуссий. На каких досках лощили бумагу, с выпуклым или углубленным рельефом, доподлинно неизвестно. Большинство исследователей склонны считать, что он был выпуклым. Также не ясно, с какой стороны листа осуществлялось лощение, лицевой или изнаночной [Сюй 2019: 76–77]. Есть основания полагать, что при лощении на поверхность бумаги наносили воск. Такой вывод был сделан в результате визуального осмотра памятников, на некоторых образцах бумаги имеются участки, которые хуже впитали тушь [Сюй 2022: 121]. Эту гипотезу подтверждают и письменные источники. Так, Гао Лянь сообщает, что для лощения использовали воск, и уточняет, что если использовать белый воск, то он будет впитывать тушь, тогда как пчелиный воск отталкивает тушь, и она скатывается в черные жемчужины [Гао 2007: 483].

Узор на лощеной бумаге может быть явным или скрытым, видным только на просвет. По наблюдениям специалистов Музея императорского дворца, большая часть образцов со скрытым узором относится к Северной Сун, а памятников периода Южной Сун — ощутимо меньше, тогда как бумага с явным узором использовалась на протяжении всего сунского времени и в последующие эпохи вплоть до наших дней [Хэ 2018а: 6–7]. Способы изготовления бумаги с явным и скрытым узором, несомненно, имеют отличия, однако никаких сведений на этот счет нет, данный вопрос требует дальнейшего изучения.

Дошедших до наших дней образцов декорированной бумаги сунской эпохи намного больше, и среди них преобладает бумага с лощением. В Музее императорского дворца в Тайбэе за десять с лишним лет кропотливой работы было выявлено более двадцати произведений каллиграфии и живописи, написанных на такой бумаге. О некоторых произведениях было известно ранее, на других декор был настолько тонкий, незаметный невооруженному глазу, что долгое время никто не догадывался о его существовании. Итогом проведенных изысканий стала выставка узорчатой бумаги, состоявшаяся в музее в 2018 г. [Хэ 2018а: 4].

Львиную долю памятников на лощеной бумаге в Музее императорского дворца составляют письма интеллектуалов сунской эпохи — Су Ши (1037–1101), Хуан Тинцзяня (1045–1105), Цай Сяна (1012–1067), Чжан Фанпина (1007–1091) и других. Много из них принадлежит кисти Су Ши, который, будучи искусным каллиграфом, придавал большое значение качествам инструментов и материалов для письма и посвятил бумаге несколько эссе. Особенно высоко он оценивал бумагу, производившуюся у него на родине, в Сычуани. В собрании музея хранится альбом, на одном из его разворотов представлены сразу два письма поэта: «Отказ от мирских дел» («Бин ши те» 屏事帖), написанное на бумаге с цветочным орнаментом, и «Долгое пребывание» («Цзю лю те» 久留帖) — на листе с растительным узором из листьев, цветов и бутонов[27].

Послание Сюэ Шаопэна (XI в.) «Приглашение Юаньчжана к трапезе» («Юаньчжан чжао фань те» 元章召飯帖), адресованное известному каллиграфу Ми Фу (1051–1107), написано на блед-

но-розовой бумаге[28]. В центре листа с помощью лощения нанесен изящный узор «сломанная ветвь» — изображение бронзового сосуда с ветками сливы-мэй.

Среди произведений каллиграфии на бумаге с лощением и широко известная работа Хуан Тинцзяня «Стихотворение “Дом, [овеваемый] ветром [среди] сосен”» («Сун фэн гэ ши» 松風閣詩). Свиток состоит из четырех листов: на первом — узор в виде рыбы-дракона, на третьем — цветы и травы, второй и четвертый листы с изображениями крупных и мелких тыкв сделаны с одной доски [Хэ 2018а: 5–6].

Помимо писем и каллиграфии в собрании музея имеется единственное живописное произведение на декорированной бумаге с лощением — свиток северосунского императора Хуэйцзуна (1082–1135)[29] «Пруд поздней осенью» («Читан цю вань ту» 池塘秋晚圖). Живопись на свитке выполнена в технике лапидарной кисти. Его бумага имеет легкий розовый оттенок и украшена изысканным орнаментом из листьев и трав. Поверх орнамента нанесен подобный слюде мерцающий состав, а также сделан оттиск ткани с текстурой из поперечных и косых линий [Хэ 2018а: 10].

Другой интересный образец, также имеющий отношение к Хуэйцзуну, — свиток с трактатом «Тысячесловие» («Цянь цзы вэнь» 千字文, 1122) из собрания Музея провинции Ляонин[30]. На этот раз в качестве основы использована бумага «золотые узоры», декорированная орнаментом с изображениями облаков и драконов. Длина свитка составляет 11 м, учитывая его протяженность, можно предположить, что орнамент был нанесен при помощи одноцветной печати. Подобную роскошь мог позволить себе только император Поднебесной.

В Шанхайском музее хранится письмо каллиграфа Шэнь Ляо (1032–1085) «Движение и покой» («Дун чжи те» 動止帖), написанное на листе с орнаментом «разбегающиеся волны» (*янь бо цзянь* 衍波箋)[31]. Некоторые специалисты считают, что декор был выполнен лощением [He 2013: 100], в то время другие утверждают, что он нанесен краской с помощью печати [Ван: 222]. Похожий орнамент имеется на свитке с письмом мастера Лю Цзяньчжуна (945–1013) «[Рожденному] в тот же год» («Тун нянь те» 同年帖) из собрания Музея Гугун в Пекине.

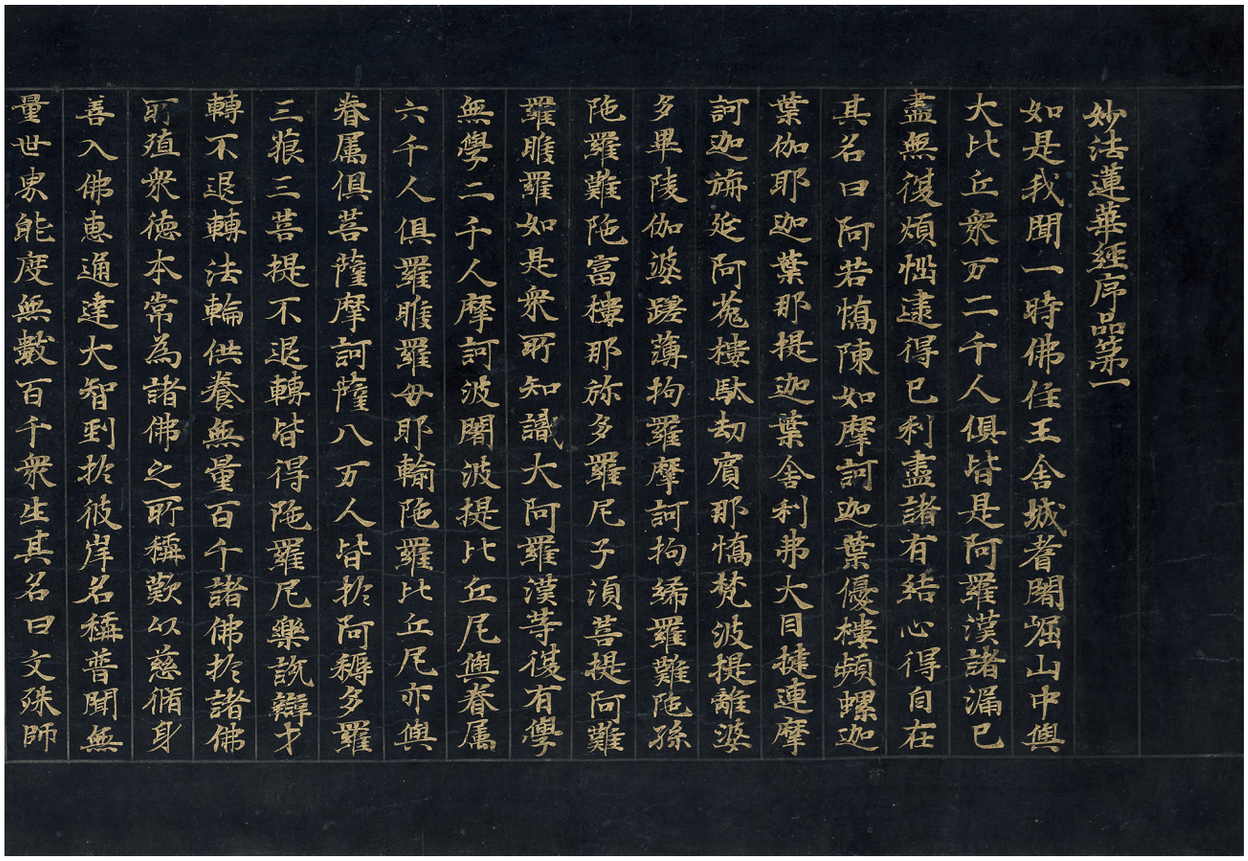
Традиция написания священных буддийских текстов на лазурной бумаге в сунскую эпоху получает свое продолжение. В 1986 г. в Циндао были обнаружены несколько свитков «Лотосовой сутры». Надпись в конце седьмого свитка позволила датировать ее 1044 г. [Ван 2012: 138]. Еще одна «Лотосовая сутра», написанная золотом на аналогичной бумаге, находится в коллекции Художественного музея Кливленда (Ил. 1–2).

Бумага в культуре эпох Тан и Сун

Сохранившихся до наших дней памятников периода Тан и Сун не так много, по этой причине составить полную картину бытования декорированной бумаги представляется затруднительным. Понять и оценить масштаб ее распространения помогут не только исторические хроники и трактаты, но и литературные произведения. Эпоха Тан вошла в историю как золотой век китайской поэзии. Изливать тонкие чувства и переживания в стихах и письмах в ту пору надлежало на красивой, изысканной бумаге. В жизнеописании Ян Гуйфэй (719–756)[32] рассказывается, как однажды прославленному поэту Ли Бо (701–762/763) для написания стихов была предоставлена бумага «золотые узоры» [Лю 2009: 229]. Многочисленные упоминания о декорированной бумаге можно найти в стихотворениях поэтов танского времени, например, у Ду Фу (712–770): «Дальние странствия перенесут в уединенный край, превосходные строки расцветят бумаги прекрасной [лист]»[33], у Чжан Сяобяо (791–873): «Видел вчера как господин лично брался за кисть, над пятицветной бумагой черный дракон парил»[34], у Ли Шанъиня (813–858): «Бумага Хуаньхуа оттенка персика цветов, прекрасна для строк, воспевающих яшмы крючок»[35]. Неоднократно писала о бумаге Сюэ Тао, в цикле «Стихи о десяти расставаниях» («Ши ли ши» 十離詩), адресованном поэту Юань Чжэню (779–831), есть такие слова: «Рукоять из Юэ и волос из Сюаня[36] пускаются чувства отмерить, рассыпая по красной бумаге узорную яшму»[37]. Говорится о бумаге и в восьмистишии «Пион» («Мудань» 牡丹): «Слезы намочат красный лист, на разлуку ропщу…»[38]. Поэт Вэй Чжуан (836–910) посвятил Сюэ Тао стихотворение «Прошу разноцветной бумаги. Песнь» («Ци цай цзянь гэ» 乞彩箋歌), в строках которого он сетует на отсутствие бумаги «цветы сосны», а под конец во сне к нему является дух самой поэтессы [Hsiao 2011: 163–164]. Танским поэтам вторили последующие поколения, например, Ян Шу (991–1055): «Собираюсь с письмом отправить разноцветной бумаги лист, среди гор протяженных и вод пространных знать бы в какой уголок!»[39], Янь Цзидао (1038–1110) «Хочу на цветистой бумаге



Ил. 1. Лотосовая сутра с фронтисписом. XII в. 27,8 x 81; 27,9 x 1044,9. Художественный музей Кливленда, Кливленд (CMA's Open Access Initiative). Фрагмент. Источник: https://www.clevelandart.org/art/1970.64 (дата обращения 15.05.2026)
Fig. 1. Lotus Sutra with a Frontispiece. 12th century. 27.8 x 81; 27.9 x 1044.9. Cleveland Museum of Art, Cleveland (CMA's Open Access Initiative). Source: https://www.clevelandart.org/art/1970.64 (accessed 15 May 2026)



Ил. 2. Лотосовая сутра с фронтисписом. XII в. 27,8 x 81; 27,9 x 1044,9. Художественный музей Кливленда, Кливленд (CMA's Open Access Initiative). Фрагмент. Источник: https://www.clevelandart.org/art/1970.64 (дата обращения 15.05.2026)
Fig. 2. Lotus Sutra with a Frontispiece. 12th century. 27.8 x 81; 27.9 x 1044.9. Cleveland Museum of Art, Cleveland (CMA's Open Access Initiative). Source: https://www.clevelandart.org/art/1970.64 (accessed 15 May 2026)

горесть разлуки излить, слез следы сначала уже исписали [ее]»[40].

Имеются и сведения о применении декорированной бумаги в государственном делопроизводстве, например, в «Описании Ханьлинь[юаня]» («Ханьлинь чжи» 翰林志, IX в.) литератор Ли Чжао (?–?) сообщает, что для верительных грамот рядовых генералов и министров использовали дублированную на узорчатый шелк пятицветную бумагу «золотые узоры» [Ли…]. Данная практика получила продолжение и в сунскую эпоху. Дошедшие до нас образцы «Лотосовой сутры» на лазурной бумаге и упоминания об использовании в даосских храмах синей бумаги для

записи обращений к божествам [Ли…] указывают на распространение окрашенной бумаги в религиозной и обрядовой сфере.

В бумаге для письма нашли отражение идеалы красоты и эстетические веяния каждой эпохи. Многообразие цветов бумаги танского времени отсылает к плотным, насыщенным и полупрозрачным краскам полихромной живописи на свитках и росписей гробниц, к работам прославленных мастеров Чжоу Фана (VIII в.), Янь Либэня (600?–673) или Ли Чжаодао (675–758). Мраморная бумага не сохранилась до наших дней, однако можно провести параллель между переливами красок рисунка «текучий песок» и потеками глазури на трехцветной керамике танского времени (*тан сань цай* 唐三彩).

В сдержанной красоте бумаги эпохи Сун воплотились вкусы и предпочтения интеллектуалов той поры. Ее простоту, утонченность и изящество сравнивают с неброским, покрытым одноцветной глазурью резным орнаментом сунского фарфора, мягко проступающим на поверхности сосудов [Сюй 2022: 123]. В керамике можно встретить едва различимый декор, подобный скрытому узору на лощеной бумаге. В собрании Музея императорского дворца в Тайбэе имеется чайная чаша из мастерских Цзичжоу-яо[41], покрытая черной мерцающей глазурью[42]. Ее донце украшает желтый листок дерева, но стоит наклонить чашу под определенным углом, и на внутренних стенках вдруг проявится незаметное доселе изображение ветки сливы с распустившимися цветами.

Стоит отметить роль китайских интеллектуалов в развитии искусства декорирования бумаги. Изготовление бумаги в Китае осуществлялось в ремесленных мастерских, ее производство требовало наличия специального оборудования, ресурсов и сноровки. Окрашивать и декорировать бумагу могли не только простые мастера, но и образованные люди, представители чиновничьего сословия. Будучи основными потребителями бумаги для письма, они обладали утонченным вкусом и ценили ее за исключительные качества и эстетические особенности. Благодаря их усилиям и старанию рождались на свет богатство цветов и изящество узоров бумаги. Об этом свидетельствует осведомленность авторов трактатов о различных способах отделки и декорирования, а также упоминания имен интеллектуалов в приведенных выше фрагментах, например, поэтессы Сюэ Тао, занимавшего в период Тан различные посты каллиграфа Сяо Чэна, чей древний род восходил к императорам государства Лян (502–557), северосунского чиновника и поэта Се Цзинчу. Занимались лощением бумаги потомки и племянники известного государственного деятеля эпохи Пяти династий Яо И. Из личной переписки Хуан Тинцзяня следует, что он собственноручно делал бумагу с лощеным узором для личных нужд [Хэ 2018b].

Заключение

Практика декорирования бумаги для письма возникает довольно рано и начинается с окрашивания. Ее расцвет приходится на периоды Тан и Сун, когда появляются разнообразные способы украшения и отделки бумаги: ей придают разные цвета, покрывают или расписывают золотом, лощат, наносят орнамент при помощи печати. Число сохранившихся до наших дней памятников ограничено, обращение к трактатам, историческим хроникам и поэзии позволяет отчасти воссоздать картину бытования декорированной бумаги для письма и обозначить в ней роль ученого сословия — китайских интеллектуалов.

Стоит отметить, что история искусства декорирования бумаги не заканчивается с эпохой Сун. Известно, что окрашенную бумагу использовал в работе юаньский мастер каллиграфии и живописи Чжао Мэнфу (1254–1322). Следующая за Юань эпоха Мин (1368–1644) стала временем бурного развития экономики и городской культуры, расцвета гравюры и книгопечатания. В этот период обретает популярность бумага для письма, украшенная с помощью цветной ксилографии. В конце Мин появляются каталоги такой бумаги (*цзянь пу* 箋譜), предназначенные для услаждения взора и коллекционирования. До наших дней дошли два из них: «Каталог преображенной древней бумаги от Лосюаня» («Лосюань бяньгу цзянь пу» 蘿軒變古箋譜) У Фасяна (1579–1660) и «Каталог бумаги из кабинета Десяти бамбуков» («Ши чжу чжай цзянь пу» 十竹齋箋譜) Ху Чжэнъяня (1584–1674). Эти уникальные памятники заслуживают стать темой отдельного исследования.

Примечание

1. Данный термин появился в эпоху Сун, в то время как сложение комплекса «четырех драгоценностей» началось в первых веках н.э. [Белозерова 2007: 47].
2. Официальная история государства Западная Хань.
3. Здесь и далее перевод автора.
4. Пять основных цветов в Китае, синий/зеленый (цин 青), красный, желтый, белый и черный, соответствуют пяти первоэлементам и пяти точкам пространства, а в широком смысле означают все цвета.
5. бот. Phellodendron amurense.
6. Город в пров. Сычуань.
7. бот. Hibiscus mutabilis L.
8. Река Хуаньхуа находится на территории современного Чэнду пров. Сычуань.
9. бот. Sophora japonica.
10. Шу — название одной из областей на юго-западе Китая, территория современной пров. Сычуань.
11. Выражение «десять цветов» также означает множество цветов.
12. Листы бумаги соединяли в своеобразные подшивки, бамбуковые тиски, в которые зажимали по 10 листов, скорее всего имели наконечник, обеспечивающий удобный хват. Такой способ позволял окрашивать за один прием несколько листов бумаги.
13. Паньлин — уезд, находился на территории современной пров. Шаньдун.
14. Сишань — досл. «Западные горы», сложно определить точное их местонахождение.
15. Гочжоу — округ в эпоху Тан, находился на территории современной пров. Хэнань.
16. Жидкий грунт из испорченной мучной болтушки использовали, потому что процесс брожения делал ее менее вязкой [Лю 2009: 221].
17. бот. Gleditsia sinensis.
18. Кротоновое масло получают из семян кротона слабительного (бот. Croton tiglium).
19. Янь Чжэнцин. Письмо к посланнику двора Лю. 775 г. 29,4 x 61,8. Музей императорского дворца, Тайбэй. Источник: https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail/20640?dep=P (дата обращения: 15.06.2026).
20. Лотосовая сутра. X в. Музей Сучжоу, Сучжоу. Источник: https://www.szmuseum.com/Collection/Details/93fe6db0-b78d-4547-a43b-fbd186c6c22f (дата обращения: 15.06.2026).
21. бот. Polygonum tinctorium, бот. Isatis tinctoria L.
22. Смесь золотого порошка с клеем.
23. Джатаки — сказания о прежних жизнях Будды.
24. Яо И (866–940) — государственный деятель конца эпохи Тан – Пяти династий.
25. бот. Aquilaria.
26. Жанр «сломанная ветвь» представляет собой изображение не целого растения, а только его ветви.
27. Су Ши. Отказ от мирских дел. Долгое пребывание. XI в. 25,1 x 23,1. Музей императорского дворца, Тайбэй. Источник: https://www.szmuseum.com/Collection/https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail/63?dep=P (дата обращения: 15.06.2026).
28. Сюэ Шаопэн. Приглашение Юаньчжана к трапезе. XI в. 28.1 x 38.4. Музей императорского дворца, Тайбэй. Источник: https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail/970?dep=P (дата обращения: 15.06.2026).
29. Личное имя — Чжао Цзи.
30. Чжао Цзи. Тысячесловие. 1122 г. 31,5 x 1171. Фрагмент. Музей провинции Ляонин, Шэньян. Источник: http://www.yac8.com/news/8239.html (дата обращения: 15.06.2026).
31. Шэнь Ляо. Движение и покой. XI в. 27,1 x 36,6. Шанхайский музей, Шанхай. Источник: https://www.shanghaimuseum.net/mu/frontend/pg/article/id/CI00000526 (дата обращения: 15.06.2026).
32. Наложница танского императора Сюаньцзуна (685–762).
33. 遠遊凌絕境，佳句染華箋.
34. 昨日見君親下筆，五花牋上黑龍飛.
35. 浣花牋紙桃花色，好好題詩詠玉鉤. *Под крючком из яшмы здесь подразумевается молодой месяц.*
36. Здесь имеется в виду кисть для письма, для изготовления ручки которой обычно использовали бамбук из региона Юэ, в то время как лучшие кисти производили в округе Сюаньчжоу, территория современного г. Сюаньчэн пров. Аньхой.
37. 越管宣毫始稱情， 紅牋紙上撒花瓊.
38. 淚溼紅箋怨別離.
39. 欲寄彩箋兼尺素，山長水闊知何處.
40. 欲寫彩箋書別怨，淚痕早已先書滿.
41. Одна из известных керамических мастерских эпохи Сун, находилась в округе Цзичжоу, территория современной пров. Цзянси.
42. Инв. № 故瓷017716N000000000

Список литературы

Белозерова 2007. Белозерова В.Г. Искусство китайской каллиграфии. М.: РГГУ, 2007. 481 с.

Ван 2006. Ван Цзюйхуа. История технологии производства бумаги древнего Китая. Тайюань: Шаньси цзяою чубаньшэ, 2006. 515 с. 王菊华. 中国古代造纸工程技术史. 太原: 山西教育出版社. 2006. 515.

Ван 2012. Ван Яньцзин. Реставрация и консервация написанного золотом и серебром свитка «Лотосовой сутры» периода Северной Сун // Гугун боуюань юанькань, 2012. № 4. С. 138–143. 王岩菁. 北宋金银书《妙法莲华经》卷的修复保护. 故宫博物院院刊. 2012 (4). 138–143.

Виноградова 2022. Виноградова Т.И. Ранние китайские источники о мраморной бумаге // Наука и библиотека: сборник научных трудов. Вып. 5 / отв. ред. Н.В. Колпакова. СПб.: БАН, 2022. С. 98–103.

Виноградова 2023. Виноградова Т.И. Коллекция китайского художественного конверта академика В.М. Алексеева в Государственном Эрмитаже // Наука и библиотека: сборник научных трудов. Вып. 8 / отв. ред. Н.В. Колпакова. СПб.: БАН, 2023. С. 76–84.

Воробьева-Десятовская, Меньшиков 2003. Воробьева-Десятовская М.И., Меньшиков Л.Н. Древняя дальневосточная бумага // Актуальные вопросы истории бумаги и бумажного производства / СПбГТУРП. СПб.: Историческая иллюстрация, 2003. С. 26–35.

Гао 2007. Гао Лянь. Восемь толкований о следовании жизни. Бэйцзин: жэньминь вэйшэн чубаньшэ, 2007. 673 с. 高濂. 遵生八笺. 北京: 人民卫生出版社. 2007. 673.

Кобзев 2010. Кобзев А.И. Патриарх цветной печати Ху Чжэн-янь // Общество и государство в Китае. Т. XL. / Редколл.: А.А. Бокщанин и др. М.: ИВ РАН, 2010. С. 383–385.

Кочетова 1956. Кочетова С.М. Фарфор и бумага в искусстве Китая. М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1956. 92 с.

Ли 2014. Ли Сяофэй. Письма в радужных одеяниях: бумага для письма, литература и старая гравюра. Цзыцзиньчэн. 2014. № 12. С. 102–111. 李啸非. 尺素霓裳: 笺纸、文学与古版画. 紫禁城. 2014 (12). 102–111.

Ли… Ли Чжао. Описание Ханьлинь[юаня] 李肇. 翰林志. [Электронный ресурс]. URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=269017 (дата обращения 19.01.2026).

Li 2015. Li Xiaocen, Guo Jinlong, Wang Bo. A Study of Ancient Paper Fragments from an Eastern Han Dynasty Tomb in Minfeng County, Xinjiang Uygur Autonomous Region // Chinese Cultural Relics Vol. 2, No. 1-2 (2015), pp. 366–370.

Линь 1983. Линь Ицзюнь. Чистая, гладкая, глянцевитая, великолепная подобно парче — технологии обработки древней бумаги / Цзао чжи ши хуа. Шанхай: Шанхай кэсюэ цзишу чубаньшэ, 1983. С. 75–92. 林貽俊. 滢滑光润 繁华似锦 — 古纸的加工技术/造纸史话. 上海: 上海科学技术出版社, 1983. 75–92.

Лю 2009. Лю Жэньцин. Каталог древней китайской бумаги. Бэйцзин: Чжиши чаньцюань чубаньшэ, 2009. 277 с. 刘仁庆. 中国古纸谱. 北京:知识产权出版社, 2009. 277.

Меньшиков 1959. Меньшиков Л.Н. Китайские коллекции академика В.М. Алексеева // Страны и народы Востока: [сборник статей] / АН СССР, Вост. комис. Геогр. о-ва СССР; под ред. В. В. Струве. Вып. 1. М.: Изд-во восточной лит., 1959. С. 302–313.

Пань 2009. Пань Цзисин. Чжунго цзаочжи ши [История бумажного производства в Китае]. Шанхай: Шанхай жэньминь чубаньшэ, 2009. 597 с. 潘吉星. 中国造纸史.上海: 上海人民出版社, 2009. 597.

Су 2016. Су Ицзянь. Каталог четырех [драгоценностей] кабинета ученого / Вэнь фан сы пу. Цзяо чуан цзю лу. Ханчжоу: Чжэцзян жэньминь мэйшу чубаньшэ, 2016. 252 с. 苏易简. 文房四谱. 文房四谱.蕉窗九录. 杭州: 浙江人民美术出版社, 2016. 252.

Сучжоу 1979. Сучжоу ши вэньгуаньхуэй, Сучжоу ши боугуань. Сучжоу ши Жуйгуансы та фасянь и пи Удай, Бэй Сун вэньу [Группа памятников эпохи Пяти династий и Северной Сун, обнаруженная в пагоде монастыря Жуйгуансы в Сучжоу] // Вэньу. 1979. № 11. С. 21–31. 苏州市文管会、苏州市博物馆. 苏州市瑞光寺塔发现一批五代、北宋文物. 文物.1979 (11). 21–31.

Сюй 2018. Сюй Цзяньго, Ван Гоцай, Линь Байхэн. Краткая история известной отечественной древней бумаги «текучий песок» // Линье яньцзю чжуаньсюнь. 2018. № 4. С. 50–53. 徐健國, 王國財, 林柏亨. 淺談我國古代加工名紙—流沙箋. 林業研究專訊. 2018 (4). 50–53.

Сюй 2022. Сюй Сяохань, И Сяохуэй. Кратко об узорчатой бумаге для письма эпохи Сун // Чжунго цзаочжи. 2022. № 6. С. 119–124. 徐晓涵, 易晓辉. 宋代花笺浅释. 中国造纸. 2022 (6). 119–124.

Сюй 2019. Сюй Юсинь. О редких изданиях древних книг в обложке из лощеной бумаги из собрания музея на примере «Описания уезда Линсянь». Гугун вэньу юэкань. С. 74–81. 許又心. 淺談院藏善本古籍砑花書衣以"襄陵縣志"爲例.故宫文物月刊.2019 (3). 74–81.

Hsiao 2011. Hsiao Li-ling. Xue Tao Stationery: Delivering Love for a Thousand Years. Southeast Review of Asian Studies, 2011, vol. 33, pp. 160–168.

Tsien 1985. Tsien Tsuen-Hsuin. Paper and Printing. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 504 p.

Фэй… Фэй Чжу. Каталог бумаги для письма. 費著. 箋紙譜. [Электронный ресурс]. URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=88282 (дата обращения 19.01.2026).

Фэй 1984. Фэй Цзайшань. Бумага для письма Сюэ Тао // Доюнь. 1984. № 5. С. 160–164. 费在山. 薛涛笺. 朵云. 1984 (5). 160–164.

He 2013. He Yanchiuan. The Materiality, Style, and Culture of Calligraphy in the Northern Song Dynasty (960–1127) (PhD diss.), Boston University, 2013.

Хэ 2018a. Хэ Яньцюань. О специальной выставке узорчатой бумаги эпохи Сун // Гугун вэньу юэкань. 2018. № 1. С. 4–14. 何炎泉. 宋代花箋特展介紹. 故宫文物月刊. 2018 (1). 4–14.

Хэ 2018b. Хэ Яньцюань. О технологии изготовления и письме на бумаге с лощеным узором со специальной выставки узорчатой бумаги эпохи Сун Музея императорского дворца. 何炎泉. 從故宫宋代花箋特展談砑花箋紙之工藝與書寫 [Электронный ресурс]. 05.01.2018. URL: https://artouch.com/art-views/content-2688.html (дата обращения 19.12.2025)

Цянь... Цянь Юн. Собранные изречения из сада Люйюань. 錢泳. 履園叢話 [Электронный ресурс]. URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=836326 (дата обращения 19.01.2026)

Чжан... Чжан Яньюань. Важные записи об образцах каллиграфии. 張彥遠. 法書要錄 [Электронный ресурс]. URL: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=505044 (дата обращения 19.01.2026)

Шао 2017. Шао Вэньцзин. Китайская бумага для письма, каталоги бумаги для письма. Ханчжоу: Чжэцзян шэинь чубаньшэ, 2017. 351 с. 邵文菁. 中国笺纸笺谱. 杭州：浙江摄影出版社，2017. 351.

Шэнь 2020. Шэнь Синьянь, Ли Сяоцэнь. О происхождении фарфоровой синей бумаги. Чжунго цзао чжи, 2020. № 10. С. 82–87. 沈歆岩，李晓岑. 瓷青纸源流考. 中国造纸. 2020 (10). 82–87.

References

Belozerova, V.G., *Iskusstvo kitajskoj kalligrafii*, Moscow: RGGU Publ., 2007, 481 p., (In Russian).
Fei, Zaishan, Xue Tao jian, in: *Duoyun*, 1984, no. 5, pp. 160–164 (In Chinese).
Fei, Zhu, Jian zhi pu (Online). Available from: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=88282 (accessed 19 January 2026), (In Chinese).
Gao, Lian, *Zun sheng ba jian*, Beijing: Renmin weisheng chubanshe, 2007, 673 p., (In Chinese).
He, Yanchiuan, The Materiality, Style, and Culture of Calligraphy in the Northern Song Dynasty (960–1127), PhD diss., Boston University, 2013.
He, Yanquan, Songdai hua jian tezhan jieshao, in: *Gugong wenwu yuekan*, 2018, no. 1, pp. 4–14, (In Chinese).
He, Yanquan, Cong gugong songdai hua jian tezhan tan ya hua jianzhi zhi gongyi yu shuxie (Online). 5 January 2018. Available from: https://artouch.com/art-views/content-2688.html (accessed 19 January 2026), (In Chinese).
Hsiao, Li-ling, Xue Tao Stationery: Delivering Love for a Thousand Years, in: *Southeast Review of Asian Studies*, 2011, vol. 33, pp. 160–168.
Kobzev, A.I., Patriarh cvetnoj pechati Hu Chzhen-yan', in: *Obshchestvo i gosudarstvo v Kitae.* Vol. XL, ed. by A.A. Bokshchanin and others, Moscow: IV RAN Publ., 2010, pp. 383–385, (In Russian).
Kochetova, S.M., *Farfor i bumaga v iskusstve Kitaya*, Moscow-Leningrad: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1956, 92 p., (In Russian).
Li, Zhao. *Hanlin zhi* (Online). Available from: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=269017 (accessed 19 January 2026), (In Chinese).
Liu, Renqing, *Zhongguo gu zhi pu*, Beijing: Zhishi chanquan chubanshe, 2009, 277 p., (In Chinese).
Lin, Yijun, Ying hua guangrun, fanhua si jin — gu zhi de jiagong jishu [Smooth and lustrous, resplendent like brocade — Ancient paper processing techniques], in: *Zaozhi shihua*, Shanghai: Shanghai kexuejishu chubanshe, 1983, pp. 75–92, (In Chinese).
Li, Xiaocen, Guo, Jinlong, Wang, Bo. A Study of Ancient Paper Fragments from an Eastern Han Dynasty Tomb in Minfeng County, Xinjiang Uygur Autonomous Region, in: *Chinese Cultural Relics,* Vol. 2, no. 1–2 (2015). pp. 366–370, (In English).
Li, Xiaofei, Chisu nichang: jianzhi, wenxue yu gu banhua [A piece of silk and a rainbow: Letter Paper, Literature, and Ancient Prints], *Zijincheng*, 2014, no. 12, pp. 102–111, (In Chinese).
Men'shikov, L.N., Kitajskie kollekcii akademika V.M. Alekseeva. *Strany i narody Vostoka*:. AN SSSR, Vost. komis. Geogr. o-va SSSR; pod red. V. V. Struve. Vyp. 1. Moscow: Izd-vo vostochnoj lit., 1959, pp. 302–313, (In Russian).
Pan, Jixing, *Zhongguo zaozhi shi*, Shanghai: Shanghai renmin chubanshe, 2009, 597 p., (In Chinese).
Qian, Cunxun, Shuji, wenfang, zhuangshi yong zhi kaolüe, *Zhongguo wenhua yanjiu xuebao*, 1978, no. 9, pp. 87–98, (In Chinese).
Qian, Yong. *Lü yuan cong hua* (Online). Available from: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=836326 (accessed 19 January 2026), (In Chinese).
Shao, Wenjing, *Zhongguo jianzhi, jianpu*, Hangzhou: Zhejiang sheying chubanshe, 2017, 351p., (In Chinese).
Shen, Xinyan, Li, Xiaocen, Ci qing zhi yuanliu kao, *Zhongguo zaozhi*, 2020, no. 10, pp. 82–87, (In Chinese).
Suzhou shi wen guan hui, Suzhou shi bowuguan, Suzhou shi Ruiguangsi ta faxian yipi wu dai, Bei Song wenwu, *Wenwu*, 1979, no. 11, pp. 21–31, (In Chinese).
Su, Yijian, Wenfang si pu, *Wenfang si pu. Jiao chuang jiu lu*, Hangzhou: Zhejiang renmin meishu chubanshe, 2016, 252 p., (In Chinese).
Tsien, Tsuen-Hsuin. *Paper and Printing*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 504 p.
Vinogradova, T.I., Rannie kitajskie istochniki o mramornoj bumage. *Nauka i biblioteka: sbornik nauchnyh trudov.* Vyp. 5. otv. red. N.V. Kolpakova. Saint Petersburg: BAN, 2022, pp. 98–103, (In Russian).
Vinogradova, T.I., Kollekciya kitajskogo hudozhestvennogo konverta akademika V.M. Alekseeva v Gosudarstvennom Ermitazhe. *Nauka i biblioteka: sbornik nauchnyh trudov*. Vyp. 8. otv. red. N.V. Kolpakova. Saint Petersburg: BAN, 2023, pp. 76–84, (In Russian).
Vorob'eva-Desyatovskaya M.I., Men'shikov L.N., Drevnyaya dal'nevostochnaya bumaga. *Aktual'nye voprosy istorii bumagi i bumazhnogo proizvodstva*. SPbGTURP. SPb.: Istoricheskaya illyustraciya, 2003, pp. 26–35, (In Russian).
Wang, Juhua, *Zhongguo gudai zaozhi gongchengjishu shi*. Taiyuan: Shanxi jiaoyu chubanshe, 2006, 515 p., (In Chinese).
Wang, Yanjing, Bei Song jinyin shu Miaofa lianhua jing juan de xiufu baohu, *Gugong bowuyuan yuankan*, 2012, no. 4, pp. 138–143, (In Chinese).
Xu, Jianguo, Wang, Guocai, Lin, Baiheng, Qiantan woguo gudai jiagong ming zhi — liusha jian, *Linye yanjiu zhuanxun*, 2018, no. 4, pp. 50– 53, (In Chinese).
Xu, Xiaohan, Yi, Xiaohui, Song dai hua jian qianshi, *Zhongguo zaozhi*, 2022, no. 6, pp. 119–124, (In Chinese).
Xu, Youxin, Qiantan yuan cang shanben guji ya hua shu yi yi "Xiangling xian zhi" wei li, *Gugong wenwu yuekan*, 2019, no. 3, pp. 74–81 (In Chinese).
Zhang, Yanyuan, *Fashu yao lu* (Online). Available from: https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=505044_(accessed 19 January 2026), (In Chinese).

Сведения об авторе
Одинокова Полина Сергеевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Отдел восточного искусства, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21)
E-mail: polina.odinokova@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-7945-8353
Для цитирования: Одинокова П.С. Бумага для письма Цзяньчжи: от истоков до эпох Тан (618–907) и Сун (960–1279) // Terra artis. Искусство и дизайн. 2026. № 2. С. 99–110. DOI:10.53273/27128768_2026_2_99

About the author
Odinokova Polina S., PhD in Art History, Senior Researcher, Department of Eastern Art, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts (21, ul. Prechistenka, Moscow, 119034, Russia)
E-mail: polina.odinokova@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-7945-8353
For citation: Odinokova P.S. Jianzhi Writing Paper: From its Origins to the Tang (618–907) and Song (960–1279) Dynasties, *Terra Artis. Art and Design*, no. 2, 2026, pp. 99–110. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_99

DOI: 10.53273/27128768_2026_2_111

Чжу Айхуа, Н.И. Барсукова

ВОЕННАЯ ТЕМАТИКА КИТАЙСКОГО МЕДАЛЬЕРНОГО ИСКУССТВА 1940–1950-Х ГГ.: ЦЕННОСТНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ

В 1940–1950-е гг., в период антияпонской национально-освободительной войны, гражданской войны и начального периода после образования Китайской Народной Республики, Китай находился на ключевом этапе формирования военной памяти. Медали с военной тематикой, как материальные носители официальной памяти, стали знаковым визуальным языком для передачи государственной ценностной системы.

В настоящем материале представлены медали Китая 1940–1950-х гг. (медали «Первое мая», «Битва ста полков», «Красного Знамени», «За форсирование Янцзы»; памятная медаль «За освобождение Северного Китая»). В качестве основных методов изучения использованы метод визуальной семиотики, сравнительный и количественный анализ художественного оформления сюжетных элементов для выявления нарративного фокуса наград, а также определения отличий в их художественном оформлении. Это позволило проанализировать композиционные принципы, символы и визуальный ряд медалей и знаков данного периода. Показано, что различия в нарративных фокусах военной тематики китайских медалей являются отражением ценностной системы, военного опыта и художественных норм страны.

Ключевые слова: китайское медальерное искусство; военная тематика; нарративный фокус; коллективная память

Zhu Aihua, N.I. Barsukova

MILITARY THEMES IN CHINESE MEDALLIC ART OF THE 1940s AND 1950s: VALUE-BASED AND ARTISTIC ASPECTS

The 1940s and 1950s — a period encompassing the Anti-Japanese National Liberation War, the Chinese Civil War, and the early years after the founding of the People's Republic of China — marked a key stage in the formation of China's military memory. Medals with military themes, as tangible media of official memory, became a seminal visual language for conveying the state's value system.

This article presents Chinese medals from the 1940s–1950s, including the May 1 Labour Medal, the Hundred Regiments Offensive Medal, the Medal of the Red Banner, the Crossing the Yangtze Victory Commemorative Medal, and the Commemorative Medal for the Liberation of Northern China. The principal methods employed are visual semiotics, comparative and quantitative analysis of the artistic design of narrative elements. This made it possible to analyze the compositional principles, symbols and visual series of medals and badges of this period. These are used to identify the narrative focus of the awards and to determine differences in their artistic execution. The research reveals that the differences in the narrative focus of military themes on Chinese medals reflect the country's national value system, its military experience and artistic norms.

Keywords: Chinese medallic art, military theme, narrative focus, collective memory

Военные награды 1940–1950-х гг. являются не только материальными носителями, фиксирующими историю войн, но и визуальным выражением китайской системы ценностей коллективизма и теории народной войны. Их уникальные художественные характеристики и логика повествования составляют важную часть культуры Китая, а также предоставляют значимые сведения для современного художественного творчества и сохранения исторической памяти.



Ил. 1. Медаль «Битва ста полков». 1940 г. Фото автора.
Fig. 1. The Hundred Regiments Offensive Medal, 1940. Photo by the author.



Ил. 2. Медаль «Красного Знамени». 1943 г. Фото автора.
Fig. 2. Medal of the Red Banner. 1943. Photo by the author.

Существующие исследования данной темы преимущественно рассматривают влияние идеологии на медальерное искусство без углубления в нарративную логику военной тематики. Они имеют методологические ограничения: медальерное искусство долгое время редуцировалось до политического символа [Medal…1911], в то время как его богатый художественный язык, культурное содержание и визуальная составляющая игнорировались. Исследования китайских ученых основаны на историческом развитии национальных медалей, но при этом очень малая часть литературы включает исследования китайских медалей в контекст транскультурного сравнения. Кроме того, некоторые исследования содержат исторические неточности, например, смешение категорий национальных медалей периода китайско-японской войны, что влияет на актуальность исследований [Ван Цзяньцзюнь 2015: 88].

Литература на русском языке по данной теме представляет или исторический обзор формирования наградной системы Китая в контексте идеологии и политики государства до образования КНР в 1949 г. [Розанов 2008], или даёт обширную справочную информацию по медалям и знакам Нового Китая, не затрагивая такой ракурс исследования как их художественные особенности [Кузнецов 2022].

В данной статье анализируются композиционные принципы, использование символов в образной системе медалей и знаков, а также выявляются ключевые различия в нарративных фокусах изображений. В статье был применён семиотический анализ с опорой на теорию «революционной иконографии» китайского ученого Цзоу Юэцзиня, благодаря которой раскрывается нарративное содержание военной тематики китайских медалей на трех уровнях: знак (орнаментальные элементы и цвет); значение (культурный смысл); контекст (исторический фон), формируя адаптированный транскультурный подход к интерпретации визуальных символов страны [Цзоу Юэцзинь 2002]. Анализ исторического контекста учитывает идеологию тех лет и доминирующие труды политического лидера Китая [Мао Цзэдун 1949].

Выбранные образцы китайских медалей выступают типичными носителями военной памяти страны; художественное оформление и атрибуты строго соответствуют историческим фактам. Важно, что китайские медали транслировали передачу коллективного духа через основной символ, который не связан с конкретным индивидом, а также через отказ от любых вспомогательных декоративных элементов.

Медаль «Первое мая» 1941 г. (учреждена военным округом Цзичжун) — одна из первых стандартизированных наград пограничного округа Цзинь-Ча-Цзи [Цзян Хань-Шэнь-Тан 2025]. В 1942 г. японские войска провели «Большую зачистку» (в период майских праздников) в «антияпонском» опорном районе Цзичжун, применив политику «трех всех» (все сжигать, всех убивать, все разорять). Эта медаль выступает символом опорных районов периода китайско-японской войны, изготовлена из меди (ручной работы), диаметром около 4 см. На лицевой стороне расположена только одна яркая красная пятиконечная звезда, а сверху — горизонтально, справа налево, — выгравированы четыре традиционных китайских иероглифа «五一奖章» (Медаль «Первое мая»), фон не содержит дополнительных элементов (боевых сцен, оружия и иных деталей). Такое решение было обусловлено техническими возможностями того времени. Минималистичная символическая система медали связана с реальными условиями базовых районов периода войны — дефицит материалов и простота технологии (низкий уровень технологий не позволял выполнять сложную детализацию элементов),



Ил. 3. Памятная медаль за победу в кампании по переправе через реку Янцзы. 1949 г. Фото автора.
Fig. 3. Crossing the Yangtze Victory Commemorative Medal. 1949. Photo by the author.



Ил. 4. Медаль «За освобождение Северного Китая». 1950 г. Частное собрание.
Fig. 4. Commemorative Medal for the Liberation of Northern China. 1950. Private collection.

а также соответствует ценностной ориентации на коллективизм. Разграничение классов медали основывалось исключительно на масштабе вклада в коллективную борьбу, а не на индивидуальных заслугах. Единый символ пятиконечной звезды исключает любые возможные тенденции к индивидуальному нарративу и становится чистым носителем коллективного героизма.

Медаль «Битва ста полков» стала одной из первых наград коллективного поощрения за кампанию, учрежденной штабом 8-й армии НОАК на стадии противостояния оккупационным войскам Японии. Данная медаль — ручная работа; изготовлена из тканевого материала в антияпонском опорном районе, имеет форму неправильного прямоугольника размером около 7,5×4,5 см, разделена на три степени и является типичным образцом упрощенной военной технологии изготовления [Ду Чжуньмин, Лу Цзюньсян 2009].

Лицевая сторона медали имеет предельно лаконичный дизайн: в центре расположены две красные пятиконечные звезды, внизу изображены четыре традиционных китайских иероглифа «百团大战» (Битва ста полков). На медали отсутствуют вспомогательные декоративные элементы и детали в виде боевых сцен, оружия или человеческих фигур. Круг награжденных охватывал всех командиров и бойцов 8-й армии НОАК, ополченцев, участвовавших в Битве ста полков и население, поддерживающее фронт. Критерии награждения основывались исключительно на вкладе в коллективную борьбу: участие в коллективных боевых действиях, выполнение диверсионных задач по разрушению коммуникаций, поддержка фронта и т.д., Унифицированный символ пятиконечной звезды полностью исключал тенденцию к индивидуальному повествованию, становясь носителем чести единства армии и народа.

Медаль «Красное Знамя» 1943 г., учрежденная Военным округом Цзи-Цзинь (Цзицзинь), являлась важной боевой наградой антияпонского базового района пограничного округа Цзинь-Ча-Цзи в период военного сопротивления Японии. В отличие от «Медали Первое мая», ее дизайн не ограничивался минималистичным символом, а использовал более выразительную композицию, усиливая идеологию коллективной борьбы через визуальный язык. Медаль выполнена из меди с эмалевым покрытием диаметром около 3,8 см. В центре — три развевающихся красных флага с золотыми изображениями серпа и молота. Под флагами расположены синие волнистые линии, символизирующие могучие волны борьбы за национальное освобождение. Фон не содержит дополнительных элементов. На оборотной стороне выгравированы слова «Медаль Красного Знамени», «Учреждена Военным округом Цзи-Цзинь» и порядковый номер.

Если упрощение медалей начального периода войны (например, медали «Первое мая» 1941 г.) было преимущественно обусловлено технологическими ограничениями, то медаль «Красного Знамени» 1943 г. демонстрирует осознанное конструирование символики, усиливая коллективную идентичность через визуальные элементы художественной композиции. Критерии ее вручения основывались на общем вкладе во всенародную войну сопротивления. Характерно, что китайские медали имеют ключевую характеристику — символическое воплощение коллективного духа, а в изображении людей сочетает лаконичность и отказ от дифференцированной характеристики индивидуальных героев [Военный музей…2010: 62–65; 98–101].

Медаль «За форсирование Янцзы» (1949, Третий полевой армейский корпус) учреждена Восточным военным округом Народно-освободительной армии Китая, она является примером памятной медали за участие в Гражданской войне, отражающим взаимодействие армии и народа при форсировании реки Янцзы. Это образец конструирования официальной военной памяти в преддверии образования Китайской Народной Республики.

Медаль изготовлена из красной меди, диаметром 3,2 см [Сюй Нин 2023]. На лицевой стороне изображен боец НОАК с винтовкой, который стоит на носу корабля на фоне бурной реки Янцзы и парусных судов. Это коллективный образ участников кампании по форсированию Янцзы. Его поза как бы образует визуальную связь с силуэтами кораблей, пересекающих реку и изображенных на заднем плане, что способствует созданию образа индивида, слитого с коллективным наступлением.

На медали представлена полуреалистичная коллективная сцена: корабли на реке расположены секторально, пространственный акцент равномерно распределен между судами, а фон выполнен в едином тоне, передающем волны Янцзы. Дизайн намеренно ослабляет индивидуальные боевые эпизоды, подчеркивая масштаб «миллионной армии, смело форсирующей Янцзы» [Mao Zedong 1949]. Так формируется визуальный образ кампании как исторического события — координация множественных войск и всеобщая поддержка фронта. Единство коллективных действий при переправе становится визуальным центром сюжета.

Деталировка лица бойца и его формы упрощены, элементы оружия не выделяются отдельно, что дополнительно усиливает и консолидирует нарративное ядро «коллективного ведения боя, а не индивидуального героизма».

Памятная медаль «За освобождение Северного Китая» 1950 г., учрежденная Северокитайским народным правительством и Северокитайским военным округом, является важной памятной медалью периода Освободительной войны. В отличие от медалей периода военного сопротивления Японии, ее дизайн использует сложную многоуровневую композицию, глубоко воплощая идеологию коллективного героизма и победы в решающих сражениях. Медаль выполнена из меди с позолотой и эмалевым покрытием, имеет круглую форму диаметром около 3,7 см [Кан Нин 2017]. В центре изображен боец Народно-освободительной армии Китая в военной форме с пистолетом-пулеметом в руках. За спиной бойца развевается знамя «Первое августа», а на фоне изображена Великая китайская стена как символ защиты Отечества. Колосья пшеницы, изображенные по краю медали, символизируют мир и процветание, внизу выгравированы слова: «Памятная медаль за освобождение Северного Китая». На оборотной стороне отчеканена дата «1950», указывающая год учреждения.

Если медали периода национально-освободительной войны преимущественно выражали коллективную идентичность через минималистичные символы, то данная медаль демонстрирует эволюцию символической системы: она находит баланс между образом героя и коллективной победой. Критерии награждения основывались на участии в боях за освобождение Северного Китая, подчеркивая, что каждый участник является частью великой коллективной борьбы. Дизайн медали отражает переход от чисто коллективистского повествования к более сложной нарративной структуре — боец становится символом победы всего народа.

Эта медаль — важное свидетельство послевоенного развития системы наград Народно-освободительной армии Китая, она демонстрирует преемственность и эволюцию идей коллективного героизма и победы на завершающем этапе Гражданской войны.

Таким образом, характеристики нарративного фокуса военных наград Китая 1940–1950-х гг. представляют собой не просто выбор художественных стредств, а конкретизацию ключевой теории китайской революции и государственной системы ценностей в сфере визуального искусства, а также наглядную интерпретацию теории народной войны. В отличие от военных наград других стран, где основным нарративом выступает типизация индивидуального героя, военные награды Китая всегда отражали коллективное действие как ядро повествования, рассматривая народную войну и коллективную честь как фундаментальное содержание победы в вооруженной борьбе. Все элементы декоративного оформления, выбор символов и композиция сцен строятся вокруг этой темы и демонстрируют особенности визуальной проекции ценностного ядра нарративного фокуса военных наград.

От минималистичных символов периода антияпонской национально-освободительной войны до символических образов людей периода

Гражданской войны — визуальный нарратив китайских военных наград постоянно эволюционировал, но всегда сохранял коллектив как центр, визуально приписывая победу в войне заслугам всего народа, ярко демонстрируя ценностную ориентацию, в которой коллективная честь превыше всего; это является точной проекцией государственной системы ценностей китайского медальерного искусства.

Следует особо отметить, что крайний дефицит материальных ресурсов и низкий уровень производственных технологий в антияпонских базовых районах являлись объективными факторами, формировавшими характеристики минималистичной символики военных наград 1940-х г., заложившими материальную основу для формирования нарратива коллективизма. Медали этого периода изготавливались вручную из легкодоступных материалов, таких как медь и ткань, с использованием лишь простых технологий литья, гравировки и вышивки, что делало невозможным выполнение сложных декоративных элементов, сцен боевых действий и тонкой проработки человеческих образов.

При таких материально-технических условиях минималистичные художественные решения с единственным ключевым символом становились неизбежным выбором, а унифицированные символы, такие как пятиконечная звезда и красное знамя, не только легко изготавливались, но и могли служить универсальными носителями коллективной чести. Даже в 1949–1950 гг., когда в ходе Гражданской войны были одержаны победы и производственные условия улучшились, технология изготовления наград оставалась относительно примитивной: литье из красной меди по-прежнему было основным способом, а позолота и эмалевые покрытия встречались лишь изредка. Детальная проработка изображений отдельных героев и сцен по-прежнему оставалась исключением. Эта техническая реальность делала невозможным для китайских наград достижение тонкой проработки индивидуальных образов, становясь объективным катализатором нарратива коллективизма.

В заключении можно сделать вывод: формирование уникальных характеристик нарративного фокуса коллективизма китайских военных наград 1940–1950-х годов обусловлено воздействием трёх взаимосвязанных факторов: уникального военного опыта Китая, объективных ограничений материально-технических условий, интеграции местной культурной традиции и революционной политической символики. Эти факторы взаимно дополняют и обуславливают друг друга, в итоге формируя уникальный художественный стиль китайских военных наград, сочетающий объективные ограничения и субъективное выражение ценностей. Метод нарративного фокуса, показывающий определённую точку зрения, с которой преподносятся исторические события, позволил проследить основные ракурсы повествования военной тематики медальерного искусства Китая 1940–1950 гг., выявить его ценностные различия в художественном языке китайского медальерного искусства для понимания особенностей визуальной культуры того времени. Определены основные сведения о форме, дизайне и критериях китайского медальерного искусства, что позволяет исправить часть исторических неточностей в существующих исследованиях и предоставить точные эмпирические данные для последующих исследований в этой теме.

Для дальнейших исследований этого сектора китайской художественной культуры требуется расширение эмпирической базы: включение в систему анализа большего количества военных наград Китая 1940–1950-х гг., охватывающих различные кампании, степени и стили; проведение систематического количественного исследования элементов наградных изображений для построения более полного представления о китайском медальерном искусстве. Углубленное исследование будет не только способствовать дальнейшему пониманию академическим сообществом роли наградного искусства в конструировании военной памяти и передаче системы ценностей, но и обогатит изучение культурных обменов и художественного творчества многих стран XX-XXI вв.

Список литературы

Ван Цзяньцзюнь 2015. Ван Цзяньцзюнь. Предварительное исследование системы орденов нашей армии в период войны сопротивления Японии // Исследования военной истории. [Wang Jianxun. Kangzhanshiqi wojun xunshangzhidu chutan // Junshilishiyanjiu]. 2015. № 3. С. 88. 王建勋. 抗战时期我军勋赏制度初探/ 军事历史研究. *2015*

Военный музей…2010. Военный музей Народного освобождения армии КНР (сост.). Каталог орденов и медалей из фонда Военного музея НОА КНР [Zhongguo renmin geming junshi bowuguan bian Zhongguo renmin geming junshi bowuguan guanchang xunzhang jiangzhang tujian //]. Пекин: Издательство культурных реликвий, 2010. С. 62–65, 98–101. 中国人民革命军事博物馆 编.中国人民革命军事博物馆馆藏勋章奖章图鉴/ 北京文物出版社. *2010*

Ду Чжуньмин, Лу Цзюньсян 2009. Ду Чжуньмин, Лу Цзюньсян. Ордена Республики Китая: История, значение и коллекционирование [Du Zhongming, Lu Junxiang. Gongheguo xunzhang: Lishi yu junshi]. Далянь: Издательство Далянь, 2009. 196 с. 杜忠明、陆君祥. 共和国勋章：历史与军事/大连出版社. *2009.*

Кан Нин 2017. Кан Нин. Эволюция узоров на медалях и памятных знаках народной армии до 1949 года // Вестник Национального музея Китая [Kang Ning. 1949nianqian renmin jundui jiangzhang yu jinianzhang de tuan yanbian // Zhongguo guojia bowuguanguan kan], 2017, № 09. С. 29–38. 康宁. *1949.* 年前人民军队奖章与纪念章的图案演变 / 中国国家博物馆馆刊. *1949*

Кузнецов 2022. Кузнецов Д.В. Награды Нового Китая: история и современность. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2022. 162 с.

Мао Цзэдун 1949. Мао Цзэдун. Миллион воинов Народно-освободительной армии форсируют Янцзы // Информационное агентство Синьхуа [Mao Zedong. Baiwwan xiongshi guodajiang // Xinhua tongxunshe]. 22 April, 1949. 毛泽东. 百万雄师过大江/新华通讯社.

Сюй Нин 2023. Сюй Нин. Путь подвигов: Медали периода войны за освобождение Китая [Xu Ning. Gongxun zhilu: zhongguo jiefang zhanzheng shiqi jiangzhang jianshu] // Dangshi bolan, 2023, № 04. С. 89–92. 徐宁. 功勋之路：中国解放战争时期奖章简述/党史博览. *2023*

Розанов 2008. Розанов О.Н. Наградные системы в политике и идеологии стран Северо-Восточной Азии. М.: Памятники исторической мысли, 2008. 365 с.

Цзоу Юэцзинь 2002. Цзоу Юэцзинь. История искусства Нового Китая, 1949–2000. Чанша: Хунаньское искусство, 2002. 337 с.

Цзян Хань-Шэнь-Тан 2025. Цзян Хань-Шэнь-Тан. Слава кованая в огне войны: система орденов и медалей периода Отечественной войны против японской агрессии [Qianghanshengtang. Fenghuo zhurongguang:Kangzhan shiqi de xunzhang yu jiangzhang tixi] [Электронный ресурс] // Jinri toutiao. URL: http://m.toutiao.com/group/7543512744348156468/?upstream_biz=doubao (дата обращения: 22.02.2026). 强汉盛唐. 烽火铸荣光：抗战时期的勋章与奖章体系/今日头条.

Medal…1911. Медаль // Британская энциклопедия: словарь искусств, наук, литературы и общей информации. Т. XVIII. От «Medal» до «Mumps» / под ред. Х. Чисхолма. – 11-е изд. – Нью-Йорк: Издательство Кембриджского университета, 1911. – С. 1–17. [Medal. In: Encyclopaedia Britannica: A Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information. Vol. XVIII (Medal to Mumps), ed. by H. Chisholm. 11th ed. New York: Cambridge University Press, 1911]

References

Du, Zhongming, Lu, Junxiang, Gongheguo xunzhang: Lishi yu junshi [Du Zhongming, Lu Junxiang [Orders of the Republic of China: History, Significance and Collecting. Dalian: Dalian Publishing House], Dalian chubanshe, 2009. 196 p. (In Chinese)

Kang, Ning, 1949 nianqian renmin jundui jiangzhang yu jinianzhang de tuan yanbian // Zhongguo guojia bowuguanguan kan [Kang Ning, Evolution of patterns on medals and commemorative badges of the People's Army before 1949, in: Journal of the National Museum of China], 2017, no. 09. pp. 29–38. (In Chinese)

Kuznetsov, D.V., Nagrady Novogo Kitaya: istoriya i sovremennost'. Blagoveshchensk: BSPU Publishing House Publ., 2022. 162 p. (In Russian)

Mao, Zedong, Baiwwan xiongshi guodajiang // Xinhua tongxunshe [Mao Zedong. The Million Troops of the People's Liberation Army Cross the Yangtze River, in: Xinhua News Agency], 22 April, 1949. (In Chinese)

Medal, in: Encyclopaedia Britannica: A Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information. Vol. XVIII (Medal to Mumps), ed. by H. Chisholm. 11th ed. New York: Cambridge University Press, 1911. pp. 1-17. (In English)

Qianghanshengtang, Fenghuo zhurongguang:Kangzhan shiqi de xunzhang yu jiangzhang tixi [Glory forged in the fire of war: the system of orders and medals of the period of the War of Resistance against Japanese Aggression.], // in: Jinri toutiao URL: http://m.toutiao.com/group/7543512744348156468/?upstream_biz=doubao (accessed 22 February 2026) (In Chinese)

Rozanov, O.N., Nagradnye sistemy v politike i ideologii stran Severo-Vostochnoj Azii. Moscow: Monuments of Historical Thought, 2008. 365 p. (In Russian)

Wang, Jianxun, Kangzhanshiqi wojun xunshangzhidu chutan [Wang Jianxun, Preliminary study on the medal system of our army during the War of Resistance Against Japan], in: Junshilishiyanjiu, no. 3, p. 88. (In Chinese)

Xu, Ning, Gongxun zhilu: zhongguo jiefang zhanzheng shiqi jiangzhang jianshu [Xu Ning, The path of heroic deeds: Medals of the period of the war for the liberation of China. Historical Review of the Party], in: Dangshi bolan, no. 4, pp. 89–92. (In Chinese)

Zhongguo renmin geming junshi bowuguan bian, Zhongguo renmin geming junshi bowuguan guanchang xunzhang jiangzhang tujian [Military Museum of the Chinese People's Revolution. Catalogue of Orders and Medals from the Collection of the Military Museum of the Chinese People's Revolution], Beijing wenwu chubanshe, 2010, pp. 62–65, 98–101. (In Chinese)

Zou Yuejing. Istoriya iskusstva Novogo Kitaya, 1949–2000. Changsha: Hunan Province Fine Arts Press, 2002. 337 p. (In Chinese)

Сведения об авторах

Чжу Айхуа, аспирант, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной переулок, д.13).
E-mail: aihua.ch@yandex.ru
ORCID ID: 0009-0000-8301-8051

Барсукова Наталия Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной переулок, д.13).
E-mail: bars_natali@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-9222-4885

Для цитирования: Чжу Айхуа, Барсукова Н.И. Военная тематика китайского медальерного искусства 1940-1950-х гг.: ценностные и художественные аспекты // Terra artis. Искусство и дизайн. 2026. № 2. С. 111–117. DOI:10.53273/27128768_2026_2_111

About the authors

Zhu Aihua, PhD student, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russian Federation, 191028)
E-mail: aihua.ch@yandex.ru
ORCID ID: 0009-0000-8301-8051

Barsukova Natalia I., Doctor of Art History, Professor, Chief Researcher, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russian Federation, 191028)
E-mail: bars_natali@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-9222-4885

For citation: Zhu Aihua, Barsukova N.I. Military Themes in Chinese Medallic Art of the 1940s and 1950s: Value-Based and Artistic Aspects, *Terra Artis. Art and Design*, no. 2, 2026, pp. 111–117. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_111

DOI: 10.53273/27128768_2026_2_118

А.Н. Балаш

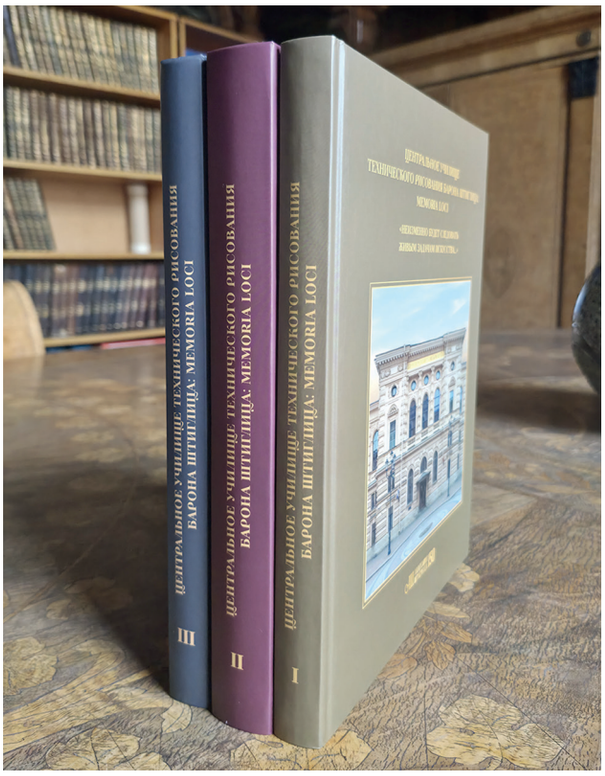
MEMORIA LOCI: ВДОХНОВЕНИЕ И ОТВЕТСТВЕННОСТЬ

Рецензия на коллективную монографию: Центральное училище технического рисования барона Штиглица: memoria loci / под общ. ред. А.Н. Кислицыной; науч. ред. Г.А. Власова, Г.Е. Прохоренко; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица». СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2026. Кн. I: Кислицына А.Н., Власова Г.А., Власов А.В. «Неизменно будем следовать живым задачам искусства». СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2026. 224 с.; Кн. II: Общие художественные и специальные классы ЦУТР барона Штиглица: особенности педагогической системы. СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2026. 320 с.; Кн. III: Основателям Школы посвящается… СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2026. 224 с.

A.N. Balash

MEMORIA LOCI: INSPIRATION AND RESPONSIBILITY

Review of: Tsentral'noe uchilishche tekhnicheskogo risovaniia barona Shtiglitsa: memoria loci: collective monography, in 3 vol., general ed. A.N. Kislitsyna; scientific ed. G.A. Vlasova, G.E. Prokhorenko; Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz. Saint Petersburg: SPGHPA im. A.L. Stieglitsa Publ., 2026. Vol. 1. "Neizmenno budem sledovat' zhivym zadacham iskusstva", 224 p.; Vol. 2. Obshchie khudozhestvennye i spetsial'nye klassy TSUTR barona Shtiglitsa: osobennosti pedagogicheskoi sistemy, 320 p.; Vol. 3. Osnovateliam Shkoly posviashchaetsia… 224 p. (In Russian).

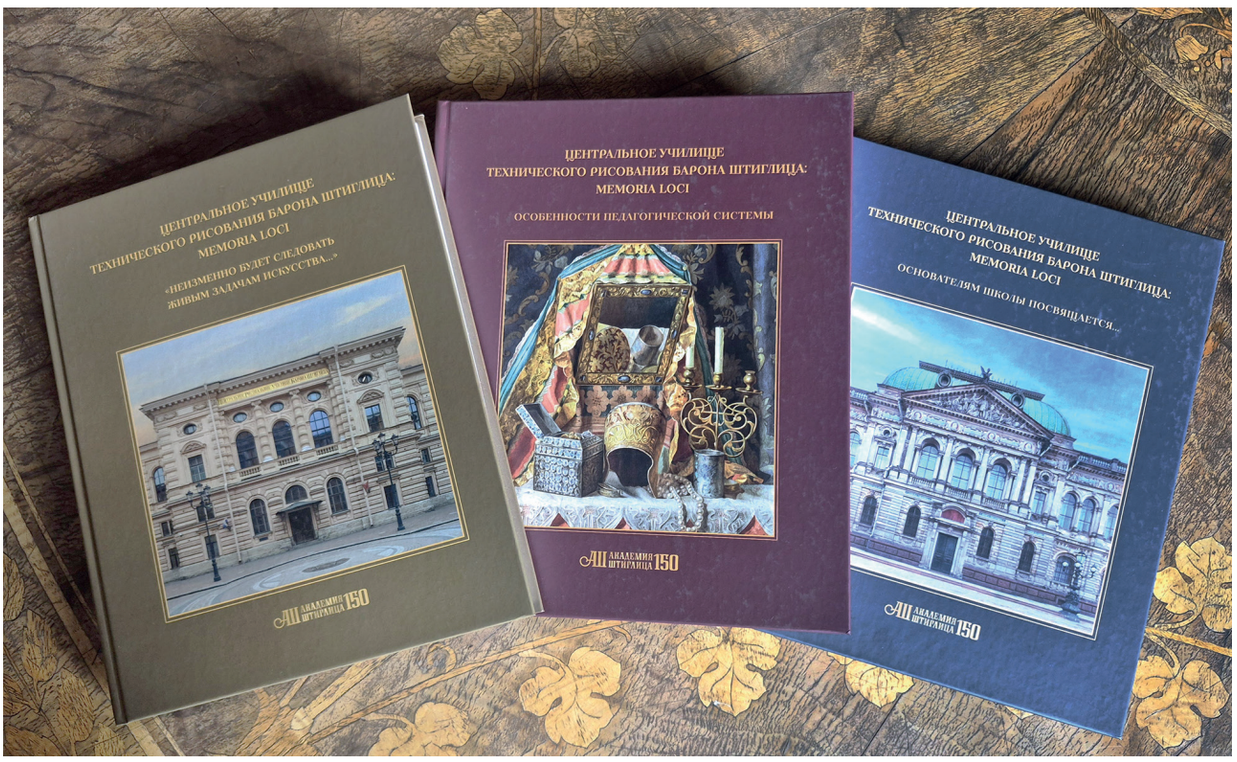


Среди праздничных событий, связанных со 150-летием со дня основания Центрального училища технического рисования барона Штиглица, появление посвященной ему многотомной коллективной монографии может быть названо особым научным подношением. Созданное сотрудниками СПГХПА исследование опирается на значительные и последовательные разработки, связанные с научной деятельностью Академии и сотрудников входящего в ее состав Музея прикладного искусства. В то же время это самое масштабное исследование, во многом этапное и в полной мере достойное значимой даты, о чем можно судить, внимательно просматривая все три тома издания, представляющего не только познавательный интерес, но и насыщенный эстетический опыт. Каждая отдельная книга составной монографии имеет свое дополнительное название, а их соотношение формирует концептуальную навигацию в структуре коллективного исследования. Смысл уточняющего заглавия первого тома: «Неизменно будет следовать живым задачам искусства…» [Центральное учили-

ще…2026а: 12], — звучит как метафора, которая последовательно раскрывается в тексте и в то же время становится лейтмотивом всего проекта.

Вводный очерк первого тома, написанный А.Н. Кислицыной [Центральное училище…2026а: 3–11] знакомит с основными этапами изучения истории ЦУТР во второй половине XX — первой четверти XXI в., представляя значительность и последовательность усилий, направленных на осмысление и популяризацию наследия Школы Штиглица не только в формате научных публикаций и конференций, но также и в выставочных проектах. Здесь же обозначены важные этапы коммеморации деятельности основателей ЦУТР как силами Академии, так и в связи с государственными, общественными и меценатскими инициативами. Введение задает и общий ракурс размышлений, предлагая вниманию читателей открытый вопрос о характере преемственности, о формировании художественной школы в уникальной среде и особом архитектурном пространстве, которое становится локусом живой памяти (memoria loci) и выразительных образов, проходящих сквозь время.

Развернутое далее подробное исследование истории ЦУТР, опираясь на обозначенную в заглавии характеристику его деятельности, данную Н.К. Рерихом [Центральное училище…2026а: 131], переносит концепцию живой памяти в область интенсивного творческого процесса, последовательно раскрывая насыщенные событиями этапы организационного становления и развития педагогической системы. Здесь, как и в последующих текстах коллективной монографии, принципиально важным является то, что опорой для исследования стала проработка основного корпуса архивных материалов по деятельности ЦУТР, переосмысление и активное расширение круга привлеченных опубликованных источников, а также систематическое обращение к собранию Музея прикладного искусства СПГХПА, в котором представлена значительная коллекция, связанная с деятельностью Школы Штиглица. Поскольку многие авторы монографии — сотрудники музея, созданный ими текст демонстрирует целенаправленную работу над комплексным изучением фондовой коллекции, ее интерпретацию посредством выявления и изучения архивного документального материала. В рассматриваемой части монографии, написанной Г.А. Власовой и А.В. Власовым, выявляются ключевые проблемы, доминировавшие на определенных этапах развития ЦУТР. В своем исследовании авторы смогли избежать односторонних оценок, стремились показать разнообразие мнений и ракурсов, что позволяет более объемно представить историю формирования и развития ЦУТР в контексте исторической эпохи. Насыщенный круг персоналий организаторов, руководителей и попечителей, а также собственно педагогов, мастеров



и их воспитанников собран и представлен в развернутой панораме. Безусловно, наиболее рельефным оказывается портрет М.Е. Месмахера, однако, с большим вниманием отмечаются и другие персоналии, связанные с развитием учебного процесса. Также в исследовании Г.А. Власовой и А.В. Власова подробно обоснованы и представлены основные этапы деятельности ЦУТР, логика формирования и изменения учебных программ, определившая структуру специальных классов и учебно-производственных мастерских. Все эти вопросы рассмотрены системно, в контексте тех задач, которые определяли для Училища создатели и попечители на разных этапах его развития. В связи с чем отдельное внимание уделяется той роли, которую сыграл опыт деятельности ЦУТР в разработке реформы художественно-промышленного образования на рубеже XIX–XX вв. Подробно показано, как со временем талантливые выпускники, пройдя определенный путь творческого и профессионального становления, занимали позиции ведущих педагогов, руководителей мастерских, определяя дальнейшее развитие школы, отвечая на новые исторические и эстетические вызовы первой четверти XX в. Как часть общего процесса проанализирована активная выставочная деятельность и другие формы вовлечения ЦУТР в актуальный художественный контекст той исторической эпохи и в формирование движения охраны памятников национальной культуры.

Заглавие второго тома имеет более прагматичный характер: «Общие художественные и специальные классы ЦУТР барона Штиглица: особенности педагогической системы», — в связи с тем, что в этой части коллективного исследования решаются задачи углубленного анализа системы подготовки художников прикладного искусства и ее промежуточных результатов. Авторами этого тома выступили хранители Музея прикладного искусства СПГХПА Е.О. Белехова, Д.В. Легкова, А.А. Решетник. Исследование сосредоточено на анализе архивных и фондовых материалов, на проведении уточняющей атрибуции и научной реконструкции последовательности и содержания учебных заданий, а также методики преподавания в общих и специальных классах ЦУТР. Деятельность классов впервые описана подробно и полно, с опорой на документальные и изобразительные источники. Именно в этом разделе исследования сосредоточена основная часть впервые вводимых в научный оборот архивных материалов; существенно раскрыт информационный потенциал коллекции учебной графики ЦУТР в собрании Музея прикладного искусства СПГХПА [Центральное училище…2026b].

Важно отметить, что в рассматриваемом издании коллекция учебных работ ЦУТР впервые оказалась представлена в таком значительном объеме. Составляющие ее графические листы распределены по всем трем томам, но в большей мере сконцентрированы в двух первых, непосредственно посвященных учебной деятельности ЦУТР. Показательны блоки, в которых сочетаются репродукции графических листов и фотографии объемных моделей из «Сборников классных работ»; а также сопоставляются графические проекты и фотофиксация сохранившихся изделий учащихся ЦУТР из коллекции Музея прикладного искусства СПГХПА. Проведенные архивные исследования и систематизация учебных работ не только по типологии заданий, но и по персоналиям позволили конкретизировать представление о творческом развитии наиболее талантливых учащихся, достижения которых отмечались высокими экзаменационными оценками и конкурсными наградами. Многие из них впоследствии стали преподавателями ЦУТР или его филиалов, — во второй части коллективной монографии содержится значительное количество уточняющих материалов, которые позволяют подробнее представить их профессиональный путь.

Заглавие третьего тома сформулировано как посвящение, адресованное «основателям Школы». Таким образом, сразу же обозначается возникающий на этом этапе исследования личностный подход, который позволяет сконцентрировать внимание на ключевых фигурах в истории ЦУТР — барона А.Л. Штиглица, попечителей учебного заведения членов семьи Половцовых и первого директора училища известного архитектора М.Е. Месмахера, в поиске новых, еще не выраженных ранее смыслов, которые определяются разнообразием ракурсов и аспектов их вовлечения в художественную жизнь эпохи. Важно, что такое сведение в одном месте исторических личностей, различных по статусу и сферы влияния, позволяет показать пересечение сложных творческих импульсов и социальных контекстов, которые были связаны с возникновением и развитием Школы. Интересна последовательность, в которой рассматриваются выбранные фигуры «основателей», а также показ личности через результаты ее деятельности, в которых она выразила себя в полной мере.

Такой подход проявляется, прежде всего, по отношению к М.Е. Месмахеру, который показан здесь как практикующий архитектор. Апогеем его деятельности называется проектирование и строительство здания Музея ЦУТР барона Штиглица. В материале Г.Е. Прохоренко представлен не только анализ этих обстоятельств, но также подробно раскрывается пространственная композиция и система декоративного убранства здания, которая являлась определенной историко-культурной концепцией развития искусства и в своем последовательном развертывании была направлена на формирование целостного и разнообразного зрительского опыта. Этот анализ может быть назван значимым достижением в области описания музейной архитектуры как осмысленного и уникального феномена культуры [Центральное училище…2026с]. Ценность выполненной научной реконструкции определяется и последующими переделками в историческом здании, которые изменили его восприятие, и теми усилиями, которые необходимы в наше время для визуальной реконструкции всей полноты авторского замысла. В материале Т.В. Ковалевой, посвященной другим архитектурным проектам Месмахера, — интерьерным решениям дворцовых резиденций, — с опорой на собрание проектной графики архитектора в Музее прикладного искусства СПГХПА, с привлечением материалов из других музейных коллекций, показана стилистическая целостность его творческого метода, побуждающего к интенсивной работе исторических ассоциаций, основанных на «композиционной сложности и внимательном отношении к многообразным деталям» [Центральное училище…2026с: 87]. Этот анализ не только ярко представляет Месмахера как мастера периода историзма, но и позволяет характеризовать его как «эрудита и интеллектуала» [Центральное училище…2026с: 100], который в своих проектах свободно работал с ценностной структурой европейской культуры и передавал этот опыт в практических творческих заданиях своим ученикам.

В целом анализ истории Музея ЦУТР как особого феномена отечественной культуры приводит к мысли о том, что в своем законченном архитектурном облике он стал концептуальным вызовом для последующих поколений, обитавших и обитающих в нем. Его целостная художественная система, которая представляет развернутое высказывание об универсальности и исторической обусловленности мира искусства, генерализирована в его музейной функции и разворачивается во всей протяженности его внутреннего и внешнего архитектурного пространства. И это пространство настоятельно требует постоянной заботы, реставрации и поддержания технических возможностей своего существования. Поэтому ключевыми становятся слова, завершающие главу, непосредственно посвященную судьбе исторического здания музея: «И все же хочется верить, что в XXI столетии придет осознание уникальности и величия этого архитектурного шедевра […], уйдет в прошлое потребительское к нему отношение, будут воссозданы его оригинальные планировки и интерьеры, и оно, как и столетие назад, будет воспитывать чувство прекрасного у нового поколения творцов» [Центральное училище…2026с: 56].

В других разделах третьего тома в материалах Г.Е. Прохоренко по-новому представлена семья Половцовых, показан круг их интеллектуальных и художественных интересов, обозначена их социальная среда, что акцентирует контекст и мотивацию меценатской деятельности; значительное внимание уделено личности Н.М. Половцовой, подробнее раскрыто ее участие в возникновении идеи создания училища и последующая заинтересованность в его развитии; детализированы некоторые аспекты собирательской деятельности и связанный с нею круг общения авторитетного знатока искусства А.А. Половцова-старшего, его контакты в среде коллекционеров-аристократов и меценатов столицы, что придало его портрету остроту и выразительность. Но особенно подробно показана преемственность попечительства ЦУТР как «семейного дела» двух поколений: на основании личных воспоминаний, которые в таком объеме впервые вводятся в научный оборот, подробно раскрывается деятельность А.А. Половцова-младшего, проясняется участие других членов семьи. Далее показано перспективное видение развития училища, объединившее в 1910-х гг. новое поколение попечителей учебного заведения и те сложные обстоятельства, в которых им пришлось искать выход после событий Октябрьской революции. Весь этот материал позволяет представить решение А.Л. Штиглица о пожертвовании капитала на создание училища не только как единовременный «жест просвещенной благотворительности», но как существенное решение, подкрепленное инициативной поддержкой близких барона, закрепленное и развитое их дальнейшими значительными и последовательными усилиями [Центральное училище…2026с: 178]. В целом такой

анализ позволяет дополнительно прояснить подходы и обстоятельства формирования института частной поддержки отечественной художественной культуры в конце XIX — начале XX вв.

Последний том завершается исследованием М.С. Штиглиц, посвященным конкретизации сведений о личности А.Л. Штиглица. При этом используется показательный прием: содержание архивного фонда семьи Штиглицев в РГИА признается недостаточным для раскрытия личности, для характеристики вовлеченности А.Л. Штиглица в культурную жизнь эпохи. И напротив, осуществленные банкиром архитектурные заказы вокзалов, промышленных фабричных объектов, а также собственных резиденций, рассматривается как значимый источник для понимания исторического вклада в развитие национальной культуры и художественного кругозора [Центральное училище…2026c: 185]. С этих позиций личное отношение Штиглица к создаваемому на его пожертвование училищу также предлагается видеть в заказе современного учебного здания архитектору А.И. Кракау. Такой ракурс представляется рациональным и вместе с тем оригинальным способом реконструкции персоналии, а также приближает личность барона Штиглица ко всем тем, кто сегодня продолжает поддерживать и развивать функции, заложенные в здание ЦУТР архитектором-проектировщиком и его заказчиком. Своеобразная перекличка с введением монографии возникает в размышлениях об участии Академии в восстановлении мест памяти А.Л. Штиглица и семьи Половцовых [Центральное училище…2026c: 184], а также в обсуждении ответственности современных поколений за сохранение не только интеллектуального, но и архитектурного наследия, связанного с А.Л. Штиглицем.

Особо следует отметить разнообразие иллюстративного материала, который составляют не только учебная и проектная графика, но и фотографии музейных предметов, исторические и современные фотографии фасадов и интерьеров здания ЦУТР и музея, а также других архитектурных объектов, разнообразный иконографический материал. Их общий подбор и распределение после каждой главы книг монографии имеет глубоко продуманный характер, представляя не столько иллюстрацию, сколько интерпретацию и дополнение к текстам. Производит впечатление оформление издания и высокий уровень полиграфии, который достойно продолжает сотрудничество Академии Штиглица и издательства «Астерион».

В целом перед читателем предстает масштабное научное исследование, этапное для изучения истории Центрального училища технического рисования барона Штиглица и созданного при нем музея, которое способно оживить яркие образы прошлого и вместе с тем дать прочную документальную основу для формирования объективных знаний. Проведенный комплексный анализ, восстановление широких историко-культурных контекстов позволяет представить всю совокупность наследия Школы Штиглица и отчетливо поставить вопрос о необходимости все более планомерного и ответственного подхода к его сохранению. В то же время во всех текстах коллективной монографии присутствует размышление о связи времен, о том, как исторический опыт может интегрироваться в современный творческий процесс Академии Штиглица, давать ощущение того, что память места не только вдохновляет, но и обязывает.

Список литературы

Центральное училище…2026a. Центральное училище технического рисования барона Штиглица: memoria loci: коллективная монография: в 3 кн. / под общ. ред. А.Н. Кислицыной; науч. ред. Г.А. Власова, Г.Е. Прохоренко; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица». Кн. I.: Кислицына А.Н., Власова Г.А., Власов А.В. «Неизменно будем следовать живым задачам искусства». СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2026. 224 с.

*Центральное училище…2026b.*Центральное училище технического рисования барона Штиглица: memoria loci: коллективная монография: в 3 кн. / под общ. ред. А.Н. Кислицыной; науч. ред. Г.А. Власова, Г.Е. Прохоренко; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица». Кн. II. Общие художественные и специальные классы ЦУТР барона Штиглица: особенности педагогической системы. СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2026. 320 с.

Центральное училище…2026c. Центральное училище технического рисования барона Штиглица: memoria loci: коллективная монография: в 3 кн. / под общ. ред. А.Н. Кислицыной; науч. ред. Г.А. Власова, Г.Е. Прохоренко; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица». Кн. III. Основателям Школы посвящается… СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2026. 224 с.

References

Tsentral'noe uchilishche tekhnicheskogo risovaniia barona Shtiglitsa: memoria loci: collective monography, in 3 Vol., general ed. by A.N. Kislitsyna; scientific ed. by G.A. Vlasova, G.E. Prokhorenko; Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz. Saint Petersburg: SPGHPA named after A.L. Stieglitz Publ., 2026. Vol. I. "Neizmenno budem sledovat' zhivym zadacham iskusstva", 224 p. (In Russian).

Tsentral'noe uchilishche tekhnicheskogo risovaniia barona Shtiglitsa: memoria loci: collective monography, in 3 Vol., general ed. by A.N. Kislitsyna; scientific ed. by G.A. Vlasova, G.E. Prokhorenko; Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz. Saint Petersburg: SPGHPA named after A.L. Stieglitz Publ., 2026. Vol. 2. Obshchie khudozhestvennye i spetsial'nye klassy TSUTR barona Shtiglitsa: osobennosti pedagogicheskoi sistemy, 320 p. (In Russian).

Tsentral'noe uchilishche tekhnicheskogo risovaniia barona Shtiglitsa: memoria loci: collective monography, in 3 Vol., general ed. by A.N. Kislitsyna; scientific ed. by G.A. Vlasova, G.E. Prokhorenko; Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz. Saint Petersburg: SPGHPA named after A.L. Stieglitz Publ., 2026. Vol. 3. Osnovateliam Shkoly posviashchaetsia… 224 p. (In Russian).

Сведения об авторе

Балаш Александра Николаевна, доктор культурологии, профессор, профессор кафедры музеологии и культурного наследия, Санкт-Петербургский государственный институт культуры (191186, Санкт-Петербург, Миллионная ул., д.1, лит. А)

E-mail: alexandrabalash@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7947-0376

Для цитирования: Балаш А.Н. Memoria loci: вдохновение и ответственность. Рецензия на книгу: Центральное училище технического рисования барона Штиглица: memoria loci: коллективная монография: в 3 кн. / под общ. ред. А.Н. Кислицыной; науч. ред. Г.А. Власова, Г.Е. Прохоренко; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица». СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2026. Кн. I.: Кислицына А.Н., Власова Г.А., Власов А.В. «Неизменно будем следовать живым задачам искусства». 224 с.; Кн. II. Общие художественные и специальные классы ЦУТР барона Штиглица: особенности педагогической системы. 320 с.; Кн. III. Основателям Школы посвящается… 224 с. // Terra Artis. Искусство и дизайн. 2026. № 2. С. 118–123. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_118

About the author

Balash Aleksandra N., Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor of the Department of Museology and Cultural Heritage Saint Petersburg State Institute of Culture (1-A, Millionnaya ul., Saint Petersburg, 191186)

E-mail: alexandrabalash@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7947-0376

For citation: Balash A.N. Memoria Loci: Inspiration and Responsibility. Review of: Tsentral'noe uchilishche tekhnicheskogo risovaniia barona Shtiglitsa: memoria loci: collective monography, in 3 vol., general ed. A.N. Kislitsyna; scientific ed. G.A. Vlasova, G.E. Prokhorenko; Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz. Saint Petersburg: SPGHPA im. A.L. Stieglitsa Publ., 2026. Vol. 1. "Neizmenno budem sledovat' zhivym zadacham iskusstva", 224 p.; Vol. 2. Obshchie khudozhestvennye i spetsial'nye klassy TSUTR barona Shtiglitsa: osobennosti pedagogicheskoi sistemy, 320 p.; Vol. 3. Osnovateliam Shkoly posviashchaetsia… 224 p. (In Russian), *Terra Artis. Art and Design*, no. 2, 2026, pp. 118–123. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_118

DOI: 10.53273/27128768_2026_2_124

М.Н. Митина

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКРОВЕНИЯ

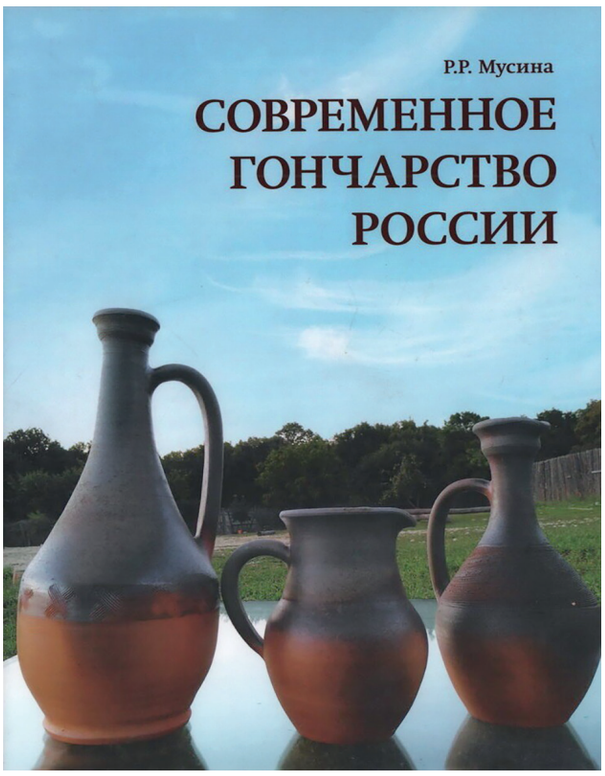
Рецензия на книгу: Мусина Р.Р. Современное гончарство России. М.: Русский мир, 2024. 400 с.

M.N. Mitina

ARTISTIC REVELATIONS

Review of: Musina, R.R., Sovremennoe goncharstvo Rossii, Moscow: Russkii mir Publ., 400 p., (In Russian)

Альбом-монография доктора искусствоведения, профессора РГХПУ им. С.Г. Строганова, специалиста в области декоративно-прикладного искусства Р.Р. Мусиной вышел в свет в 2024 г. Исследование представляет собой многоплановый обзор состояния гончарства в современной России. Книга состоит из двух больших блоков: первая часть — монография, освещающая наиболее значимые аспекты практики современного гончарства (сохранения традиции в изделиях народных мастеров, специфики художественного языка в авторском творчестве, границы взаимодействия народного и профессионального искусства и др.); второй блок — альбом с фотографиями и краткой информацией об отдельных авторах, производствах или очагах народных художественных промыслов. Иллюстративный материал дает возможность читателю познакомиться с творчеством ведущих керамистов страны.



Монография четко структурирована тематическими разделами, автор сразу же в первой главе фокусирует свое внимание на исследовании гончарства как самостоятельного вида искусства: со своей спецификой, средствами художественной выразительности и образной системой. Возможности глины как материала и источника вдохновения мастеров последовательно рассматриваются через призму роли художественной идеи в формообразовании; упоминается и о возможности отражения дизайнерского мышления еще в древних формах сосудов.

Важный аспект, на котором акцентирует внимание автор, — сложности в области терминологии современного гончарства, отсутствие четкой понятийной базы для определения разных форм керамических изделий и произведений мелкой глиняной пластики. Подчеркивается важность дифференцированного подхода к пластике и керамике, необходимость уточнения, дополнения, а иногда и разработки терминологического аппарата в современном искусствоведении для этого вида творческой деятельности.

Исторический очерк включает в себя анализ истоков российского гончарства. Весьма ценным представляется включение малоизученного материала, посвященного особенностям стилистического разнообразия центров современного керамического искусства; они исследованы автором с точки зрения корневой системы этого вида искусства, отражения специфики ранних форм в современных изделиях. Интересно и то, что Р.Р. Мусина отмечает крепкую связь семантики и формы изделий с крестьянской культурой и зависимость декора от картины мира каждой отдельной эпохи. Автор рассматривает все этапы работы керамистов: от формования до обварки; эволюции декора от пластических приемов к живописным (ангоб, глазури, роспись).

Отдельный интерес представляют страницы, где показано значение влияния городской среды на ассортимент изделий. Р.Р. Мусина иллюстрирует эти процессы примерами из истории Скопина — одного из древнейших и самобытных центров русского гончарного искусства. Автор отмечает, что главным источником сохранения традиции выступает преемственность поколений: современные изделия Скопинских художников, идущие в ногу со временем, сохраняют свою неповторимость именно благодаря передаче навыков и приемов от мастера к мастеру.

Глава о традиционном гончарстве в системе отечественного искусства XX–XXI вв. посвящена исследованию современного состояния художественных промыслов в области керамики и искусства мелкой глиняной пластики, их включенности в художественные процессы страны. Автором представлен обзор основных исторических этапов в развитии народных художественных промыслов России, отдельно освещена специфика периода 1960-х гг., когда промыслы вошли в систему производств и мануфактур. Интересен очерк о последствиях индустриализации для народного искусства и важной роли искусствоведов в возрождении промыслов, в частности, на примере деятельности А.Н. Фрумкина.

Следующий раздел монографии раскрывает своеобразие авторских изделий и границы взаимодействия профессиональных художников с народными мастерами. Рельефно представлен анализ значимости двух важнейших центров науки и образовательной деятельности в области декоративно-прикладного искусства — СПГХПА им. А.Л. Штиглица и РГХПУ им. С.Г. Строганова. Аргументированно подчеркнута важность деликатного, бережного обращения к традициям народного творчества и одновременно к их максимально чуткому профессиональному переосмыслению, что без прочной научной базы вряд ли возможно. В данном случае именно деятельность образовательных организаций формирует, с одной стороны, чистую академическую среду, с другой, дает практические навыки и умения, а также создает почву для понимания природы творчества. На примере произведений художника А.К. Газимагомедова из аула Балхар, творческий метод которого основан на переосмыслении наследия народного искусства с включением современных тенденций, Р.Р. Мусина показывает наиболее удачные эксперименты в области взаимодействия народного и профессионального искусства. Отдельно автор рассматривает вопросы значимости фестивалей и ярмарок для развития и одновременно поддержки как мастеров промыслов, так и профессиональных художников.

Альбомная часть книги — это профессионально подобранный иллюстративный материал, где представлены произведения ведущих керамистов страны, краткая сопроводительная информация о мастерах, ремесленных центрах, очагах народных художественных промыслов. Иллюстрации сгруппированы по трем тематическим блокам: гончарство традиционных центров, гончарство в авторском искусстве и гончарство как искусство. Гончарство традиционных центров иллюстрировано не только хорошо известными произведениями крупных промыслов страны (таких как Гжель или Скопин), но и мало изученными очагами народного искусства (например, Ижорская керамика или Оятский промысел). Авторское гончарство ярко звучит в фотографиях произведений известных художников (например, Т.Д. Зубовой или В.А. Малолеткова). В альбоме приведены примеры огненных скульптур, пользующихся особой популярностью у зрителей благодаря эффектной демонстрации. Раздел в теме «гончарство как искусство» представлен творческими экспериментами в области формы и мифопоэтики изделий.

Говоря о современных гончарах, Р.Р. Мусина отмечает, что мастера «технические знания с блеском превращают в художественные откровения» [Мусина 2024: 86]. Это определение характеризует и работу автора монографии, где все исследование пропитано профессиональным пониманием корней творчества, природы гончарного мастерства, специфики глины как материала, ее возможностей и перспектив развития.

Таким образом, работа Ралии Рифгатовны Мусиной представляет собой наиболее полное на сегодняшний день издание по гончарству в современной России, содержит анализ всех ведущих стилевых и художественных тенденций, отражает актуальные вопросы формообразования и декора. В книге приведен и небольшой свод произведений мелкой глиняной пластики, что расширяет и дополняет монографию, представляя поле для дальнейших исследований.

Список сокращений

СПГХПА им. А.Л. Штиглица — Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица
РГХПУ им. С.Г. Строганова — Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова
НХП — народные художественные промыслы

Список литературы

Мусина 2024. Мусина Р.Р. Современное гончарство России. М.: Русский мир, 2024. 400 с.

References

Musina, R.R., Sovremennoe goncharstvo Rossii, Moscow: Russkii mir Publ., 400 p., (In Russian).

Сведения об авторе

Митина Мария Николаевна, аспирант, кафедра теории и истории пространственных искусств, Санкт-Петербургская государственной художественно-промышленной академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)
E-mail: mitina.mary@gmail.com
ORCID ID: 0009-0003-1366-1297

Научный руководитель

Горбунова Татьяна Васильевна, доктор философских наук, профессор, кафедра теории и истории пространственных искусств, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)

Для цитирования: Митина М.Н. Художественные откровения. Рецензия на книгу: Мусина Р.Р. Современное гончарство России. М.: Русский мир, 2024. 400 с. // Terra Artis. Искусство и дизайн. 2026. № 2. С. 124–126. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_124

About the author

Mitina Mariia N., PhD student, Department of Theory and History of Spatial Arts, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia, 191028)
E-mail: mitina.mary@gmail.com
ORCID ID: 0009-0003-1366-1297

Scientific supervisor

Gorbunova Tat'iana V., Doctor of Philosophy, professor, Department of Theory and History of Spatial Arts, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A. L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia, 191028)

For citation: Mitina M.N. Artistic Revelations. Review of: Musina, R.R., Sovremennoe goncharstvo Rossii, Moscow: Russkii mir Publ., 400 p., (In Russian), *Terra Artis. Art and Design*, no. 2, 2026, pp. 124–126. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_124

DOI: 10.53273/27128768_2026_2_127

И.В. Палагута

МЕЖДУ «ФИЗИКОЙ И ЛИРИКОЙ»: О РАЗЛИЧНЫХ ПУТЯХ ИССЛЕДОВАНИЯ СИММЕТРИИ В ОРНАМЕНТАХ

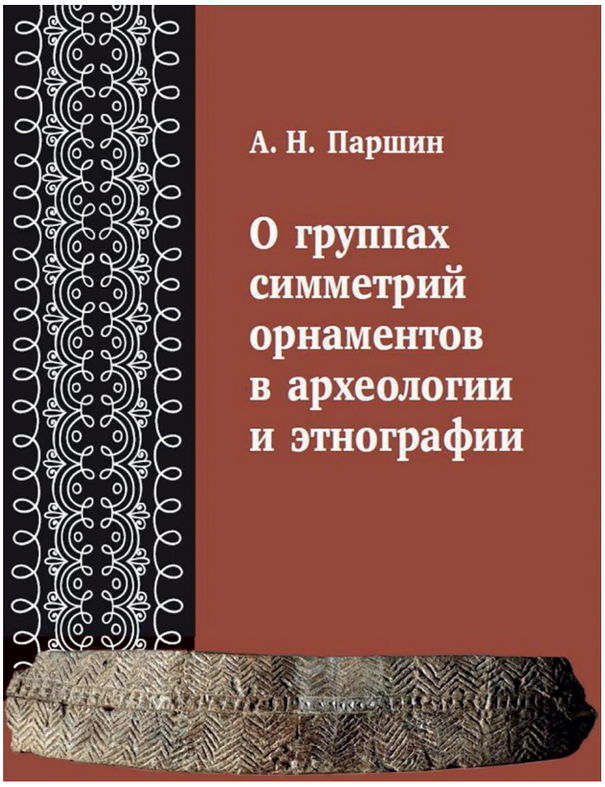
Рецензия на книгу: Паршин А.Н. О группах симметрий орнаментов в археологии и этнографии. Подготовка текста и комментарии Е.Е. Демидова. М.: МЦНМО, 2025. 232 с.

I.V. Palaguta

BETWEEN “PHYSICS AND LYRICS”: ON EXPLORING VARIOUS APPROACHES TO STUDYING SYMMETRY IN ORNAMENTS

Review of the book: Parshin A.N. On Symmetry Groups of Ornaments in Archaeology and Ethnography, ed. by E.E. Demidov. Moscow: MCNMO Publ., 2025. 232 p. (In Russian)

Год назад на страницах специализированного журнала “Symmetry: Culture and Science”, который выходит с 1990 г. и является печатным органом Международной ассоциации по изучению симметрии (International Symmetry Association, ISA), основанной в Будапеште в 2003 г., был представлен развернутый обзор современной библиографии работ, посвященных симметрии в культуре. Его автор, известный специалист в данной области, Дороти Уошберн, проанализировала здесь около 400 работ, вышедших в последние годы и посвященных симметрии в орнаментах керамики, текстиля и других материалов, а также проблемам симметрии в социальных структурах [Washburn 2024].



Многочисленность публикаций по этой тематике показывает, что исследование симметрии в культуре, где напрямую связаны математика и гуманитарные науки, — «физика» и «лирика», — сегодня очень актуальны. Это именно та область, где через симметрию раскрываются те моменты культуры, которые скрыты от поверхностного взгляда: симметрическая структура композиции, визуализированная в орнаментах, так или иначе должна отражать те принципы, по которым выстраиваются иные культурные конструкты. По сути, исследования симметрии дают реальный прорыв в изучении орнамента, которые ранее часто ограничивались только предположениями о том, что мог бы означать какой-либо его элемент или мотив [Palaguta 2020: 580–581; Палагута 2023: 113].

Несмотря на то, что российский кристаллограф Е.С. Федоров в конце XIX в. был одним из первооткрывателей формул симметрии, а его последователь А.В. Шубников в 1920–1930-е гг.

обратил внимание на применение симметрии в прикладном искусстве, изучение симметрии в культуре так и не оформилось ни в СССР, ни в постсоветском пространстве в самостоятельное направление исследований. Если брать исследования последних десятилетий, то анализ симметрии орнаментов керамики — наиболее массовой и поэтому наиболее информативной категории археологических находок — здесь проводился на массовом материале только Л.Б. Кирчо и И.В. Рудковским (орнаменты керамики эпохи энеолита Туркменистана и андроновской культуры бронзового века Казахстана), кроме этого, симметрия иногда учитывалась и при анализе предметов декоративно-прикладного искусства скифо-сибирского «звериного стиля» [Палагута, Старкова 2021: 144–145]. Интерес к симметрии в орнаменте проявился не только со стороны археологов, но и математиков: об этом говорит публикация на русском языке книги сербского математика Славика Яблана, предпринявшего попытку наметить общую эволюцию представлений о симметрии в истории человечества [Яблан 2006].

На этом фоне появление новой книги с названием «О группах симметрий орнаментов в археологии и этнографии», несомненно, вызывает интерес. В качестве автора здесь указан академик РАН А.Н. Паршин (1942–2022). Однако при детальном знакомстве с книгой оказывается, что авторский текст тут занимает всего 63 страницы. Даже с 22 страницами переписки — это меньше половины книги. К сожалению, автор не успел воплотить ее замысел полностью и написал только введение и первую главу, которая «включает необходимый для понимания проблемы математический минимум», остальное — фрагменты записей, наброски и письма [Паршин 2025: 19–21]. Этот материал был подготовлен, снабжен комментариями, предисловием и послесловием Е.Е. Демидовым, которого вполне можно считать полноценным соавтором книги, хотя публикатор, по его же словам, «не был вовлечен в деятельность А.Н. Паршина» и «практически не обменивался с ним информацией», выполнив «реставрации и реконструкции» его мыслей «косвенными методами на основании письменных и электронных материалов архива, а также статей и книг» [Паршин 2025: 21–22]. Вопрос, насколько эта часть соотносится с замыслом А.Н. Паршина, остается открытым.

Что касается «математической» части книги, то здесь нет ничего нового. Формулы симметрии достаточно подробно разобраны в упомянутой выше монографии С. Яблана. Алгоритмы построения формул, основанных на международных символах Германа–Могена и Шёнфлиса, представлены в книге антрополога Д. Уошберн и математика Д. Кроу, выдержавшей с 1988 г. уже два издания [Washburn, Crowe 2020]. Выбранная ими система описания удобна для описания симметрий орнаментов на керамике и тканях — тех массовых материалах, на основе которых можно увидеть изменения предпочтений в выборе той или иной разновидности симметрии различными группами населения или изменения в этих предпочтениях (систему символов симметрии А.В. Шубникова в области антропологических исследований за рубежом не используют).

В «гуманитарной» части рассматриваемой книги предпринята попытка найти «универсальные структуры, проявившиеся в орнаментах всех времен и народов». По мнению А.Н. Паршина, высказанному в одном из писем Е.Е. Демидову в 2019 г., их наличие «связано с космологическими представлениями традиционных обществ и их реликтами в сознании людей», да и сам орнамент возник «с глубоким сакральным и, следовательно, ритуальным смыслом» [Паршин 2024: 91].

Но эту часть А.Н. Паршин так и не успел написать. О ее содержании, как об идеях автора можно судить лишь по «Введению». Главные из поставленных здесь вопросов: «Могут ли быть… математические утверждения, которые являются универсальными для всех эпох и ареалов?», «Имеются ли какие-то связи между группами симметрий [орнаментов] отдельных частей предметов, и, если да, то не носят ли они универсальный характер, как и сами группы симметрий?». Ведь есть же, например, универсалии в лингвистике (во всех языках есть гласные и согласные звуки), есть универсалии и в фольклоре, где в волшебной сказке универсальную структуру выделил В.Я. Пропп [Паршин 2025: 28]. Аналогично этому «новые универсалии» автор намеревается выявить и для орнамента, и основания для их выделения он видит в связи симметрии орнаментов с представлениями их исполнителей о структуре вселенной [Паршин 2025: 30–31]. При поиске этих «новых универсалий» автор принимает за аксиому то, «что в истории орнамент является непременной частью жизни традиционного общества, которое прилагает огромные усилия для его сохранения», а также наличия «неразрывной связи орнамента с духовной культурой общества», которая «достаточно ясно прослеживается» [Паршин 2025: 29].

Материалы, на которые опирались авторы, ограничены тем, что они смогли почерпнуть из относительно небольшого числа доступных им работ по этой тематике. По сути, единственным достоверным источником здесь являются подкрепленные достаточной статистической выборкой наблюдения И.В. Рудковского [Рудковский 2013] (к некоторым формулам последнего есть целый ряд вопросов). Остальное — отдельные примеры, выхваченные из контекста различных культур.

«Физики», когда они обращаются к материалам «лириков», часто полагают, что можно вычислить универсальную формулу, которая смогла бы объяснить целую группу явлений в культурной сфере (а лучше — всю ее целиком). Однако очевидно, что для успешной работы на стыке естественных и гуманитарных наук, нужно достаточно полно освоить обе сферы, со своей методологией и историографией. И конечно, доказательства выстраивать не на отдельных примерах, выбранных для иллюстрации выведенной формулы, а на сплошном и детальном изучении материала.

Помимо формальных характеристик орнаментов, среди которых симметрия элементов и мотивов, на образование их форм и построение композиций влияет множество других факторов: материалы и технологии, образующие «технический орнамент» — перенос орнаментальных схем с одной категории предметов на другую; форма орнаментального поля; масштабы объектов; свойство обратимости орнамента; заимствование отдельных элементов и мотивов; профессионализм исполнителя и т.д. Все это так или иначе нужно учитывать при объяснении тех изменений, которые происходят с орнаментами. Они также влияют на предпочтения в использовании в композициях определенных принципов симметрии.

Значение мотивов или элементов орнаментов, поиском которого все еще озабочено множество его исследователей, при этом — самое неустойчивое из перечисленных факторов, так как оно чаще всего образовывается и изменяется по принципам свободной ассоциации. Выйти на уровень более-менее доказуемых интерпретаций крайне сложно, особенно, если учесть, что знаковая сущность орнамента чаще всего сводится к индексу, который указывает на место изделия в системе материальной культуры, принадлежность его к определенной группе предметов, маркирующий этническую или социальную группу людей [Palaguta 2020: 578–579].

В исследованиях в гуманитарной сфере особенно важна историография: многие концепции, оказываются давно уже подвергнуты критике и признанными устаревшими. Но, к сожалению, здесь часто принимаются некоторые «аксиомы», взятые из «авторитетных» исследований в гуманитарной области или постулаты из религиозно-философских построений. При этом часто без осознания того, что избранные положения требуют доказательств.

Такой «аксиомой» для А.Н. Паршина и Е.Е Демидова является представление о «традиционном обществе», как о нечто неизменном, где для сохранения орнамента должны «прилагаться огромные усилия» [Паршин 2025: 29]. Эти положения уводят нас в те упрощенные эволюционистские концепции, которые начали переосмысливаться в антропологической науке еще в начале XX в. На самом деле в тех обществах, которые мы называем «традиционными», могут быстро изменяться как социальные структуры, так и художественные формы: примеров этому достаточно [Палагута 2017].

Основания для предпочтения определенных групп симметрии орнаментов авторы находят в философских и богословских трудах П.А. Флоренского, в которых представлена схема человеческого познания, где переходы с одного его уровня на другой происходит через двойное отражение, механизм которого «описывается как раз бесконечной диэдральной группой» — «наиболее распространенной группой симметрии бордюров» [Паршин 2025: 31–32]. Эта схема, по мнению авторов, чаще всего воспроизводится в орнаментах.

Работы П.А. Флоренского содержат много интересных и полезных моментов. Его наблюдения над развитием физики или некоторые философские построения, несомненно, имеют ценность с точки зрения изучения путей развития науки. Есть важные исследования конкретных проблем: много полезного содержит его работа о библейских «идолах»-терафим [Флоренский 2009] (более развернутых исследований на эту тему автор не встречал).

Гипотеза о «двойном отражении как основном гносеологическом инструменте», предложенная когда-то П.А. Флоренским и развитая А.Н. Паршиным [Паршин 2025: 136 и сл.], интересна и может быть плодотворна, но полноценно совместить ее с «археологией и этнографией» у авторов не получилось, не говоря уже об искусствоведении — этот сектор пересечений дисциплин вообще не рассматривался. Во-первых,

представляемые этими науками эмпирические данные требуют, прежде всего, более тщательного и корректного использования индуктивного подхода. Во-вторых, многообразие явлений культуры и путей ее трансформаций пока не получается измерить набором универсальных формул. К сожалению, сейчас нельзя понять, в каком бы направлении развивалась незавершенная работа А.Н. Паршина, а реконструкция Е.Е. Демидова могла бы стать самостоятельным исследованием.

Чтобы не «изобретать велосипед», можно обратиться к итогам многолетней работы Д. Уошберн с большими сериями орнаментов, которая выявила корреляцию между их симметриями и социальной структурой, когда «симметрии, которые структурируют социальные институты культуры, отражаются в симметриях, выступающих в качестве структурной основы художественного творчества той же культуры» [Washburn 2018: 127]. Таким образом, это открытие дает толчок к развитию нового направления исследований, которое в перспективе может позволить через орнамент понять закономерности действия социальных механизмов. Может, здесь будет и выход на общие принципы гносеологии.

Работа с симметрией — очень трудоемкая. Для того, чтобы выявить соотношение различных групп симметрии, нужно реконструировать орнаменты. Если это керамика, то в распоряжении исследователя оказывается фрагментированный материал, где необходима тщательная графическая реконструкция рисунка композиции в виде ее развертки. При этом часто нужно учитывать и специфику криволинейной формы изделия, и последовательность нанесения узора. Коллекции могут насчитывать сотни изделий. Но только так, на основании статистики, а не на единичных примерах, мы можем получить более-менее объективную картину. Например, так были прослежены изменения в симметрии орнаментов керамики культур неолита и медного века Европы, соответствующие как отдельным культурным традициям, так и фазам развития одной культуры. Сопоставление прослеженных изменений орнаментов с изменениями в других областях этой культуры и трансформации создавших ее социумов в целом подтверждает идею Д. Уошберн [Старкова 2021; Palaguta, Starkova 2021; Starkova 2024; Palaguta, Starkova 2025].

Польза в рецензируемой книге все-таки есть: она лишний раз обращает внимание на перспективное направление исследований орнамента, позволяющее выйти за рамки малоубедительных рассуждений о глубоком «сакральном» смысле той или иной фигуры или композиции, прочтении их как зашифрованных текстов или изображений космогонических схем. Проследить изменения симметрии на конкретном материале и попытаться выявить закономерности происходящих в нем изменений может оказаться гораздо полезнее, особенно если поближе познакомиться с тем, что уже сделано в этой области.

Список литературы

Палагута 2017. Палагута И.В. Доисторическое и традиционное искусство: на границе искусствознания, археологии и этнологии // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Вып. 7. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2017. С. 22–32.

Палагута 2023. Палагута И.В. Орнамент в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре: в поиске теоретических ориентиров // Terra Artis. Искусство и дизайн. 2023. № 2. С. 102–123.

Палагута, Старкова 2021. Палагута И.В., Старкова Е.Г. Симметрия в культуре и симметрия культуры: опыт применения математики в антропологии искусства ([Рец. на:] Dorothy K. Washburn & Donald W. Crowe. Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Pattern Analysis. New York: Dover Publications, 2020. 301 p.) // Terra Artis. Искусство и дизайн, №2, 2021. С. 144–151.

Паршин 2025. Паршин А.Н. О группах симметрий орнаментов в археологии и этнографии. Подготовка текста и комментарии Е. Е. Демидова. М.: МЦНМО, 2025. 232 с.

Рудковский 2013. Рудковский И.В. Андроновская орнаментика в контексте системообразующих инвариантов. Алматы: Институт археологии им. А.Х. Маргулана, 2013. 190 с.

Старкова 2021. Старкова Е.Г. Симметрия в орнаментах трипольской культуры // Археологические вести. 2021. Вып. 31. С. 416–432.

Флоренский 2009. Флоренский П.А. О терафимах. Что такое идолы Лавана, и с какой целью Рахиль похитила их у отца? (предисл. и примеч. А.В. Пономарева) // Богословские труды. Вып. 42. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. С. 251–317.

Яблан 2006. Яблан С.В. Симметрия, орнамент, модулярность. М.; Ижевск: Регулярная и хаотическая динамика; Институт компьютерных исследований, 2006. 378 с.

Palaguta 2020. Palaguta I.V. Studies on Ornament: Main Trends and Prospects // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2020. Т. 10. Вып. 4. С. 571–585.

Palaguta, Starkova 2021. Palaguta I., Starkova E. Eastern LBK pottery: some observations on production techniques and the symmetrical structure of ornaments (Floreşti and Niezwiska) // Sprawozdania Archeologiczne 73/1, 2021, pp. 251–267.

Palaguta, Starkova 2025. Palaguta I., Starkova E. Cucuteni-Trypillia Kültürü Seramik Bezemelerinde Simetri: Bazı Sonuçlar ve İleri Araştırmalar İçin Beklentiler // KATMAN. Journal of Archaeological Science 1 (1), 2025, pp. 71–91.

Starkova 2024. Starkova E. The main approaches for the study of Tripolye-Cucuteni painted ornaments // Pots as media: Decoration, technology, and message transmission. Ed. by Vesna Bikić and Jasna Vuković. Belgrade: University of Belgrade, Institute of Archaeology, 2024, pp. 31–51.

Washburn 2018. Washburn D.K. Cognitive Archaeology: A Symmetry/Symmetry-Breaking Model for the Analysis of Societies // Time and Mind. 2018. Vol. 11. No. 2, pp. 121–161.

Washburn 2024. Washburn D.K. Cultural Dimensions of Symmetric Pattern: An Annotated Bibliography of Recent Research // Symmetry: Culture and Science. Vol. 35, No. 1, 2024, pp. 7–67.

Washburn, Crowe 2020. Washburn D.K., Crowe D.W. Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Pattern Analysis. New York: Dover Publications, 2020. 301 p.

References

Florenskii, P.A., O terafimakh. Chto takoe idoly Lavana, i s kakoi tsel'iu Rakhil' pokhitila ikh u ottsa? (predisl. i primech. A.V. Ponomareva), in: *Bogoslovskie trudy*. Iss. 42. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskoi Patriarkhii Publ., 2009, pp. 251–317. (In Russian).

Iablan, S.V., Simmetriia, ornament, moduliarnost'. Moscow; Izhevsk: Reguliarnaia i khaoticheskaia dinamika; Institut komp'iuternykh issledovanii Publ., 2006. 378 p. (In Russian).

Palaguta, I.V., Doistoricheskoe i traditsionnoe iskusstvo: na granitse iskusstvoznaniia, arkheologii i etnologii, in: *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva*. Iss. 7. Saint Petersburg: Izd-vo SPbGU Publ., 2017, pp. 22–32. (In Russian).

Palaguta, I.V., Ornament v dekorativno-prikladnom iskusstve i arkhitekture: v poiske teoreticheskikh orientirov, in: *Terra Artis. Iskusstvo i dizain*. 2023. No 2, pp. 102–123. (In Russian).

Palaguta, I.V., Studies on Ornament: Main Trends and Prospects, in: *Vestnik SPbGU. Iskusstvovedenie*. 2020. Vol. 10. Iss. 4, pp. 571–585. (In Russian).

Palaguta, I., Starkova, E., Cucuteni-Trypillia Kültürü Seramik Bezemelerinde Simetri: Bazı Sonuçlar ve İleri Araştırmalar İçin Beklentiler, in: *KATMAN. Journal of Archaeological Science 1 (1)*, 2025, pp. 71–91. (In Russian).

Palaguta, I., Starkova, E., Eastern LBK pottery: some observations on production techniques and the symmetrical structure of ornaments (Floreşti and Niezwiska), in: *Sprawozdania Archeologiczne 73/1*, 2021, pp. 251–267. (In Russian).

Palaguta, I.V., Starkova, E.G., Simmetriia v kul'ture i simmetriia kul'tury: opyt primeneniia matematiki v antropologii iskusstva ([Review:] Dorothy K. Washburn & Donald W. Crowe. Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Pattern Analysis. New York: Dover Publications, 2020. 301 p.), in: *Terra Artis. Iskusstvo i dizain*, No. 2, 2021, pp. 144–151. (In Russian).

Parshin, A.N., O gruppakh simmetrii ornamentov v arkheologii i etnografii. Podgotovka teksta i kommentarii E. E. Demidova. Moscow: MTsNMO Publ., 2025. 232 p. (In Russian).

Rudkovskii, I.V., Andronovskaia ornamentika v kontekste sistemoobrazuiushchikh invariantov. Almaty: Institut arkheologii im. A.Kh. Margulana Publ., 2013. 190 p. (In Russian).

Starkova, E.G., Simmetriia v ornamentakh tripol'skoi kul'tury, in: *Arkheologicheskie vesti*. 2021. Iss. 31. pp. 416–432. (In Russian).

Starkova, E., The main approaches for the study of Tripolye-Cucuteni painted ornaments, in: *Pots as media: Decoration, technology, and message transmission,* ed. by Vesna Bikić and Jasna Vuković. Belgrade: University of Belgrade, Institute of Archaeology, 2024, pp. 31–51. (InEnglish).

Washburn, D.K., Cognitive Archaeology: A Symmetry/Symmetry-Breaking Model for the Analysis of Societies // *Time and Mind*. 2018. Vol. 11. No. 2, pp. 121–161. (In English).

Washburn D.K. Cultural Dimensions of Symmetric Pattern: An Annotated Bibliography of Recent Research // *Symmetry: Culture and Science*. Vol. 35, No. 1, 2024, pp. 7–67. (In English).

Washburn, D.K., Crowe, D.W., Symmetries of Culture: Theory and Practice of Plane Pattern Analysis. New York: Dover Publications, 2020. 301 p. (In English).

Сведения об авторе
Палагута Илья Владимирович, доктор исторических наук, профессор, кафедра теории и истории пространственных искусств, Санкт-Петербургская государственной художественно-промышленной академия имени А.Л. Штиглица (191028, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13)
E-mail: ipalaguta@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0003-2308-7586
Для цитирования: Палагута И.В. Между «физикой и лирикой»: о различных путях исследования симметрии в орнаментах. Рецензия на книгу: Паршин А.Н. О группах симметрий орнаментов в археологии и этнографии. Подготовка текста и комментарии Е.Е. Демидова. М.: МЦНМО, 2025. 232 с. // Terra Artis. Искусство и дизайн. 2026. № 2. С. 127–132. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_127

About the author
Palaguta Il'ia V., graduate student, Department of Theory and History of Spatial Arts, Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz (13, Solyanoy per., Saint Petersburg, Russia, 191028)
E-mail: ipalaguta@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0003-2308-7586
For citation: Palaguta I.V. Between "Physics and Lyrics": on Exploring Various Approaches to Studying Symmetry in Ornaments. Review of the book: Parshin A.N. On Symmetry Groups of Ornaments in Archaeology and Ethnography, ed. by E.E. Demidov. Moscow: MCNMO Publ., 2025. 232 p., (In Russian), *Terra Artis. Art and Design*, no. 2, 2026, pp. 127–132. DOI: 10.53273/27128768_2026_2_127

ЮБИЛЕЮ ПОСВЯЩАЕТСЯ

15 мая 2026 г. прошли торжественные мероприятия, приуроченные к 150-летию Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица. В рамках программы были открыты выставки лучших дипломных работ, проектов в области промышленного и транспортного дизайна, анимации и медиадизайна; презентация совместных проектов с партнерами академии, демонстрирующих достижения и творческие коллаборации.
В Античном зале Музея прикладного искусства Академии были представлены дипломные работы последних лет, выполненные как в учебных мастерских кафедр, определяющих профессиональные компетенции художников-прикладников, так и на площадках партнеров Академии Штиглица: Императорском Фарфоровом заводе, Стекольном заводе в Гусе Хрустальном, предприятии жаккардовых тканей АО «Узор».

* *Фото предоставлены Д.А.Ревницевым*

MARKING THE ANNIVERSARY

On 15 May 2026 celebrations marking its 150th anniversary were held at Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz. The programme included exhibitions of outstanding graduation projects spanning industrial and transport design, animation and media design alongside presentations of joint projects with the Academy's partners that highlighted key achievements and creative collaborations. The Antique Hall of the Academy's Museum of Applied Arts showcased graduation projects from the recent years. These pieces were produced both in the departments' educational workshops — where applied artists develop their core professional competencies — and at the facilities of the partners of the Stieglitz Academy: the Imperial Porcelain Factory, the Gus Crystal plant, the jacquard weaving company Uzor.

* *Photo by D.A. Revnivtsev*








STIEGLITZ
ACADEMY


STIEGLITZ
ACADEMY


STIEGLITZ








ПЕТЕРБУРГСКАЯ
НЕДѢЛЯ.


STIEGLITZ
ACADEMY




STIEGLITZ
ACADEMY

ВЫХОДНЫЕ ДАННЫЕ

PUBLISHER'S IMPRINT

Научный журнал
Terra artis. Искусство и дизайн
№ 2, 2026
Декоративно-прикладное искусство

Корректор: **О.Ю. Нестерова**
Редактор текстов на английском языке: **Е.В. Мухина**
Дизайн и верстка: **О.Ф. Никандрова, Д.А. Ревнивцев**
Дизайн обложки: **П.С. Канайкин, А.Г. Закиров**

На обложке:
О.А. Ревина. Панно «Золотой петушок». ТОО «Кадомский вениз», 2020 г. Игольное кружево, шитье швом по прорези, вышивка гладью. Фото Н.Н. Бертяевой

Scholarly journal
Terra Artis. Art and Design
No. 2, 2026
Decoraive and Applied Art

Proofreader: **Olga Iu. Nesterova**
English language editor: **Elena V. Mukhina**
Design and page making: **Olga F. Nikandrova, Dmitrii A. Revnivtsev**
Cover design: **Petr S. Kanaikin, Aleksandr G. Zakirov**

Cover art:
O.A. Revina. «The Golden Cockerel» panel. Kadomsky Veniz company, 2020. Needle lace, cutwork, satin stitch embroidery. Photo by N.N. Bertiaeva

Подписной индекс ВН019080 в Каталоге подписки Урал-Пресс

Журнал включен в перечень ВАК по специальностям:
5.10.1. Теория и история культуры, искусства (искусствоведение)
5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология)
5.10.2. Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (искусствоведение)
5.10.3. Виды искусства (с указанием конкретного искусства) (искусствоведение)

Формат 60×90/8. Усл. печ. л. 14,6
Печать цифровая.Тираж 100 экз.
Подписано в печать 08.10.2026
Отпечатано в типографии 123book
Санкт-Петербург, шоссе Революции 102
www.123book.ru

Дата выхода в свет 23.10.2026
Цена свободная
Возрастные ограничения 12+

леобразные мотивы, отдаленно напоминающие ветки с листьями и плодами разных цветовых сочетаний, и нарочито условная, ковром застилающая поверхность предметов цветочная роспись.

Серия работ с орнаментом из веток с листьями и плодами содержит множество вариантов: ярко зеленые на золотом, охристо-коричневые, желто-зеленые, розовые с зеленым, в подглазурном кобальте, позолотой по темному подглазурному крытью. «Колористическое решение росписей И.С. Аквилоновой предельно лаконично: художник использует не более 2–3 цветов, иногда дополненных позолотой» [Шик 2020: 54].

Упругие, выразительные абстрактные орнаменты свободно и динамично располагаются на поверхности предметов, порой помещаясь не целиком, а как бы уходя за границы формы. Декоративное оформление предметов представляет собой импровизацию, основанную на интуитивном понимании гармонии в соотношении формы и цветового пятна. Художник обращается к опыту абстракционизма[8], стремясь передать с помощью динамичного расположения абстрактных элементов внутреннюю энергию жизни. При этом красота и богатство природных форм обозначается с помощью максимальной звучности, наполненности, выразительной силы самого мазка или цветового пятна. (Графины с крышками «Зеленый» и «Зеленый» (низкий), 1967, Государственный Эрмитаж; Ваза «Узорная чаша», 1960-е гг., Государственный Эрмитаж[9]; сервиз «Сдержанный», 1965, Государственный Эрмитаж и др., сервиза «Солнечный», 1965, Государственный Эрмитаж).

С конца 60-х гг. в творчестве Инны Сергеевны в области проектирования форм начинается период новаторского переосмысления классических традиций. Традиционные формы античных ваз получают новую, необычную, по-модернистски выразительную трактовку. Именно в этих вещах наиболее полно раскрылся ее талант скульптора форм. Интересное решение было найдено художником при создании формы кувшина («Декоративный сосуд», 1967, Государственный Русский музей) (Ил. 8). Тулово сосуда не округлое, как обычно, а призматическое, с закругленными ребрами и «срезанными» вогнутыми стенками. Ребра плавно переходят в плечики сосуда и получают красивый арочный абрис. На тончайших нюансах выстроена линия горла, перетекающего в венчик, который соединен с причудливо изогнутой, словно одним свободным росчерком исполненной ручкой. Сосуд



Ил. 7. А.А. Лепорская (автор формы), И.С. Аквилонова (автор росписи). Ваза «Лимоны». 1960. г. Ленинград (?). Ленинградский фарфоровый завод. Фарфор, роспись. 47,5x24,0x24,0. КОГБУК «Вятский художественный музей». Инв. номер: ПИ-3570. © КОГБУК «Вятский художественный музей», 2026
Fig. 7. Anna Leporskaya (form), Inna Akvilonova (painted decoration). Vase "Lemons". 1960. Leningrad (?). Leningrad Porcelain Factory. Porcelain, painted decoration. 47.5x24.0x24.0. Vyatka Art Museum. Inv. number: PI-3570. © Vyatka Art Museum, 2026

без росписи воспринимается как произведение скульптуры с предельно отточенной пластикой форм. По красоте пропорций, выверенности силуэтных линий, новизне и неординарности композиционного решения кувшин представляет собой уникальное произведение в области дизайна форм.

В 1969 г. Инна Сергеевна была вынуждена уволиться с завода по семейным обстоятельствам. Но ее связь с заводом не прекратилась. В последующие годы она будет создавать произведения для художественной лаборатории по договорам.

За 12 лет работы на фарфоровом предприятии И.С. Аквилоновой было создано большое количество форм сосудов и вариантов росписи не только для ЛФЗ, но и для заводов «Красный фарфорист» (г. Чудово) и «Пролетарий» (с. Бронница), с которыми сотрудничала художественная