

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Н. М. Шабалина

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ  
ЮЖНОГО УРАЛА В КОНТЕКСТЕ  
ИНДУСТРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ  
XX ВЕКА

Монография

Челябинск  
2019

ББК 85.12 (2Р36)  
УДК 7.012 (470.55.58 + 745.749 (470.55.58))  
Ш 12

**Шабалина, Н. М.** Художественная промышленность Южного Урала в контексте индустриальной культуры XX века [Текст]: монография / Н.М. Шабалина. – Челябинск: Изд-во Южно-Урал. гос. гуман.-пед. ун-та, 2019. – 244 с.

ISBN 978-5-907210-54-7

Монография посвящена малоосвещенной в искусствоведении проблеме развития декоративно-прикладного искусства в актуальной для XX века форме художественной промышленности. Именно отрасль художественной промышленности явилась предтечей и первым этапом развития собственно дизайнерской деятельности, долгое время именуемой в России художественным конструированием. В книге рассматривается малоизученный период развития направлений предметно-художественной культуры Уральского региона: каслинское чугунное литье, южноуральский фарфор, канашиновское и карталиновское ковроткачество. Промышленность Урала поднимала и развивала экономику России, была ее неотъемлемой частью, и искусство, рожденное в ее недрах, рассматривается как своеобразное явление в истории отечественного и евразийского искусства. Исследовательская тема раскрывается в аспекте реализуемой в период Новейшего времени идеи массовости, усиления ее общественной значимости и распространенности, что делает актуальными вопросы теоретико-методологических подходов и методов изучения, анализа предметного искусства.

Материалы и результаты научного исследования могут быть использованы в учебном процессе высшего образования – в курсах по изучению истории и теории пластических искусств, в том числе дизайна. Монография предназначена для преподавателей, аспирантов, научных музейных сотрудников и всех, кто интересуется проблемами предметной художественной культуры и искусства.

**ББК 85.12 (2Р36)**  
**УДК 7.012 (470.55.58 + 745.749 (470.55.58))**

Рецензенты:

Н. Н. Алеврас, доктор исторических наук, профессор,  
Челябинский государственный университет

В. Б. Кошаев, доктор искусствоведения, профессор,  
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

О. А. Лобачевская, доктор искусствоведения, профессор,  
Белорусский государственный университет культуры и искусств

ISBN 978-5-907210-54-7

© Н. М. Шабалина, 2019  
© Издательство Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета, 2019

## Оглавление

Предисловие.....	5
Введение.....	7
<b>Глава 1. Теоретико-методологические аспекты изучения декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности региона Южного Урала</b>	
1.1. Специфика содержания и структуры художественных явлений предметного мира и терминологический аппарат в отечественной историографии .....	33
1.2. Социокультурные функции и закономерности формирования образных систем и выразительных средств прикладного искусства.....	40
1.3. Народные художественные промыслы как основа развития художественной промышленности в XX в.....	48
Выводы по главе 1 .....	52
<b>Глава 2. Искусство и производство в условиях промышленного Урала: уровни и пути взаимодействия</b>	
2.1. Художник и художественная лаборатория на производстве: задачи и функции.....	53
2.2. Соотношение ручного и механизированного труда в художественном производстве .....	56
2.3. Единичное, серийное и массовое в художественной промышленности. Уровни оценки предметов производственного искусства.....	58
2.4. Роль институционализации в развитии традиционных и новаторских форм художественной промышленности Урала.....	61
Выводы по главе 2 .....	65
<b>Глава 3. Культурно-исторические этапы развития художественной промышленности Южного Урала</b>	
3.1. Предпосылки и условия становления промышленного искусства на Южном Урале в XVIII–XIX вв. ....	66
3.2. Закономерности динамики художественного процесса в первые десятилетия XX в. ....	70
3.3. Развитие каслинского чугунного художественного производства в условиях социалистической системы 1930–1960-х гг.....	73
3.4. Сложение художественной стилистики южноуральского фарфорового и коврового производств во второй половине XX в.....	83
3.5. Экспериментальные творческие лаборатории и техническое оснащение художественных производств периода 1970–80-х гг.....	95
3.6. Вектор развития уральской художественной промышленности в постсоветский период 1990–2000-х гг.....	103
Выводы по главе 3.....	108

## **Глава 4. Уральское промышленное искусство в контексте развития материальной и духовной художественной культуры России XX в.**

4.1. Особенности социодинамики художественного развития в индустриальную эпоху.....	109
4.2. Направления региональной художественной институции.....	110
4.3. Критерии комплектования современных музейных коллекций промышленного искусства Урала.....	116
Выводы по главе 4.....	117
Заключение.....	119
Указатель. Художники южно-уральских промышленных производств XX в. ....	122
Каслинский завод архитектурно-художественного литья (1747 г. – по настоящее время) .....	122
Бишкильский фарфорово-фаянсовый завод (1943–1963) .....	132
Южноуральский фарфоровый завод (1963–2008) .....	132
Карталинское объединение художественных промыслов (1941–1989) .....	136
Мастерские декоративно-прикладного искусства «Лик», г. Златоуст, Челябинская область (1995 г.– по настоящее время) .....	137
Summary.....	138
Библиографический список .....	140
Список сокращений .....	168
Приложения .....	179
Указатель иллюстраций .....	237

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Монография посвящена малоосвещенной в искусствоведении проблеме развития декоративно-прикладного искусства в актуальной для XX века форме художественной промышленности. Именно отрасль художественной промышленности явилась предтечей и первым этапом развития собственно дизайнерской деятельности, долгое время именуемой в России художественным конструированием. В книге рассматривается малоизученный период деятельности ведущих центров предметно-художественной культуры Уральского региона: каслинское чугунное литье, южноуральский фарфор, канашиновское и карталинское ковроткачество. Промышленность Урала поднимала и развивала экономику России, была ее неотъемлемой составной частью и искусство, рожденное в ее недрах, рассматривается своеобразным явлением в истории евразийского искусства. Исследовательская тема раскрывается в аспекте реализуемой в период Новейшего времени идеи массовости, усиления ее общественной значимости и распространенности, что делает актуальными вопросы теоретико-методологических подходов и методов изучения и анализа предметного искусства. В условиях всемирной интернационализации и глобализации общества в современном мире усиливается влияние национального и регионального компонентов, придающих искусству неповторимость, своеобразие и уникальность, что, в свою очередь, делает актуальным рассмотрение данного аспекта проблемы.

Степень новизны издания определяется результатами системного компаративистского подхода к изучению художественной промышленности на Урале в условиях индустриальной культуры XX в. В исследовании привлекаются не опубликованные архивные материалы, художественные предметы музейных коллекций Москвы, Петербурга, Челябинска, также впервые рассматриваются образцы заводских ассортиментных кабинетов (гг. Касли, Южноуральск, Щадринск, Карталы). В каждом представленном центре Уральской художественной промышленности определены факторы структурно-содержательных и стилистических особенностей, выявлен круг заводских художников. Составной частью монографии является сводный указатель «Художники южно-уральских производств XX в.» с включением в него ранее не известных имен мастеров.

Уральские художники в новых условиях индустриальной культуры придерживались универсальных форм промышленного искусства, массового по способу восприятия и способу потребления. Новые технологии второй половины XX столетия помогали художникам и конструкторам разрабатывать и широко внедрять индустриальные методы в создании художественно-эстетических образцов предметной промышленной культуры с сохранением элементов ее национальной специфики, что доказывает представленный в книге иллюстративный материал.

Научная значимость результатов исследования определяется оригинальностью поставленных в работе цели и задач, системными методами их решения, выявлением эмпирических закономерностей корреляции отраслей декоративно-прикладного искусства, художественной промышленности и дизайна. Архивные материалы и источники впервые привлекаемые в исследовании дали возможность раскрыть феномен Уральской художественной промышленности XX столетия, обосновать выводы объективными культурно-историческими фактами и свидетельствами. Разработанная автором проблема смены мировоззренческих концепций в развитии художественной промышленности позволила провести реконструкцию основных тенденций историко-художественных процессов, происходящих на Урале в XX в.; с помощью метода морфологического анализа исследована структура художественного образа произведений промышленного искусства, в котором выявлена одновременная значимость и региональная специфика эргономических, художественно-эстетических и технико-технологических

качеств образности предмета. Закрепленные в советской России отрасли художественной промышленности, с одной стороны, развивали уже сложившиеся в регионе традиционные производства (каслинское художественное литье, златоустовскую гравюру на стали), с другой стороны, открывали перспективу для строительства новых, технически оснащенных отраслевых предприятий (южноуральский фарфор, карталинское ковроткачество). Комплекс мероприятий по формированию профессиональных кадров, организации и развитию экспериментальных творческих лабораторий, методичной и целенаправленной разработке оригинальной художественно-эстетической стилистики промышленной продукции закономерно приводил к созданию регионального художественно-промышленного центра и школы производства южноуральского фарфора, канашинского и карталинского ковроткачества.

В исследовании предлагаются новые методы оценки тиражируемых предметов промышленного искусства, основанные на его количественно-качественных показателях. Понятие «массовое» относительно области художественной промышленности имеет значение количественного показателя (многократного воспроизведения образца в тираже) и одновременно значение качественного показателя (оцениваемого по доступности форм искусства массам людей). Методы оценки тиражируемых предметов промышленного искусства вступают в зависимость от уровней его количественно-качественных показателей.

Рассматривая промышленное искусство Урала в контексте материальной и духовной культуры России XX в., приходим к положению о формировании универсальных организационных и стилистических художественных форм его развития с присущим ему выразительным региональным компонентом. Предметная специфика изделий Уральской художественной промышленности является результатом творческого осмысления культурно-исторического опыта обработки природного материала. В общем контексте мирового и отечественного искусства уральское промышленное искусство соответствовало основному вектору развития, отвечало запросам времени и нередко определяло российскую специфику, подтверждением этому являлось международное признание высокого качества изделий каслинских мастеров на зарубежных выставках.

Предлагаемое решение многих актуальных вопросов в настоящем исследовании делает издание востребованным научным и педагогическим сообществом, поможет осознать преемственность в проектной предметной деятельности, показать объективность перехода современного общества к инновационным технологиям разработки художественных образцов/прототипов для новой цифровой промышленности XXI столетия.

Исследование художественной промышленности Южного Урала в контексте индустриальной культуры XX в. – перспективное направление в развитии ряда сопредельных искусствознанию дисциплин дизайна, технической эстетики. Реализованные в монографии аспекты искусствознательского анализа предметов художественной промышленности намечают перспективы дальнейшего развития теории и методики исследования явлений постиндустриального дизайна.

Потенциал темы может быть использован как источник художественного творчества и материал для среды образования, музейного пространства, просветительства и презентации в информационных и медийных средствах.

*Автор выражает свою признательность за предоставленные фотографии Челябинскому государственному музею изобразительных искусств, Государственному историческому музею Южного Урала, Выставочному залу Каслинского завода архитектурно-художественного литья, Мастерским декоративно-прикладного искусства «Лик», г. Златоуст, Каслинскому историко-художественному музею, Историко-краеведческому музею Карталинского района, Екатеринбургскому музею изобразительных искусств.*

## ВВЕДЕНИЕ

На Урале, мощном промышленном российском регионе, в XX в. продолжала традиционно развиваться металлургическая промышленность, в лоне которой закономерно сложились различные художественные направления в области медного, чугунного, сталелитейного производств (каслинское и кусинское чугунное литье, златоустовская гравюра на стали, нижнетагильский расписной поднос). Богатейшие глиняные месторождения Урала способствовали распространению гончарных производств, на основе которых впоследствии развивались фарфорофаянсовые предприятия (Сысертский, Богдановичский, Кунгурский, Бишкильский, Южноуральский и многие другие керамические заводы). Животноводческие районы Зауралья и Южного Урала способствовали закреплению развития традиционных производств оренбургского пухового платка, канашинского и карталинского ковроделия. Одни уральские отрасли продолжали исконные традиции прошлых веков, другие открывались на базе некогда существовавших малых кустарных производств и совершенствовались. Непосредственное влияние на художественное развитие региона оказали его национальные, этнические традиции<sup>1</sup>. Определенное значение имели региональные социокультурные факторы: традиционная обработка материала (металла, керамики, волокна) и его декоративное оформление; своеобразная предметная художественная стилистика; поддержка исторических центров соответствующими институтами (Московским научно-исследовательским институтом художественной промышленности, отдельными образовательными учреждениями региона), – способствовавшие закреплению и дальнейшему развитию той или иной специализации. В общем виде феномен промышленного искусства Южного Урала в его эволюционном и содержательном отношении не имеет полноты презентации в истории искусства России и нуждается в систематизации и определении типологического характера художественного процесса.

Область художественной промышленности в истории искусства нередко рассматривается самостоятельно, отдельно от декоративно-прикладного искусства, что можно объяснить применением в этой отрасли добавочных совокупных законов экономического развития, предусматривающих не только процесс производства, но и распределения, обмена и потребления продукции. Вместе с тем понятие «промышленное искусство» имеет точки соприкосновения с понятием «декоративно-прикладное». Но промышленные предметы отличаются способом создания и общей организацией производственного процесса, в котором непременно используются индустриальные усовершенствованные технико-технологические системы, выбор которых в свою очередь диктуют определенные социально-экономические цели и задачи. Поэтому изучение исторических закономерностей развития художественной промышленности требует комплексного подхода, расширяющего научные методы за счет междисциплинарных исследований. Особенно это важно в связи с тем, что вопросы тиражирования предметов искусства начинают интересовать не только историков искусства, но и экономистов, социологов, культурологов. Художественная промышленность рассматривается нами в аспекте реализуемой в XX в. идеи массовости, усиления ее общественной значимости и распространенности.

Искусство и техника, эстетика и техника – их соотношение и взаимосвязь очень важны в художественном производстве и имеет специфику на разных этапах своего исторического развития. Эстетическая культура производства напрямую зависела от технического прогресса. В исторической перспективе XX в. социодинамика художественного

---

<sup>1</sup> Шабалина, Н. М. Традиционные художественные ремесла и промыслы Южного Урала (вторая половина XIX – середина XX в.): монография / Н. М. Шабалина. – Челябинск, 2007. – 148 с.

развития фиксировала движение промышленного искусства от форм кустарного ручного производства к мануфактурным и далее к индустриальным и постиндустриальным способам его модификации, находясь в зависимости от объективных и субъективных факторов исторической действительности.

В уральской гуманитарной науке представлен достаточно большой пласт научной и научно-популярной литературы, освещающей с разной степени глубины вопросы истории развития ведущих направлений художественной промышленности Южного Урала: каслинское и кусинское художественное литье, златоуставская гравюра на стали, оренбургский пуховый платок, – изделия которых, являются составной частью и достоянием художественно-прикладного наследия не только Урала, но и всей России. Однако слабо изучена деятельность художественных производств, возникших в условиях индустриальной культуры XX в., к которым относятся канашиновское (шадринское) и карталиновское ковроткачество, южноуральский фарфор, ставшие материалом нашего исследования. С другой стороны, в искусствоведческой науке недостаточно устоялись методологические подходы в изучении взаимосвязи декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности, остаются актуальными вопросы категорий типологии предметного искусства. Вторым аспектом проблемы, рассматриваемым в исследовании, – «искусство и производство», механизмы взаимодействия двух подходов, индивидуально и тиражируемого в промышленном искусстве.

Историю духовной, художественной культуры можно рассматривать как своеобразный комплекс социальной памяти. В сохранении исторического информационного наследия, его дальнейшей трансляции большая роль отводится социальным структурам – особым общественным институциям, таким как отраслевые заводские музеи, ассортиментные кабинеты, которые открывались практически параллельно с организацией индустриального производства и являлись залогом преемственности традиционных форм художественной промышленности и ее дальнейшего интенсивного развития. Многие из созданных ранее уральских музеев (например, Ассортиментный кабинет златоустовского холодного оружия, заводской Музей каслинского художественного чугунного литья, Музей южноуральского фарфорового завода) выполняли функцию транслятора, передачи опыта, знаний, являлись гарантом стабильности производства и творческой преемственности поколений мастеров. Социальные институты в области культуры непосредственно служили и продолжают служить формированию региональной, национальной, территориальной идентичности, содействуют закреплению имиджа предприятия, продвижению отраслевой продукции на внутреннем и внешнем рынке, способствуют совершенствованию научно-технических знаний, формированию коллективного сознания и развитию эстетического вкуса потребителя. Корреляция материальных и духовных интересов обеспечивает плодотворное партнерство между сообществами социально-культурной инфраструктуры и промышленной сферы. Поэтому также важны социальные аспекты в развитии художественных процессов.

В искусствоведческом отношении следует отметить важность одновременного исследования явлений художественного производства и средств и методов его изучения. Последнее состоит в необходимости теоретико-методологического рассмотрения связи декоративно-прикладного искусства с художественной промышленностью; уточнения терминологического, категориального аппарата; определения механизма корреляции традиционного и профессионального, уникального и тиражируемого в искусстве; выявления проблемы взаимодействия искусства с индустриальным и постиндустриальным производством на этапе современного интенсивного развития предметных форм творчества; важности изучения материально-духовных ценностей общества, имеющих не только познавательное, но и воспитательное значение.

В научной литературе по изучению пластического искусства Урала исследователями освещались преимущественно вопросы исторических процессов зарождения и на-



чального этапа развития наиболее крупных центров художественного производства: каслинское и кусинское чугунное литье (Н. Н. Соболев, Б. В. Павловский, А. А. Гилодо, О. П. Губкин, Г. П. Черкашина и др.), златоустовская гравюра на стали (М. М. Денисова, М. Д. Глинкин, О. М. Гриер, Л. Г. Никифорова, С. Н. Куликовских), Уральское ковроделие (А. Г. Янбухтина, А. А. Пашков). В 1970-е гг. были изучены и опубликованы материалы многих архивных источников, касающихся деятельности известных чугунно-литейных Каслинского и Кусинского заводов, ведущих свое летоисчисление с середины XVIII столетия, творчества отдельных мастеров этих производств. Научное исследование профессора Б. В. Павловского «Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала» (1975) остается на сегодняшний день единственным научным изданием, обобщающим исторические сведения по деятельности ведущих художественных производств Урала периода формирования и наивысшего расцвета промышленного искусства с XVIII до середины XIX в. В начале 2000-х годов, когда одни художественные производства пережили этап кризисного социально-экономического состояния, другие вынуждены были закрываться или перепрофилироваться, – возникает необходимость аналитического изучения художественно-производственной деятельности уральских заводов XX столетия – периода, насыщенного важными политическими и социально-экономическими событиями, которые изменили и во многом обусловили характер развития промышленного искусства Новейшего времени.

В уральской гуманитарной науке середины и второй половины XX в. отмечается всестороннее изучение русской традиционной культуры, результаты которого нашли отражение в публикациях различных областей: истории, археологии, этнографии, искусствоведении, фольклористике, социологии. При этом существующие исследования в различной степени либо соприкасаются с изучаемой нами проблемой, либо раскрывают историко-культурный контекст, на фоне которого проходило творчество мастеров и развитие художественных центров, либо представляют ценность методического характера.

В первую группу можно объединить исследования, касающиеся вопроса теоретико-методологического изучения отечественного декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности.

Осмысление проблемы взаимоотношений индивидуального прикладного и массового производственного искусства в отечественной науке было невозможно без освоения зарубежного опыта. И несмотря на то что в истории мировой практики в конце XIX века английскими художниками и теоретиками Дж. Рёскиным и У. Моррисом машинное производство рассматривалось как враждебное искусству, возврат к ремеслу был невозможен: время, развитие научно-технического прогресса диктовало новые пути и открывало новые возможности приближения искусства к массам. В мировой теории и практике XIX в. искусство и индустриальную технику стремились примерить Готфрид Земпер, Френц Рёло. Форма становилась достоянием техники, а техника расценивалась как искусство. Заслуга Ф. Рёло состояла в том, что он впервые рассматривал технику в системе культуры. Подобной точки зрения придерживался и русский инженер П. С. Страхов<sup>2</sup>.

Первый опыт теоретического осмысления сущности художественной промышленности отмечается в искусствоведении параллельно с развитием самого явления<sup>3</sup>. Специфика отрасли и двойственная природа промышленного изделия усложняла задачу художника. Бытовой предмет мог являться одновременно продуктом машинного массо-

<sup>2</sup> Страхов, П. С. Эстетические задачи техники / П. С. Страхов. – М.: Типо-литогр. рус. тов-ва печатн. и издательск. дела, 1906. – 104 с.

<sup>3</sup> См., напр.: Рёскин, Д. Искусство и действительность: избранные страницы / Д. Рёскин; пер. О. Н. Соловьевой. – М., 1900. – 264 с.;

Зомбард, В. Художественная промышленность и культура / В. Зомбард; пер. с нем., под ред. М.В. Кечеджи-Шаповалова. – СПб.: Книгоизд. тов-во «Улей», 1908. – 84 с.;

Арватов, Б. Искусство и производство / Б. Арватов. – М., 1926. – 130 с.

вого производства и произведением декоративно-прикладного искусства в тираже. Эта двойственная природа привела к разногласиям в определении художественного качества промышленного изделия, и нередко рассматривался только его промышленный образец. Исторически художественная промышленность появляется в период развития машинного производства. Видный общественный деятель, предприниматель, английский художник Генри Коул<sup>4</sup> – организатор устройства и проведения в Лондоне первой Всемирной художественно-промышленной выставки 1851 г., впоследствии директор лондонской галереи Виктории и Альберта – впервые в своих сочинениях использовал термин «промышленное искусство» («художественная промышленность»). На рубеже XIX–XX вв. начался бурный процесс вовлечения художественных сил в промышленность. Неслучайно именно в этот период происходит становление и новой отрасли – дизайна, художественного конструирования предметов (в России под названием «производственное искусство»). Тему развития художественной промышленности в 1920–30-х гг. развивал художественный критик Д. Е. Аркин<sup>5</sup>. Автор был достаточно категоричен в оценке, подчеркивал, что на рубеже XIX–XX вв. мастера создавали, с одной стороны, уникальные «предметы роскоши» для состоятельного клиента, а с другой – производили, «фабричный суррогат» [Д. Е. Аркин], предназначенный для массового покупателя. Критик справедливо отмечал, что, в том и другом случае, техническая форма непременно должна была обладать выразительным эстетическим качеством.

Центром теоретических дискуссий первой трети XX в. в России становилась проблема «Искусство и быт». В многочисленных публикациях 1920-х годов постоянно фигурирует понятие «*производственное искусство*» (Д. П. Штеренберг, Б. И. Арватов, А. В. Филиппов, Д. Е. Аркин, В. С. Воронов и др.). Видный советский общественный и политический деятель, публицист А. В. Луначарский в своем докладе «Промышленность и искусство»<sup>6</sup> писал о необходимости неразрывного союза промышленности и искусства, что должно было принести радость в общество и утвердить принципы «радостности» в жизнедеятельности человека. В своих статьях А. В. Луначарский осознанно заменял категории «красивое», «изящное», понятием «радость», объясняя это желанием снять возможное обвинение в эстетизме. Луначарский верил в силу и качество машинной индустрии и считал, что она всегда была в состоянии производить тонкие художественные вещи. С экономической стороны политик также отмечал преимущество развития кустарной художественной промышленности, считая ее на тот момент одним из действенных средств формирования крестьянского бюджета. Правительством была подготовлена целевая программа восстановления и развития художественного производства в советской России.

В послевоенное время с новой силой зазвучал лозунг «искусство – в быт» / «искусство – в массы», получив в новом историческом контексте времени иные оттенки. Идея жизнестроения молодого социалистического государства 1920–30-х гг. сменилась на целостную концепцию материального и духовного преобразования жизни советского человека, что способствовало открытию Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (1962) и образованию ряда специализированных периодических изданий по вопросам развития эстетики («Декоративное искусство СССР» 1957; «Техническая эстетика», 1964).

Новый этап теоретического осмысления проблемы взаимодействия искусства и промышленности отмечался в 1960-е годы. Под редакцией ученых В. П. Толстого и К. М. Кантора был издан сборник статей «Искусство и промышленность», объединивший материа-

<sup>4</sup> Cole, H. Fifty years of public work of Sir Henry Cole accounted for in his deeds, speeches and writings, (in two volumes, 1884) / H. Cole. – London: V & A, 2003.

<sup>5</sup> Аркин, Д.Е. Искусство бытовой вещи: Очерки новейшей художественной промышленности / Д.Е. Аркин. – М., 1932. – 174 с.

<sup>6</sup> Луначарский, А.В. Статьи об изобразительном искусстве / А.В. Луначарский. – М.: Советский художник, 1967. – Т. II. – С. 101–108.

лы ведущих художественных критиков (А. К. Чекалов, Н. С. Степанян, И. М. Бибикина, Т. К. Стриженова, Л. В. Казакова и др.)<sup>7</sup>. К. М. Кантор издал монографию под названием «Польза и красота»<sup>8</sup>, в которой решал актуальные социологические вопросы развития материально-художественной культуры: рассматривал искусство и материальное производство (красоту и пользу) как два лика единой культуры; разделял промышленность на художественную и нехудожественную подобно классификации пластического искусства на семейства (изящные и прикладные). В теории художественного конструирования (технической эстетики) К. М. Кантор выделил ключевую проблему соотношения пользы и красоты. В этой проблеме, как в зеркале, нашло отражение состояние всего комплекса развития общества в целом. В своем исследовании ученый стремился раскрыть объективные социально-экономические закономерности, способствующие развитию художественной промышленности и дизайна в периоде первой четверти XX века<sup>9</sup>.

Исследователи второй половины XX столетия обозначали различные вопросы главной проблемы взаимосвязи искусства с крупным индустриальным производством и, по возможности, соблюдали единообразие в употреблении не только терминов, но и понятий, которые в них вкладывались («декоративно-прикладное искусство», «промышленное искусство», «техническая эстетика», «художественное конструирование», «художественные промыслы», «декоративное искусство»). Под термином «промышленное искусство» авторами понималась совокупность промышленных изделий, созданных методом художественного конструирования, а в «художественных промыслах» отмечались традиционные методы ручной работы художника-прикладника.

В. П. Толстой писал: «Как произведение художественного ремесла неотделимо от ручного труда, так и промышленному искусству органически присущ принцип современного индустриального производства, а его изделиям ... – новая красота «нерукотворной» машинной продукции: геометрически-безупречная точность и чистота линий и поверхностей, однородность фактуры, полнейшая тождественность модели и каждого тиражного экземпляра массовой промышленной продукции» [118, с. 6]. Таким образом, ученым выявлялись и обозначались новые критерии оценки эстетического качества тиражируемых производством изделий. И, казалось бы, при всей противоположности двух методов, индивидуального художественного ручного ремесла и массового машинного художественного производства, между ними существует внутреннее родство. В. П. Толстой указывал на то, что подходы мастера-индивидуала и мастера-производственника характеризуются «глубоким пониманием специфики своего материала и технологии, целесообразностью форм, в которых органично связаны эстетические и функциональные черты; и тем и другим глубоко чужд принцип оформительства, внешнего наложения украшения на какую-либо практически целесообразную вещь и те и другие, наконец, являются плодом действительного коллективного творчества» [118, с. 6]. Промышленные стандартизированные художественные изделия возникали в результате усилий различных специалистов, работавших совместно: ученого, технолога, конструктора, художника. Производство какой-либо вещи основано на узкой специализации и разделении труда, поэтапного осуществления замысла: от технического проекта до художественного решения изделия, запускаемого на конвейер. В производстве художник, дизайнер, выступал чуть ли не главным звеном, объединяющим, синтезирующим усилия многих специалистов и отвечающим за конечный результат первоначально задуманного целостно-

<sup>7</sup> Искусство и промышленность: сб. ст. / под ред. В. П. Толстого и К. М. Кантора. – М., 1967. – 144 с.

<sup>8</sup> Кантор, К. М. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры К. М. Кантора. – М., 1967. – 280 с.

<sup>9</sup> К. М. Кантор на страницах своей книги отмечает, что для обозначения новой научной дисциплины термин «техническая эстетика» в 1954 г. предложил чешский художник и ученый Петр Тучный (указ. соч. Кантор, К. М.: с. 15). Термин «прикладное искусство» возникает в Европе во второй половине XVIII в. Как пишет Кантор, в 1767 году данная категория была впервые употреблена в Оксфордском словаре английского языка (указ. соч.: Кантор, М. С.: с. 131).

го образа вещи. Художник-конструктор видел готовую вещь обязательно во взаимосвязи с окружающей человека предметно-пространственной средой. Художник был призван создать такой исходный образец, который должен быть экономически эффективен, технологичен, эстетически выразителен, чтобы его можно было свободно тиражировать. Ключевые аспекты проблемы взаимосвязи искусства и производства В. П. Толстым были научно обоснованы.

В 1970-е гг. теоретики и практики художественной промышленности настойчиво обращали внимание на вопрос применения новых технологичных и экономичных материалов в производстве, таких как полимерные синтетические материалы, именуемые простым общим названием «пластмасса». Легкость технической обработки этого материала и низкие производственные затраты на изготовление изделий из «неорганики» гарантировали ему широкое применение в художественной промышленности. М. Г. Черейская<sup>10</sup> в своей монографии, анализируя богатый мировой опыт работы специалистов с новым материалом, представила имена отечественных художников и назвала производства, выпускающие изделия из пластмасс – материала особенно удобного для массового выпуска изделий при больших заводских тиражах. Разработкой изделий из пластмасс занимался Научно-исследовательский институт художественной промышленности, Комбинат художественного фонда РФ, эксперименты проводились и в Московском высшем художественно-промышленном училище имени С. Г. Строганова.

Специфика художественной промышленности заключалась в рассмотрении ее не только в системе материально-технической культуры, но и в системе духовно-эстетической, художественной. К постановке проблемы синтезирования художественно-эстетической и материально-производственной культуры в России с самых ранних ее этапов подошла в своих исследованиях 1970-х гг. Мариэтта Эрнстовна Гизе, петербургский историк искусства, профессор<sup>11</sup>. В предыстории развития художественного конструирования и техники автор обоснованно делал отсылки к ремесленно-промысловым формам крестьянского быта и народного творчества. Проблема состояла в том, что ручной труд позволял достичь большой вариативности конструктивного и декоративного исполнения, в дальнейшем же станок, механизированный труд препятствовал достижениям оригинальности, но не исключал исполнительского разнообразия и варьирования. М. Э. Гизе отмечала важную зависимость эстетического формообразования от материально-технической обеспеченности производства. Анализируя и показывая на конкретных образцах инструментов крестьянского труда соотнесенность их форм с технологическими и природными свойствами материала изделий, автор раскрывал эстетическое содержание функциональных предметов. Предыстория художественной промышленности, по мнению автора, справедливо лежит в производстве орудий домашнего труда и орудий общественного производства. Поэтому М. Э. Гизе выделила три основных способа художественного осмысления и решения эргономических свойств конструкции полезных вещей [364, с. 31]:

1) выразительное пластическое моделирование конструктивных элементов орудий труда (например, притужальники ткацкого станка со стилизованной головой коня или птицы);

2) использование конкретного изобразительного мотива в конструкции предмета;

3) включение в конструкцию изделий декоративных элементов и грамотная взаимосвязь формообразования предметов с его декоративно-смысловой структурой. Ярким примером соподчинения формы конструкции и ее декоративного оформления служили для автора столь разнообразные в деталях резные и расписные прялки.

<sup>10</sup> Черейская, М. Г. Художественные изделия из новых материалов / М. Г. Черейская. – М.: Изд-во Изобразительное искусство, 1975. – 160 с.

<sup>11</sup> Гизе, М. Э. Очерки истории художественного конструирования в России XVIII – начало XX века / М. Э. Гизе. – Л.: Изд-во Ленинградского гос. ун-та, 1978. – 280 с.

М. Э. Гизе в своем исследовании поставила достаточно актуальную проблему выявления природы художественного образа в орудиях труда ремесленного производства. Размышления автора над проблемой привели к выводу о том, что «постоянно изменяющаяся во времени и подвижная в пространстве динамическая система «человек – орудие труда – среда – продукт труда» и есть та поэтическая основа сложного по своей структуре художественного образа, которая присуща большинству средств производства, созданных в условиях ремесленного труда... Формообразование целиком зависит от предъявляемых к предмету утилитарных требований, от его функции... Синтезирование в едином орудии труда пластически выразительных свойств формы и мотивов изобразительного искусства усиливало художественно-образное содержание орудия труда»<sup>12</sup>. Становление и развитие техники способствовало закономерному формированию самостоятельной отрасли – художественной промышленности, которая унаследовала от древнего ремесла тенденцию к привнесению в предмет декоративного начала.

К блоку теоретико-исторических исследований декоративно-прикладного искусства можно отнести переводные труды зарубежных авторов. «Большая иллюстрированная энциклопедия древностей»<sup>13</sup>, написанная коллективом чешских исследователей была переведена на русский язык и имела широкое распространение в советском искусствознании. Авторы, придерживаясь традиционной классификации декоративно-прикладного искусства по материалам и назначению предметов, обобщили исторические знания и раскрыли специфику каждого вида прикладного искусства. Напротив, в русскоязычном издании французского исследователя Анри Моран<sup>14</sup> по истории декоративно-прикладного искусства просматривается комплексный подход автора в изложении своей художественно-исторической концепции. Моран, сочетая исторический, географически-территориальный, видовой и стилистический принципы и методы изучения мирового прикладного наследия, выстраивал единую систему художественного развития. Исследователь, акцентируя внимание на анализе специфики использования декора и орнаментации в предметах различных видов декоративно-прикладного искусства, обозначил роль и значение национального компонента в прикладном искусстве.

В книгу А. Морана включено приложение, содержащее статью «Дизайн и современные направления прикладных искусств», которая была опубликована в 1960-х гг., написана французским критиком Жеральдом Гассио-Талабо<sup>15</sup>. Названная статья представляет своеобразный экскурс современных на тот момент направлений и тенденций в развитии дизайнерской деятельности европейских стран в постиндустриальный период. Критиком было введено новое понятие «нарративная фигурация» относительно развития современных форм французского поп-арта, имевшего, на наш взгляд, связи и с массовым советским искусством (соц-артом).

В 1971 г. в России издается переводная книга «История прикладного искусства нового времени» американских авторов Рудольфа Розенталя и Хелен Ратцка<sup>16</sup> (написанная в 1948 г.). Исследователями была предпринята попытка рассмотреть и систематизировать основные этапы развития дизайна и прикладного искусства Западной Европы и США во взаимодействии с эпохой и искусством в целом, начиная со второй половины XIX и до 40-х гг. XX в. В этот период большое внимание художники уделяли эстетическим качествам бытовых изделий, изготавливаемых промышленным способом. Поэтому проблема прикладного искусства тесно переплеталась и взаимодействовала с проблемами художественного конструирования, дизайнерского проектирования. Художники актив-

<sup>12</sup> Гизе, М. Э. Указ. соч. – С. 43, 44.

<sup>13</sup> Большая энциклопедия древностей / под ред. Д. Гейдова, Я. Дурдик, Л. Кибалова и др. – Прага: Артия, 1988. – 496 с.

<sup>14</sup> Моран, А. История декоративно-прикладного искусства / А. Моран; пер с. франц. – М.: Искусство, 1982. – 577 с.

<sup>15</sup> Там же. – С. 471–499.

<sup>16</sup> Розенталь, Р. История прикладного искусства нового времени / Р. Розенталь, Х. Ратцка; пер. с англ. – М., 1971. – 224 с.

но сотрудничали с инженерами и конструкторами, чья деятельность непосредственно была связана с промышленным производством изделий. Но на теоретическом уровне исследователи не раскрывали вопросы закономерного исторического и структурного взаимодействия дизайна и прикладного искусства, не выявляли особенности развития каждого из них (что также было справедливо замечено художественным критиком Д. В. Сильвестровым, автором предисловия к книге).

В антологии истории российского декоративно-прикладного искусства важно отметить трехтомник «Русское декоративное искусство» (под редакцией А. И. Леонова)<sup>17</sup>, являвшийся одной из первых попыток специалистов обобщить историю развития декоративного искусства досоветского периода. Продолжением начатой работы по изучению отечественного декоративно-прикладного искусства XX в. явились очерки искусствоведа С. М. Темерина<sup>18</sup>. Его книга «Русское прикладное искусство. Советские годы» отражала специфику развития прикладного искусства в советское время. В 80-е гг. XX в. выходит двухтомник очерков истории «Советское декоративное искусство. 1917–1945 / 1945–1975» (под общей редакцией В. П. Толстого)<sup>19</sup>. В издании освещены общие процессы развития декоративного искусства в России и республиках бывшего СССР и обозначена деятельность специфических, локальных центров профессионального и традиционного народного искусства. Определенный интерес для нас представляют разделы книги, посвященные художественной промышленности, где исследователями рассматривались этапы развития производственного искусства в видовом многообразии: художественный фарфор, керамика, стекло, ювелирное искусство, текстиль, костюм (Л. В. Андреева, И. М. Сулов, И. А. Крюкова, К. А. Макаров, Т. К. Стриженова и др.). Параллельно с историей профессионального декоративного искусства в книге представлена история ведущих центров художественных промыслов и ремесел (Н. И. Каплан, О. С. Попова, Е. Г. Яковлева, М. А. Некрасова и др.), также классифицируемых по национальному и видовому признакам. В исследовании стоит отметить главы, посвященные комплексному рассмотрению декоративного искусства в ансамбле интерьера (В. П. Толстой, А. В. Рябушин) и ансамбле города (К. А. Макаров, А. К. Чекалов). В целом научный труд явился результатом обобщения критических и исследовательских материалов авторов, статьи которых регулярно публиковались с 1973 г. в выпусках серийного периодического издания «Советское декоративное искусство». На сегодняшний день двухтомное издание остается фундаментальным трудом по истории достаточно большого советского периода отечественного декоративно-прикладного искусства.

Системный комплексный метод изучения тектонических видов искусства отмечен в трудах «Человек, предмет, среда: Вопросы развития современного декоративного искусства 60–70-х гг.» (под общей редакцией В. П. Толстого)<sup>20</sup>, «Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда» (под общей редакцией профессора М. А. Некрасовой)<sup>21</sup>, позволивших осмыслить и синтезировать знания по истории отдельных видов и направлений декоративного искусства. Что касается научной те-

<sup>17</sup> Русское декоративное искусство / под ред. А. И. Леонова. – М., 1962. – Т. 1. – М., 1963. – Т. 2. – М., 1965. – Т. 3.

<sup>18</sup> Темерин, С. М. Художественная промышленность // История русского искусства / С. М. Темерин; под общ. ред. И. Э. Грабаря. – Т. 11. М., 1957. – С. 558–573.

Темерин, С. М. Русское прикладное искусство. Советские годы: Очерки / С. М. Темерин. – М., 1960. – 458 с.

<sup>19</sup> Советское декоративное искусство. Народные художественные промыслы // Материалы и документы: 1917–1932 / авт.-сост. Л. И. Давыдова и др., общая ред. М. А. Некрасовой и С. М. Темерина. – М., 1986. – 231 с.; Советское декоративное искусство. 1917–1945: Очерки истории / отв. ред. В. П. Толстой. – М., 1984. – 256 с.

<sup>20</sup> Человек, предмет, среда: Вопросы развития современного декоративного искусства 60–70-х гг. / под общей ред. В. П. Толстого // Сб. ст. НИИ теории и истории изобр-х иск-в АХ СССР. – М., 1980. – 255 с.

<sup>21</sup> Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда / сост. и науч. ред. М. А. Некрасова. – М., 1988. – 464 с.

рии декоративно-прикладного искусства, то она, к сожалению, до сих пор остается мало разработанной в отечественном искусствознании и не имеет системной морфологии. С теоретическими аспектами отдельных вопросов встречаемся в исследованиях исторического характера. Мы можем назвать немногих авторов, предметом исследования которых, являлись вопросы изучения теоретических основ декоративно-прикладного искусства (А. Б. Салтыков, А. К. Чекалов, И. А. Крюкова). Определяя содержательную и структурную специфику прикладного искусства, теоретик И. А. Крюкова продолжала концепцию создания мира вещей как мира «второй природы»<sup>22</sup>. А.К. Чекалов призывал к применению научной методики технической эстетики ко всему предметному миру<sup>23</sup>. В своих исследованиях автор анализировал различные способы эстетизации формы, выбор которых зависел от видов проектного творчества, различающихся по функциональному значению предметов (мебель, посуда, оборудование, станки, инструменты и т. д.).

Одной из первых публикаций теоретического характера о сущности прикладного искусства явилась книга, написанная петербургским ученым, философом М.С. Каганом<sup>24</sup>. Ученый полагал, что, несмотря на связь с материальным производством и потреблением, прикладное искусство может называться искусством и являться отражением и способом познания действительности в художественных образах. Выпущенная следом книга А.К. Чекалова<sup>25</sup> (1962) посвящена теоретическим аспектам изучения архитектурных искусств. Автор анализировал специфику содержательно-структурных основ прикладного искусства, обосновывал закономерную зависимость художественного предметного образа от назначения вещи, выявлял значение архитектурно-ландшафтного окружения и пространственной среды, характера эпохи, заостряя внимание на свойствах материала и технике его обработки. Вопрос художественного образа предметного искусства ставили и решали в разные периоды развития искусствоведческой мысли: А. Б. Салтыков, А. К. Чекалов, М. Э. Гизе, В. Р. Аронов, М. С. Каган, Л. Н. Дорогова.

В период с начала 1960-х гг. на страницах журнала «Декоративное искусство СССР» развернулась дискуссия о границах прикладного искусства. Своеобразный дискурс дал толчок к теоретическому осмыслению многих вопросов, связанных с сущностью прикладного искусства, граничащего с бурно развивающейся в то время художественной промышленностью и дизайном, новым для России направлением проектной деятельности. Но аксиологический подход в рассмотрении изделий промышленности был затруднен с точки зрения теории и практики. Отдельные статьи авторитетных исследователей по прикладному искусству вошли в сборник «О красоте и пользе» (1974), составленный под редакцией Л. Г. Крамаренко<sup>26</sup>. Ценный теоретический опыт представляют исследования профессора В. Л. Глазычева<sup>27</sup>, в которых были определены основные принципы системного анализа и механизма закономерного перехода от целостного индивидуального к массовому тиражированному предметному искусству.

<sup>22</sup> Крюкова, И. А. О природе декоративного искусства / И. А. Крюкова // Советское Декоративное Искусство 73/74. – М., 1974. – С. 21.

<sup>23</sup> Чекалов, А. К. Эстетическое освоение предметно-пространственной среды / А. К. Чекалов // Искусство и промышленность: сб. статей / под ред. В. П. Толстого и К. М. Кантора. – М., 1967. – С. 20–45.

<sup>24</sup> Каган, М. С. О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории / М. С. Каган. – Л., 1961. – 160 с.

<sup>25</sup> Чекалов, А. К. Основы понимания декоративно-прикладного искусства / А. К. Чекалов. – М., 1962. – 67 с.

<sup>26</sup> О пользе и красоте. Проблемы декоративно-прикладного искусства 1960-х годов. По страницам журнала Декоративное искусство СССР / сост. Л. Крамаренко. – М., 1974. – 191 с.

<sup>27</sup> Глазычев, В. Л. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе / В. Л. Глазычев. – М., 1970.

Глазычев, В. Л. Красота и польза декоративного искусства / В. Л. Глазычев // О пользе и красоте: Проблемы декоративно-прикладного искусства 1960-х годов. – С. 12–131.

Н. В. Воронов<sup>28</sup>, один из ведущих специалистов в области изучения пространственных архитектурных видов искусств, выстраивал и решал основную научную проблематику, касающуюся взаимоотношения вещи и искусства, что привело исследователя к всестороннему изучению истории дизайнерской проектной деятельности. Вслед за термином «протодизайн» Н. В. Воронов ввёл новый термин «*протоприкладное искусство*» (однако термин не нашел продолжение в последующих искусствоведческих публикациях). Исследователь не обошел вниманием и вопрос взаимоотношения вещи и орнамента, помогающий выявить национальные черты предметного искусства. Перспективный взгляд на историю предметного творчества позволил ученому выдвинуть гипотезу синтеза, заключающуюся в том, что прикладное искусство стремится объединиться с дизайном и на определенном историческом этапе развивается новый тип вещи, уже относящийся к промышленному дизайну<sup>29</sup>. Разделы своей книги: «Предметный мир», «Дизайн», «Прикладное искусство», «Декоративное искусство», «Народное искусство» – Н. В. Воронов стремился объединить сквозной темой и общим методологическим подходом к анализу явлений различных типологических систем искусства (традиционного и профессионального), что, возможно, привело автора к некоторым противоречиям в суждениях. С другой стороны, исследователь точно подметил актуальную проблему стилизации, которая наблюдалась в развитии народных промыслов середины XX в. Однако неоднозначную реакцию сегодня вызывает положительная оценка Н. В. Вороновым тенденции территориального расширения того или иного локального российского промысла (по мнению автора, традиции некоторых промыслов имеют в XX столетии широкое распространение). Например, знаменитая хохломская роспись существует не только на родине в Нижегородской области, но осваивается в Липецкой, Курской, Тульской областях, на Алтае, в Башкирии. Автор выступал за поддержку так называемого *интегрального искусства* (термин Н. В. Воронова), творимого абстрактным народом вне его национальных различий. Н. В. Воронов, прогнозируя процесс стирания граней между искусством и неискусством, писал: «Дизайн и прикладное искусство сольются в единое искусство предметной среды, которое не будет искусством, а будет проектированием и производством окружающей человека объектов «второй природы», созданных по законам гармонии и красоты, по законам господствующих в обществе художественных вкусов»<sup>30</sup>. Этим процессом, по мнению исследователя, должны будут руководить профессиональные художники. Наряду с выдвинутым положением автор считал возможным появление так называемого нового искусства – искусства бытовых вещей, предназначенных для конкретных пользователей и создаваемых вручную по индивидуальным заказам. В целом научные взгляды Н. В. Воронова отличались необычным перспективным видением проблемы развития современного предметного искусства.

Представители Московской школы искусствоведения (В. П. Толстой, К. А. Макаров, Л. В. Казакова, Л. Г. Крамаренко, Н. С. Степанян, В. А. Малолетков и др.) в терминологии относительно прикладного искусства индустриальной эпохи XX в. использовали расширенное понятие «декоративное искусство», обосновывая свой выбор увеличением значения его «станковости». Л. Г. Крамаренко<sup>31</sup>, ставя задачу выявления роли отечественного декоративного искусства в формировании предметного мира в XX столетии, сосредоточила внимание на рассмотрении развития стилистики его отдельных видов (керамика, стекло, гобелен). В теоретической части исследования автор внес уточнения в понятие «декоративно-прикладное искусство», опуская вторую часть «прикладное» и

<sup>28</sup> Воронов, Н. В. Искусство предметного мира / Н. В. Воронов. – М., 1977. – 52 с.

<sup>29</sup> Воронов, Н. В. Указ. соч. – С. 18.

<sup>30</sup> Воронов, Н. В. Искусство предметного мира / Н. В. Воронов. – М., 1977. – С. 18.

<sup>31</sup> Крамаренко, Л. Г. Декоративное искусство России XX века: К проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды: автореф. д-ра искусствоведения / Л. Г. Крамаренко. – М., 2005. – 56 с.



оставляя категорию «декоративное». Одновременно определенные явления искусства XX в. автор называет и расценивает как «*декоративно-станковое*» и «*предметно-прикладное*». Н. С. Степанян<sup>32</sup> рассматривает декоративное искусство в контексте и взаимосвязи с изобразительной культурой своего времени. В исследованиях Л. В. Казаковой<sup>33</sup> всесторонне проанализирована ситуация самодвижения пластических искусств к независимой студийной форме организации творческого процесса в сложный переходный период конца XX – начала XXI в.

Приведение к системе понятий и этапов развития декоративно-прикладного искусства и русского народного искусства предпринято В. Б. Кошаевым<sup>34</sup>. Ученый актуализирует теоретические вопросы декоративно-прикладного искусства, раскрывая содержательно-структурные элементы композиции, национальный характер искусства, религиозное содержание художественной формы. И постепенно в своих систематических исследованиях выстраивает четкие научные философские подходы к решению проблемы формирования общей в искусствознании теории художественного процесса<sup>35</sup>. В корпусе современных исследований следует отметить труды историка Л. Б. Алимовой<sup>36</sup>, посвященные изучению феномена производства декоративно-прикладной роскоши в России. Автор рассматривает характер производства так называемой роскоши достаточно большого исторического промежутка времени, – чуть более двух столетий, с 1700 г. по 1914 г.

В современной гуманитарной науке проводились важные исследования, касающиеся истории отечественных центров художественного образования ВХУТЕМАСА–ВХУТЕИНА (в основании которого лег опыт Строгановского училища), готовивших первые кадры художников для промышленности (С. О. Хан-Магомедов<sup>37</sup>, 1995, 2000; А. Н. Лаврентьев<sup>38</sup>, 2000). Исследования имеют значение в осмыслении преемственности художественных традиций в школах регионов страны. В последние десятилетия изданы учебные пособия разной степени полноты, в основном касающиеся вопросов истории развития декоративно-прикладного искусства (С. С. Константинова<sup>39</sup>, В. Н. Молотова<sup>40</sup>). Результатом многолетней деятельности по предметному

<sup>32</sup> Степанян, Н. С. Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы / Н. С. Степанян. – М.: Галарт, 2008. – 260 с.

<sup>33</sup> Казакова, Л. В. Декоративное искусство России в контексте мирового студийного творчества 1980–2010 / Л. В. Казакова. – М.: Гнозис, 2013. – 160 с.

<sup>34</sup> Кошаев, В. Б. Композиция в русском народном искусстве (на материалах изделий из дерева) / В. Б. Кошаев. – М.: Владос, 2006. – 128 с.

Кошаев, В. Б. Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития / В. Б. Кошаев. – М.: Владос, 2010. – 272 с.

<sup>35</sup> Кошаев, В. Б. Проблема формирования общей теории художественного процесса / В. Б. Кошаев // Электронный научный журнал «Искусствоведение и культурология». – М.: Из-во ИНГН, 2013. – Выпуск 1(2). – С. 14–19.

Кошаев, В. Б. Онтология художественной культуры и пластические системы в искусстве. Дидактика философии искусства / В. Б. Кошаев. – М.: Издательство: Palmarium Academic Publishing, 2013. – С. 248.

<sup>36</sup> Алимова, Л. Б. Законодательство Российского государства о декоративно-прикладной роскоши в XVIII – начале XX веков / Л. Б. Алимова. – М., 2005. – 178 с.

Алимова, Л. Б. Декоративно-прикладная роскошь в России (1700–1914 годы) / Л. Б. Алимова. – М., 2006. – 342 с.

Алимова, Л. Б. Понятие декоративно-прикладной роскоши в русской истории и культуре / Л. Б. Алимова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2005. – № 10. – Т. 1. Гуманитарные науки. – С. 22–26.

<sup>37</sup> Хан-Магомедов, С. О. ВХУТЕМАС: Высшие государственные художественно-технические мастерские. 1920–1930 / С. О. Хан-Магомедов. – М.: Ладыя, 2000. – Кн. 2. ВХУТЕИН. – 488 с.

<sup>38</sup> Лаврентьев, А. Н. Лаборатория конструктивизма: опыт графического моделирования / А. Н. Лаврентьев. – М., 2000. – 256 с.

<sup>39</sup> Константинова, С. С. Декоративно-прикладное искусство / С. С. Константинова. – Ростов н/Д, 2004.

<sup>40</sup> Молотова, В. Н. Декоративно-прикладное искусство / учеб. пособие / В. Н. Молотова. – М.: Форум, 2010. – 288 с.

изучению музейных коллекций и преподавательской деятельности явилось учебное пособие по основам теории декоративно-прикладного искусства Н. М. Шабалиной<sup>41</sup>.

Анализ первой группы источников приводит к выводу, что сохраняется актуальность проблемы теоретико-методологического изучения связи отечественного декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности, важно понять универсальные и специфические критерии классифицирования произведений декоративно-прикладного искусства, художественной промышленности, народного творчества, результатов дизайнерской деятельности. При этом в общественном поле презентации очевидна позитивная роль процессов музеефикации предметных артефактов. В различных городах мира успешно функционируют и перспективно развиваются специализированные музеи художественной промышленности и прикладных искусств, музеи дизайна.

*Вторую группу* историографии составляют труды, посвященные этапам развития отдельных отраслей уральского художественного производства. Историю фарфорового производства на Урале начинали изучать в 1920–30-е гг. известные краеведы региона: В. П. Бирюков и Н. Н. Серебренников. Большому знатоку уральского края Владимиру Павловичу Бирюкову принадлежат начинания в изучении как традиционных художественных ремесел (гончарство, резьба по дереву, кости, ткачество и т. д.), так и отдельных художественных производств, одно из которых фарфорово-фаянсовое дело Приисетья<sup>42</sup>. Параллельно исследования по истории фарфорового производства Прикамья результативно проводил Н. Н. Серебренников<sup>43</sup>.

В 1960–70-е годы обобщает изучения своих предшественников, пополняя их ранее не изученными архивными данными Б. В. Павловский<sup>44</sup>. Комплексное исследование учебного «Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала» (1975) представляет собой первое научное обобщение источникового и историографического материалов, посвященных истории наиболее крупных центров художественных производств Урала (чугунное литье, бронза, художественные изделия из меди, художественная обработка камня, искусство златоустовского украшенного оружия, фарфор). Автором всесторонне проанализированы основные этапы зарождения и развития декоративно-прикладного искусства на Урале в границах XVIII–XIX вв., представлена история производств, технико-технологические особенности изготовления изделий, обрисовано положение уральских мастеровых. В свое время Б. В. Павловский художественную промышленность Урала назвал народным «*рабочим искусством*»<sup>45</sup>, впитавшим в себя, с одной стороны, классические традиции «ученого» искусства, с другой – традиции народной крестьянской культуры. Сегодня терминология, используемая ученым, потребовала корректировки и уточнения.

Развернутое историческое изучение каслинского художественного литья представляют собой также искусствоведческие труды Б. В. Павловского<sup>46</sup>. На протяжении нескольких лет историк искусства не только изучал архивные материалы, но и пристально следил за развитием прославленного промысла, выявлял и анализировал его стилистические и технико-технологические особенности, представлял творческие биографии

<sup>41</sup> Шабалина, Н. М. Основы истории декоративно-прикладного искусства: учеб. пособие / Н. М. Шабалина. – Часть 1. Теория декоративно-прикладного искусства. – Челябинск, Издательский центр ЮУрГУ, 2011. – 74 с.

<sup>42</sup> Бирюков, В. П. Из истории фарфорово-фаянсового дела Приисетья: сб. Исетско-Пышминский край / В. П. Бирюков. – Шадринск, 1930.

<sup>43</sup> Серебренников, Н. Н. Уральский фарфор и фаянс XIX в. / Н. Н. Серебренников. – Пермь, 1926.

<sup>44</sup> Павловский, Б. В. Возникновение уральского фарфора и фаянса / Б. В. Павловский // Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. – М., 1975. – С.116–119.

<sup>45</sup> Павловский Б. В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала / Б. В. Павловский. – М.: Искусство, 1975. – С. 14.

<sup>46</sup> Павловский, Б. В. Касли / Б. В. Павловский. – Свердловск: Кн. изд-во, 1957. – 88 с., 28 л. ил.; Павловский, Б. В. Художественный металл Урала XVIII–XIX вв. / Б.В. Павловский. – М., 1982.

мастеров. Отдельное издание Б. В. Павловский посвятил историческому изучению и художественному анализу всемирно известного памятника – Каслинского чугунного павильона 1900 года.

К историческому развитию каслинского чугунного художественного литья проявляли интерес ни одно поколение исследователей (А. Радин, М. Е. Репин, Б. Н. Зотов, И. М. Пешкова, М. В. Седова)<sup>47</sup>. Историком художественного металла, профессором Московской художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова Н. Н. Соболевым<sup>48</sup> в 1940 г. в Музее Академии архитектуры была организована и проведена Всесоюзная выставка чугунного литья, имевшая большой общественный резонанс. На выставке были собраны и показаны лучшие образцы отливок из музеев Москвы, Ленинграда, Свердловска. На первой специализированной российской выставке художественного чугунного литья экспонировалось 209 произведений, из них 171 изделие принадлежало производству Каслинского завода, в разделе «Архитектура» были представлены фотографии с фрагментами оград, решеток и т. д. (всего по каталогу значилось 525 наименований художественного литья). Помимо Каслинского экспонентами выставки были Кусинский, Петрозаводский (бывший Александровский), Кушвинский, Верхне-Исетский чугунно-литейные заводы. Каслинским заводом по специальному заказу для выставки было отлито около тридцати работ современных советских скульпторов, остальные музейные образцы дореволюционного литья представила Свердловская картинная галерея (ныне Музей изобразительных искусств города Екатеринбурга). Главное Управление учреждениями изобразительных искусств и Академия архитектуры СССР решили показать лучшие образцы художественного литья с целью привлечения к этой области внимания скульпторов, архитекторов и производителей. Но работа в этом направлении смогла активизироваться только после окончания Великой Отечественной войны.

Одно из первых научных обобщений по истории развития искусства златоустовского украшенного оружия принадлежит научному сотруднику Московского государственного исторического музея М. М. Денисовой<sup>49</sup> и исследователю М. Д. Глинкину<sup>50</sup>. Сегодня за текущим процессом развития прославленного на весь мир промысла златоустовской гравюры и холодного украшенного оружия наблюдает новое поколение уральских историков (Л. Г. Никифорова, С. Н. Куликовских и др.)<sup>51</sup>.

Внимание и научный интерес к уральскому промышленному литью проявляли в разные десятилетия сотрудники московского Всероссийского музея декоративно-

<sup>47</sup> Радин, А. Каслинские мастера / А. Радин. – Челябинск: Челябингиз, 1936. – 61 с.

Репин, М. Е. Касли. Исторический очерк / М. Е. Репин. – Челябинск, 1940.

Зотов, Б. Н. Художественное литье / Б.Н. Зотов. – Челябинск: Изд-во обл. упр-е труд. резервов, 1944. – 112 с.

Пешкова, И. М. Искусство каслинских мастеров / И. М. Пешкова. – Челябинск, Южно-Уральское кн. изд-во, 1983. – Кн.1, 2. – 160 с.

Седова, М. В. Музыка, застывшая в металле / М. В. Седова, И. М. Пешкова. – Екатеринбург, 2002. – 128 с.

<sup>48</sup> Выставка художественного чугунного литья. Скульптура – архитектура. Каталог. / введ. ст. и аннот. проф. Н. Н. Соболева. – М.: Гос. архитектурное изд-во Академии архитектуры СССР, 1940. – 54 с.

<sup>49</sup> Денисова, М. М. Художественное оружие Златоустовской оружейной фабрики / М. М. Денисова // Труды ГИМ. – М., 1947. – Вып. 8. – С. 207–251.

<sup>50</sup> Глинкин, М. Д. Златоустовская гравюра на стали / М. Д. Глинкин. – Челябинск, 1967. – 128 с.

<sup>51</sup> Никифорова, Л. Г. Златоустовская гравюра на стали (прошлое и настоящее) / Л. Г. Никифорова. – Магнитогорск, 1992.

Куликовских, С. Н. Златоустовская школа авторского холодного украшенного оружия. Становление и развитие (1815–1860 гг.): монография / С. Н. Куликовских; ред. Н. П. Парфентьев. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2006. – 240 с.

Куликовских, С. Н. К вопросу о профессиональной подготовке кадров для златоустовских горных заводов (конец XIX – начало XX вв.) / С. Н. Куликовских // Вестник Южно-Уральского государственного университета. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, Серия: Социально-гуманитарные науки. ЮУрГУ, 2007. – № 96. – С. 27–33.

прикладного искусства (А. А. Гилодо, З. А. Малаева)<sup>52</sup>, Сергиево-Посадского государственного историко-художественного музея-заповедника (Г. П. Черкашина)<sup>53</sup>, привлекавшие к рассмотрению музейные коллекции чугунного литья. Определенный исторический интерес представляет исследование В. М. Свистунова<sup>54</sup>, раскрывшего и опубликовавшего многие архивные документы по истории каслинского чугунного литья, начиная с периода формирования литейного производства (1745–1900 гг.).

Основные этапы модернизации уральского каслинского художественного литья были охарактеризованы в монографическом издании О. П. Губкиным<sup>55</sup>. В 1990 г. Екатеринбургский государственный музей изобразительных искусств по инициативе его научного сотрудника О. П. Губкина, организует выставку и всероссийскую научно-практическую конференцию по проблемам изучения уральского художественного литья. В то время были подняты и изучены многие не публиковавшиеся ранее архивные материалы. Отдельные статьи впоследствии оформились в самостоятельные научные издания<sup>56</sup>. Одним из немногих исследователей и популяризаторов не менее известного кусинского художественного наследия является искусствовед Л. П. Байнов<sup>57</sup>. Автор, опираясь на изданные в разные годы прейскуранты кусинского литья (1898, 1900 и 1913 гг.) и некоторые архивные источники, опубликовал список художественных изделий, выпускаемых Кусинским заводом (с указанием автора и даты создания отливок)<sup>58</sup>, составил библиографический справочник мастеров кусинского чугунного художественного литья, оформил список российских и всемирных выставок, на которых принимали участие уральские мастера с указанием наград уральских заводов за художественное литье (до 1917 г.). Справочный материал приложения книги достаточно обширен и имеет ссылки, указывающие на первоисточник полученной автором информации.

В корпусе публикаций по истории развития российских центров коврового производства необходимо отметить более ранние изучения исследователей С. А. Давыдовой<sup>59</sup>, К. Д. Зеленина<sup>60</sup>, а в середине XX в. издаются труды Е. Г. Яковлевой<sup>61</sup> – исследователя, целенаправленно изучающего предпосылки формирования ковроделия и процессы, раскрывающие историческую эволюцию ковроткацкого художественного производства в различных регионах России. В поле зрения исследователя также входил Уральский регион с его центрами коврового производства в шадринском Зауралье (Далматово, Канаши). Позднее значительный пласт архивных материалов по шадринскому ковроткачеству был изучен и проанализирован краеведом А. А. Пашковым<sup>62</sup>, экспедиционные материалы были опубликованы Н. М. Шабалиной<sup>63</sup>. На сегодняшний день всесторон-

<sup>52</sup> Каслинское художественное литье. Каталог выставки / под ред. А. А. Гилодо и З. А. Малаевой. – М., 1988. – Ч.1–2.

<sup>53</sup> Художественное литье из чугуна XIX–XX вв. Из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника. Каталог / автор-сост. Г. П. Черкашина. – М., 1998. – 190 с.

<sup>54</sup> Свистунов, В. М. История Каслинского завода 1745–1900 г. / В. М. Свистунов. – Челябинск, 1997. – 205 с.

<sup>55</sup> Губкин, О. П. Каслинский феникс / О. П. Губкин. – Екатеринбург: Сократ, 2004. – 175 с.

<sup>56</sup> Губкин, О. П. Художественное литье XIX–XX вв. Каталог / О. П. Губкин. – Екатеринбург, 2006.

<sup>57</sup> Байнов, Л. П. Художественный чугун Кусы / Л. П. Байнов. – Челябинск: Рифей, 1998. – 240 с.

<sup>58</sup> Л. П. Байнов также называет ассортимент изделий, выпускаемых на Кусинском заводе в 1977 и 1998 гг.

<sup>59</sup> Давыдова, С. А. Очерк производства ковров в России / С. А. Давыдова // Кустарная промышленность в России. Женские промыслы. – СПб., 1913. – С. 279–343.

<sup>60</sup> Зеленин, Д. К. Ковры и орнаменты / Д. К. Зеленин // Восточнославянская этнография. – М., 1991. – С. 178–222.

<sup>61</sup> Яковлева, Е. Г. Курские ковры / Е. Г. Яковлева. НИИ ХП. – М.: КОИЗ, 1955.

Яковлева, Е. Г. Русские ковры / Е. Г. Яковлева. НИИ ХП. – М., 1959.

<sup>62</sup> Пашков, А. А. Шадринское ручное ткачество: краеведческие очерки / А. А. Пашков. – Шадринск, 2000. – 176 с.

<sup>63</sup> Шабалина, Н. М. Уральское традиционное ткачество и ковроткачество: центры и мастера (вторая половина XIX–XX века) / Н. М. Шабалина // Народное искусство: Материалы и исследования: сб. статей. Выпуск 3 / Альманах. Вып. 354 / Государственный Русский музей. – СПб: Palace Editions, 2012. – С. 183–194.

не изучена история ковроделия соседнего Западно-Сибирского региона (Л. В. Кидло, Н. И. Сезева)<sup>64</sup>, что позволяет современным исследователям развивать сравнительно-типологический метод в представлении целостной картины отечественного ковроделия.

В постсоветский период, когда начинали переживать кризис и закрываться многие предприятия художественной промышленности, к ним возрос научный интерес. Художественное значение прикладного наследия южноуральского фарфора в контексте индустриальной культуры XX в. определяется в региональных исследованиях (А. Г. Янбухтина, Н. М. Шабалина)<sup>65</sup>. Комплексное изучение декоративного искусства Башкортостана в свете исторического художественного развития представляют труды профессора А. Г. Янбухтиной<sup>66</sup>. Исследователь рассматривает вопросы генезиса, основные периоды развития национального традиционного искусства, художественных промыслов, также выявляет характерные тенденции профессионального искусства и его взаимодействие с народным творчеством. Историю отдельных отраслей традиционных художественных производств региона Среднего Урала проследил в научных статьях А. С. Максяшин<sup>67</sup>, уделив внимание вопросам художественного образования. Проблему развития художественной промышленности на Урале в XIX веке поднимала и освещала в своих публикациях Л. Б. Алимова<sup>68</sup>. В общей картине отечественных художественных производств историк представлял уральские центры: Златоустовскую оружейную фабрику и Екатеринбургскую гранильную фабрику. В монографии челябинского культуролога Г. М. Казаковой<sup>69</sup>, представляющей многомерную аналитику художественной культуры Уральского региона во всем его видовом многообразии, обобщаются исторические знания и опыт предшествующего поколения исследователей.

*Третью группу* составляют труды по истории, экономике, социологии, философии, являющиеся необходимым историографическим материалом в междисциплинарном комплексном подходе к исследованию проблемы и позволяющие проводить ее изучение на общем историческом фоне. В этих трудах содержатся обширные данные по вопросам политического, социально-экономического, философского и общекультурного развития России. К наиболее ранним опубликованным работам, отражающим общественно-политические, социокультурные процессы, происходящие в молодом пролетарском

<sup>64</sup> Кидло, Л. В. Сибирские ковры. Исторический аспект / Л. В. Кидло // Традиции и современность: сб. статей. – Тюмень, 1998. – С. 36–38.

Сезева Н. И. Ковры России: Тюменский ковер: Альбом / Н. И. Сезева. – М.: Интербук – Бизнес», 2009. – 160 с.

<sup>65</sup> Янбухтина, А. Г. Октябрьский фарфоровый завод / А. Г. Янбухтина // Советское декоративное искусство. – М., 1987. – Вып. 9. – С. 129–139;

Шабалина, Н. М. Фарфоровое производство на Южном Урале второй половины XX века / Н. М. Шабалина // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия Социально-гуманитарные науки. Выпуск 14. – Челябинск: Изд. центр ЮУрГУ, 2010. – № 8. – С. 90–96.

<sup>66</sup> Янбухтина, А. Г. Народные традиции в убранстве башкирского дома / А. Г. Янбухтина. – Уфа: Китап, 1993. – 132 с.

Янбухтина, А. Г. Декоративное искусство Башкортостана. XX век: От тамги до авангарда / А. Г. Янбухтина. – Уфа: Китап, 2006. – 220 с.

<sup>67</sup> Максяшин, А. С. Из истории художественного образования на Урале / А. С. Максяшин // Известия Уральского государственного университета. – Екатеринбург, 2004. – № 32. – С. 109–119.

<sup>68</sup> Алимова, Л. Б. Влияние мелкотоварной промышленности Урала на декоративно-прикладное искусство края во второй половине XIX–начала XX вв. / Л. Б. Алимова // История, культурология, право: проблемы развития российского общества. Материалы секции Всерос. науч.-практ. конф. «Россия на пути реформ: подводя итоги XX столетия». – Челябинск, 2001. – С. 55–56;

Алимова, Л. Б. Возникновение художественной промышленности на Южном Урале в первой половине XIX века / Л. Б. Алимова // Южный Урал в судьбе России (к 70-летию Челябинской области). Материалы науч.-практ. конф. – Челябинск, 2003. – С. 95–98.

<sup>69</sup> Казакова, Г. М. Культура Южного Урала: локальный вариант регионального измерения: монография / Г. М. Казакова, Росс. Гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, Челяб. Гос. акад. культуры и искусств. – СПб., 2007. – 253 с.

Казакова, Г. М. Художественная культура Южного Урала XVIII – XX вв. (Опыт историко-культурологического анализа): автореф. дис. ... канд. культурологи / Г. М. Казакова – СПб., 2001. – 24 с.

социалистическом государстве, относятся труды крупных российских ученых, видных общественно-политических деятелей первой трети XX в. (В. И. Ленина, Г. В. Плеханова, А. В. Луначарского, А. А. Богданова)<sup>70</sup>, заложившие идейные политические основы новой модели развития социалистического государства. Сегодня эти труды имеют для нас значение источника, позволяющего реконструировать условия, в которых происходило становление и последующее развитие ведущих отраслей народного хозяйства, где немаловажное место уделялось развитию кустарной художественной промышленности как экономической подотрасли.

Глобальная концепция социально-экономического развития нового общества была представлена в трехтомном труде ученого, экономиста, философа А. А. Богданова<sup>71</sup>, объяснявшего процессы развития природы и общества на основе действия принципа равновесия – теории, заимствованной из комплекса наук естествознания и творчески переработанной. Все развивающиеся объекты природы и общества представляют собой, по Богданову, целостные образования, или динамические системы, состоящие из многих элементов. В концепции «Тектологии» А. А. Богданов презентовал всеобщую организационную науку как открытую закономерную систему, отметил взаимосвязь структуры организации с внешней средой, объяснил механизм взаимодействия процессов, происходящих в технике (организация вещей), в экономике (организация людей), в идеологии (организация идей). Многие идеи ученого структурированно переносились теоретиками и историками искусства на художественную систему.

Обширная библиография отражает актуальные вопросы социокультурных и художественно-производственных процессов, происходящих в России в 1920-е гг. (Б. И. Арватов, В. М. Фриче, Д. Е. Аркин, И. И. Иоффе, В. С. Воронов, Я. А. Тугендхольд и др.)<sup>72</sup>. Социологи, историки культуры и искусства аналитически изучали и аргументированно, с позиции общественно-политической мысли объясняли закономерные изменения, происходящие в искусстве, аналогичные изменениям мировоззренческих установок революционной России. Историко-критический анализ основных концепций периода становления пролетарского государства позднее был осуществлен исследователем А. И. Мазаевым<sup>73</sup>. С развитием новых типов межпредметных связей в период 1920-х гг. в науке развивался структурализм как направление и как метод научных гуманитарных исследований, получивший дальнейшее широкое распространение в середине XX в. Закономерности механизма социокультурной динамики были определены и

<sup>70</sup> Ленин, В. И. О кооперации / В. И. Ленин. – М., 1923.

Ленин, В. И. О пролетарской культуре: полн. собр. соч. / В. И. Ленин. – Т. 41.

Плеханов, Г. В. Искусство и общественная жизнь / Г. В. Плеханов. – М., Изд-е Моск. ин-та журналистики, 1922. – 68 с.

Луначарский, А. В. Статьи об изобразительном искусстве / А. В. Луначарский. – М.: Советский художник, 1967. – Т. II. – 392 с.

Богданов, А. А. О пролетарской культуре / А. А. Богданов. – Л.-М.: Книга, 1925. – Т. 4. – 343 с.

<sup>71</sup> Богданов, А. А. Тектология. Всеобщая организационная наука / А. А. Богданов. М.-Л.: Книга, 1925. – Ч. I. – 300 с.; Ч. II. Л.-М.: Книга, 1927. – 240 с.; Ч. III. Л.-М.: Книга, 1929. – 221 с.

<sup>72</sup> Арватов, Б. Искусство и классы / Б. Арватов. – М.-Пг., 1923. – 87 с.

Арватов, Б. Искусство и производство / Б. Арватов. – М., 1926. – 130 с.

Аркин, Д. Е. Изобразительное искусство и материальная культура / Д. Е. Аркин // Искусство в производстве / сб. Худож.-Производ.-го совета отдела изобраз.-х иск.-в Наркомпроса. – М., 1921. – Вып. I. – С. 13–18;

Иоффе, И. Кризис современного искусства / И. Иоффе. – Л.: Прибой, 1925. – 64 с.

Воронов, В. С. «Чистое» и «прикладное» искусство / В. С. Воронов // Искусство в производстве / сб. ХПС отдела ИИН. – М., 1921. – Вып. I. – С. 19–27.

Тугендхольд, Я. А. Художественная промышленность СССР / Я. А. Тугендхольд // Из истории западноевропейского, русского и советского искусства: избранные статьи и очерки. – М., 1987. – С. 284–288.

<sup>73</sup> Мазаев, А. И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов: историко-критические очерки / А. И. Мазаев. – М.: Наука, 1975. – 272 с.

Мазаев, А. И. Искусство и большевизм (1920–1930-е гг.): проблемно-тематические очерки и портреты / А. И. Мазаев; вступ. ст. Н. А. Хренова. – М.: КомКнига, 2007. – 320 с.

обоснованы в фундаментальном труде выдающегося ученого, социолога П. А. Сорокина «Социальная и культурная динамика», написанная автором в период 1941–1947 гг.<sup>74</sup>

В изучении темы имеют значение опубликованные архивные документы по отдельным отраслям художественной промышленности<sup>75</sup>. Наиболее обстоятельно специалистами обработаны архивные фонды, содержащие материалы начального периода развития советской художественной промышленности 1917–1932 гг. Среди общих трудов по истории развития народных художественных промыслов выделяются издания, в которых рассматриваются вопросы формирования и развития промыслов в контексте определенных социально-экономических и культурных условий (научные труды под редакцией Э. В. Померанцевой, Т. М. Разиной, О. С. Поповой, В. А. Гуляева)<sup>76</sup>.

Из последних публикаций в свете затрагиваемой нами проблемы заслуживают внимания исследования П. С. Дубровского<sup>77</sup>, в которых автор анализирует явления народных художественных промыслов с точки зрения экономической науки. В определении концепции экономического понятия «народные промыслы» исследователь отмечает его основные аспекты: экономико-географический, производственно-экономический, политико-экономический или социально-экономический, институциональный и историко-эволюционный, но при этом не выделяет культурный аспект. Автор справедливо отмечает, что производительность разделенного труда выше так называемого «целостного труда», который используется в системе народных промыслов и имеет преимущество в творческой деятельности.

Систематизируя и анализируя научные издания и публикации по истории развития прикладных искусств и художественной промышленности, приходим к выводу о необходимости продолжения теоретико-методологических разработок на основе обращения к историко-аналитическим вопросам комплексного изучения условий формирования и развития центров художественного производства региона Южного Урала в контексте российской индустриальной культуры XX в.

Объектом настоящего исследования выступают феномены художественной промышленности Южного Урала, активно проявившие себя в условиях индустриальной культуры XX столетия: каслинское художественное чугунное литье, канашинское и карталинское ковроткачество, южноуральский фарфор. Деятельность многих художественных центров, получивших развитие в советском и постсоветском периоде, недостаточно изучена и оценена в отечественной гуманитарной науке. В период Новейшего времени открывается принципиально новая страница развития прикладного искусства – его художественно-промышленное обеспечение и связанные с этим вопросы формирования комплекса художественно-образных аспектов изделий. Предметом исследования являются историко-художественные процессы развития промышленного искусства

<sup>74</sup> Сорокин, П. А. Социальная и культурная динамика / П. А. Сорокин. – СПб: Изд-во РХГИ, 2000. – 1056 с.

<sup>75</sup> Фарфор, фаянс, стекло: Советское декоративное искусство. Материалы и документы. 1917–1932 / под общей ред. В. П. Толстого. – М.: Искусство, 1980. – 236 с.

Народные художественные промыслы / Материалы и документы: 1917–1932 / автор-сост. Л. И. Давыдова и др., общая ред. М. А. Некрасовой и С. М. Темерина. – М., 1986. – 231 с.

<sup>76</sup> Русские художественные промыслы вторая половина XIX–XX вв. / под ред. Э. В. Померанцевой. – М., 1965.

Русские художественные промыслы XIX–XX вв. и город. Социальные основы искусства / под ред. Т. М. Разиной. – М., 1983.

Народные художественные промыслы / под ред. О. С. Поповой. – М., 1984.

Гуляев, В. А. Русские художественные промыслы 1920-х годов / В. А. Гуляев. – Л.: Художник РСФСР. 1985. – 158 с.

<sup>77</sup> Дубровский, П. С. Народные промыслы как форма мелкотоварного производства (экономико-теоретический очерк с историческими вставками): монограф. / П. С. Дубровский. – Иваново-Шуя, 2005;

Дубровский, П. С. Концепция экономического понятия «народные промыслы» как видение общего через конкретное. / П. С. Дубровский // Вестник Ивановского гос. ун-та. Серия Естественные и общественные науки. – 2009. – Вып. 3. Экономика. – С. 16–20.

Южно-Уральского региона, рассматриваемые в контексте индустриальной культуры XX в.; региональная специфика художественного языка и оригинальность видов художественных изделий Урала; музейная ценность вещи.

Степень разработанности проблемы определила цель настоящего исследования – реконструкцию основных тенденций развития и взаимодействия художественной промышленности и декоративно-прикладного искусства Южного Урала в историко-культурном контексте региона и художественных традиций российского искусства.

Данная цель достигается посредством решения комплекса взаимосвязанных задач:

- определить и систематизировать материал по доминирующим направлениям искусства Урала и рассмотреть научную специфику изучения художественной промышленности и декоративно-прикладного искусства в гуманитарных исследованиях;
- провести анализ документальных, визуальных, художественных источников из архивных и музейных коллекций, авторской практики полевых исследований; выявить их информативное и научное значение;
- раскрыть морфологические тенденции в характере движения предметных художественных явлений в их различной типологии – народное традиционное, авторское профессиональное; и формах организации художественного производства – ремесленное, мануфактурное, промышленное;
- конкретизировать терминологический аппарат, описывающий структуру, содержание, типологические особенности декоративно-прикладного искусства региона и разработать критерии художественной оценки промышленного искусства Урала;
- определить теоретико-методологические аспекты корреляции искусствоведческих категорий: «художественная промышленность» и «декоративно-прикладное искусство»;
- показать роль социальных функций прикладного искусства в установлении закономерностей формирования его образных систем и выразительных средств на материале произведений прикладного искусства Урала;
- охарактеризовать механизмы взаимодействия искусства и производства в регионе и рассмотреть основные исторические этапы и специфику развития уральской художественной промышленности в динамике общенациональных культурных процессов;
- обосновать степень влияния советского законодательства на организацию развития художественной производственной деятельности в различных отраслях промышленности;
- выявить закономерности нового понимания красоты, художественно-эстетических качеств предметного искусства в советском индустриальном и постиндустриальном обществе;
- представить роль и значение уральского промышленного искусства в контексте развития материальной и духовной художественной культуры России XX века.

*Хронологические границы исследования* определяются временем исторического формирования и развития отечественной художественной промышленности в условиях различных социально-экономических систем XX столетия и обуславливаются актуальностью ее развития в постиндустриальный период.

*Территориальные рамки исследования* предопределены географией традиционных центров художественной промышленности Южного Урала, обусловленной природными ресурсами края и благоприятными социально-экономическими и культурно-историческими условиями. Художественной обработкой металла овладели промышленные горнозаводские районы (Касли, Куса, Златоуст); средоточием керамического производства стали районы, располагавшие глиняными месторождениями (Бишкильский и Южноуральский фарфоро-фаянсовые предприятия); ковроделие развивалось в животноводческих районах Зауралья и Южного Урала (Канаши, Карталы), где использовалось натуральное сырьё. Художественная промышленность Южного Урала сформировалась и сложилась в самостоятельные центры на базе кустарных промысловых производств, в дальнейшем



развивая исконные традиции в сложных идеологических условиях социалистического государственного устройства.

*Источниковую базу исследования* составляют материалы архивов и музейных коллекций, личные полевые экспедиционные обследования автора. В свете актуализации проблемных исследований в области художественной культуры и искусства научное значение приобретает *нарратив* как дополнительный исторический источник: интервью с мастером, художником в контексте аутентичной производственной среды рассматривается нами как один из методов исследования. Посредством нарративного источника уточняются, реконструируются отдельные технико-технологические процессы художественной обработки материалов, восстанавливается историко-культурный контекст среды. Нарратив как метод расширяет возможности интерпретации уже имеющихся данных по анализу художественного произведения. Отдельные факты, извлеченные из нарративного источника, могут выступать и в качестве первичной или единственной информации.

Историческим источником для нас являются образцы изделий художественной промышленности различных музейных коллекций (в том числе экспонаты заводских ассортиментных кабинетов), выступающие одновременно историческими аргументами и художественными памятниками прикладного наследия. Южноуральские центры художественного производства в аутентичной среде рассматриваются нами как основная источниковая база.

Наряду с материалами личных экспедиционных полевых обследований южноуральских центров художественной промышленности, фактологическую базу исследования составили материалы государственных архивов Москвы (научно-ведомственный архив Государственного исторического музея, отдел рукописей и научной документации Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства), Челябинска (Объединенный государственный архив Челябинской области; ведомственные архивы Исторического государственного музея Южного Урала, Челябинского государственного музея изобразительных искусств; Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета), Южноуральска (архивный отдел администрации Южноуральского городского округа, г. Южноуральск Челябинской области), Шадринска (филиал Государственного архива Курганской области). В Объединенном государственном архиве Челябинской области (ОГАЧО) были изучены документы и материалы фонда Каслинского машиностроительного завода и фонда Южноуральского фарфорового завода, каждый из которых включает в себя более тысячи единиц хранения. В научной работе использовано значительное количество документов и материалов, разнообразных по видам, источникам происхождения, что создало условия для комплексного изучения настоящей темы.

По характеру происхождения и содержанию используемые источники разделяются на группы. *Первую группу* составляют *делопроизводственные документы* промышленных предприятий, союзов и потребительских общественных коопераций Южного Урала.

В архивных материалах Каслинского машиностроительного завода (ОГАЧО. Ф. Р-1611. Оп.2, дела постоянного хранения за 1926–1997 гг.) отражены основные виды его деятельности: чугунолитейное производство, производство художественного литья и товаров народного потребления. Статистические отчеты о работе завода, производственные годовые и долгосрочные планы, нормы выработки и расценки на изделия в совокупности дают общее представление об ассортименте выпускаемых изделий, помогают раскрыть технические тонкости производственного процесса. Сведения о заготовке ископаемых по Каслинскому заводу (ОГАЧО. Ф. Р-1611. Оп.2. Д.1; Д. 55а) дали возможность оценить особенности литейного технико-технологического производства. Документы позволяют определить динамику структурного преобразования заводских подразделений по художественному литью. В 1934 г. на заводе, наряду с художественно-кабинетным литьем, заново получает развитие художественно-архитектурное литье.

В соответствии с общезаводской программой развития художественного литья на предприятии считали необходимым организацию специальной скульптурной мастерской, в задачу которой входило изготовление новых лепных изделий, реставрация старых, повседневный контроль за качеством выпускаемых чугунных изделий (ОГАЧО. Ф. Р-1611. Оп. 2. Д. 29. Л. 35). После завершения в 1938 г. реконструкции завода большое значение придавалось производству художественного литья, увеличению выпуска художественной продукции и с этой целью предусматривалось устройство специального цеха с законченным технологическим процессом.

В 1985 г. отдел главного скульптора, организованный в 1977 г. сменил художественно-технический отдел и специальное конструкторско-техническое бюро завода (ОГАЧО. Ф. Р-1611. Оп. 2. Д. 56; Д. 605; Д. 644; Д. 855).

Общую картину социодинамики форм производства дают ежемесячные статистические сведения по выполнению заводской программы выпуска художественного литья с указанием объемов выработанной продукции (ОГАЧО. Ф. Р-1611. Оп. 2. Д. 38). Документация об отправке каслинских чугунных изделий на зарубежные выставки является свидетельством активного участия уральских художественных производств в международных проектах (ОГАЧО. Ф. Р-1611. Оп. 2. Д. 280. Л. 6).

В корпусе документов Южноуральского фарфорового завода (ОГАЧО. Ф. Р-556. Оп. 1, 1955–1983 гг.) выделяются сводки основных показателей выполнения плана по ассортименту выпускаемой заводом продукции, отчеты о нормах выработки и поставках продукции на внутренний и внешний рынок (Ф. Р-556. Оп. 1. Д. 79; Д. 88; Д. 93–94; Д. 446; Д. 553), сведения по технико-экономическим и художественно-эстетическим структурам. В раскрытии особенностей производственного процесса имеют значение архивные документы, касающиеся вопроса улучшения качества выпускаемой продукции, содержащие рецепты изготовления фарфоровой массы (Ф. Р-556. Оп. 1. Д. 93; Д. 180; Д. 213; Д. 331). Материалы по проведению конкурсов рабочего мастерства, отчеты о работе с молодыми специалистами свидетельствуют о внимании со стороны администрации предприятия к вопросу создания школы фабричного ученичества, предусматривавшей преемственность поколений мастеров (Ф. Р-556. Оп. 1. Д. 551; Д. 608).

Бесспорное значение для атрибуции отдельных предметов имеют паспорта на фарфоровые изделия (с указанием авторов формы и рисунка), карты художественно-технического уровня качества изделий (Ф. Р-556. Оп. 1. Д. 214 за 1965–68 гг.; Д. 649; Д. 915; Д. 929). В архивной документации фарфорового завода представлен значительный объем материалов по разработке стандартов и технических условий качества изделий. Материалы, уточняющие биографические данные художников Южноуральского фарфорового завода, содержит картотека архивного отдела Администрации Южноуральского городского округа г. Южноуральск Челябинской области (Ф. 39. Оп. 2. Д. 33, 66, 69, 73–74, 82, 83, 179, 306). Часть архивных материалов по деятельности фарфорового завода находится в Троицком филиале Государственного архива Челябинской области (ТФ. ОГАЧО. Д. 842. Оп. 1, за 1955–1983 гг.).

О состоянии развития кустарной промышленности в Южно-Уральском регионе свидетельствуют документы по организации обществ кустарей и ремесленников, различных артелей (ОГАЧО. Ф. Р-205. Оп. 1, с 1926 г. по 1932 г.), среди которых определенный интерес представляют именные списки членов артелей, анкетные книги с указанием данных о мастерах (ОГАЧО. Ф. Р-205. Оп. 1. Д. 13; Д. 111). Челябинский областной многопромышленный союз промышленной кооперации Челябинска (ОГАЧО. Ф. Р-966. Оп. 1, за 1934–1954 гг.) имел в подчинении Магнитогорский межрайонный многопромышленный союз кооперации (ОГАЧО. Ф. Р-976. Оп. 1, за 1936–41 годы) и другие промышленные и кооперативные организации районов Челябинской области (ОГАЧО. Ф. Р-876. Оп. 1. Д. 30. Л. 1–12).

В изучении предистории развития художественной промышленности Уральского региона использованы материалы фонда Приуральского общества изучения местного края за 1918–1919 гг. (Р-634, 40 ед. хр.). Описания отдельных промыслов Шадринского уезда включены в фонд материалов и документов Шадринского научного хранилища, который содержит данные по ткачеству, керамике, кузнечному делу (ШФ ГАКО. Ф. 683).

По совокупным данным документальных материалов (Кустарно-промысловые союзы Челябинска Уральской области, 1919–1924 и 1928–1929 гг. (ОГАЧО, Ф. Р-229), Челябинское единое потребительское общество, 1917–1922 гг. (Ф. Р-258), Челябинская губернская контора Всероссийского союза потребительских обществ, 1919–1922 гг. (Ф. Р-1322), Челябинский союз потребительских кооперативов, 1917–1919 гг. (Ф. Р-1290), Областной союз кооперативных союзов Приуралья, 1918–1921 гг. (Ф. Р-1324), Челябинское городское общество кустарей и ремесленников-одиночек, 1926–1932 гг. (Ф. 205); льнопрядильная ткацкая фабрика «Красный октябрь» г. Шадринск, 1919–1943 гг. (ШФ ГАКО. Ф. 332); Канашинская сельско-хозяйственная кустарно-промысловая артель «Труд», 1926–1927 гг. (ШФ ГАКО, Ф. 448) можно проследить социодинамику ориентированности населения на те или иные виды ремесленных занятий; выявить имена мастеров по именованным спискам членов артелей; уточнить географию расположения центров кустарно-промысловых предприятий и мастерских; дать объективную характеристику их художественно-производственной деятельности.

Следующую, *вторую группу* источников составляют *статистические материалы*: документы городской управы Челябинска Оренбургской губернии за 1730–1919 гг. (ОГАЧО, Ф. И-3), уездной земской управы г. Шадринск Пермской губернии за 1869–1919 гг. (ШФ ГАКО. Ф. И-492). В периодических изданиях, журналах уездных земских собраний Шадринска и Челябинска включались ведомости статистического комитета о числе ремесленников и их специализации, книги учета выдачи документов владельцам торговых, промышленных предприятий и личных промыслов<sup>78</sup> (ОГАЧО, Ф. И-3); в отдельных изданиях публиковались сводные ведомости о кустарных производствах (ШФ ГАКО, Ф. 683), анкетные данные кустарей и ремесленников (ОГАЧО, Ф. Р-205. Д. 13, 14; ШФ ГАКО. Ф. 683, Д. 167–169, 174), представляющие нам имена мастеров и раскрывающие географию распространения центров кустарной промышленности<sup>79</sup>.

Статистические данные о количественном и качественном составе ремесленников регулярно приводились и в печатных изданиях середины XIX – начала XX в. в форме справочных или памятных книжек различных российских губерний и уездов, а также адрес-календарей. С конца XIX в. выходило периодическое издание «Уральский торгово-промышленный адрес-календарь», охватывавший более широкую географию региона: Пермскую, Оренбургскую, Уфимскую и Вятскую губернии. В начале XX столетия издаются материалы Челябинского губернского статистического бюро<sup>80</sup>.

К *третьей группе* источников можно отнести *отчеты и материалы* историко-бытовых и этнографических экспедиций, проводимых на Урале центральными и местными му-

<sup>78</sup> Уральский торгово-промышленный адрес-календарь. – Пермь, 1906 1909, 1911, 1913, 1914, 1915, 1925.

Адрес-календарь и справочная книжка Оренбургской губернии на 1910, 1912.

Троицк и его уезд. Справочник и адрес-календарь на 1912–1913 гг. – Троицк, 1912.

Уральский торгово-промышленный справочник. – Пермь, 1924.

Уральский торгово-промышленный справочник. – Пермь, 1925.

<sup>79</sup> Журнал Челябинского уездного земского собрания очередной сессии 1913 г., с приложениями и докладами Управы. – Челябинск, 1914.

Журнал второго Верхнеуральско-Троицкого уездного земского собрания 1914 г., с приложениями. – Верхнеуральск, 1914.

Сборник постановлений Златоустовского земского собрания XV чрезвычайной и XXXVI очередной сессии 1910 г., с приложениями. – Златоуст, 1911.

<sup>80</sup> Статистический сборник Челябинской губернии за 1920–1923 гг. – Челябинск, 1923.

зеями, вузами. Государственный исторический музей (ГИМ) по инициативе В. С. Воронова в 1925–1927 гг., 1929 г. организовал первые историко-бытовые экспедиции на Урал. В 1927 г. по результатам экспедиции в ГИМ в Москве была проведена выставка, на которой демонстрировались изделия кустарных промыслов Урала. Тогда же были обследованы рабочие поселения вокруг больших старых заводов: Верхне- и Нижне-Уральского, Верхне- и Нижне-Кыштымского, Каслинского, Нязепетровского, Верхнеисетского; было изучено около 3-х тысяч рабочих и крестьянских жилищ. В маршрут Южно-Уральской экспедиции 1929 г. входили такие населенные пункты, как Златоуст, Миасс, Сатка, Бакал, Бердяш, о чем свидетельствуют материалы, хранящиеся в отделе письменных источников Московского музея (ГИМ, ОПИ. Ф. 434. Оп. 1, 2). Сохранились отчеты уральских экспедиций 1949, 1951, 1961 гг. в научно-ведомственном архиве ГИМ (Ф.1), а также в отделе рукописей и научной документации Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства (Ф. 4. КП 25249 299. О. 1. КО № 299 – Краткий отчет об уральской экспедиции ГИМ (1925–1927); Ф.4. КП 23249 433, КО № 433 – Южно-Уральская экспедиция, 1929 г.). По материалам московской выставки 1927 г. издан путеводитель и опубликована статья в журнале «Северная Азия»<sup>81</sup>.

Научный интерес для нашего исследования представляла экспедиция Государственного исторического музея по теме «Быт и формирование заводского пролетариата Среднего Урала второй половины XIX – XX в. и образцы местных производств и ремесленников», которая проводилась в 1949 году под руководством Н. Р. Левинсон (ГИМ. ОПИ. Ф. 434. Оп. 1). Дневники, отчеты и доклады научных сотрудников хранятся в московском научно-ведомственном архиве ГИМ (Ф. 1. Д. 923). В маршрут исторической экспедиции входила не только Свердловская, но и Челябинская области с обследованием городов Касли, Кыштым, Карабаш, Уфалей. Экспедиционные архивные и вещественные материалы Московского государственного исторического музея значительно дополняют и обогащают наше исследование историческими данными.

Детальные описания отдельных южноуральских селений представляют отчеты этнографических экспедиций, целенаправленно проводимых в период с 1947 по 1955 г. Челябинским государственным педагогическим институтом под руководством тогда молодого ученого В. Е. Гусева<sup>82</sup> (ОГАЧО. Ф. 627. Оп. 3. Д. 34–50; Архив ЧОКМ. Оп. 4. Д. 280–307, 313). Этнографические отчеты содержат характеристику отдельных селений по разделам: хозяйство, быт, жилище, одежда, народное творчество – и снабжены фотоматериалами и рисунками, оформленными в альбомы. В связи с анализом стилистики уральского чугунного литья научный интерес представляют отчеты фольклорных экспедиций, проводимых под руководством известного фольклориста А. И. Лазарева (ОГАЧО. Ф.627. Оп.3. Д.527; Архив ЧОКМ. Оп. 4).

Особую подгруппу характеризуемых источников представляют нарративные источники – информация, полученная автором от носителей художественно-промышленной культуры во время полевых обследований, экспедиций (сведения о месте того или иного производства или работе художников, исполнителей; местные названия промышлен-

<sup>81</sup> Воронов, В. С. Уральская выставка ГИМ / В. С. Воронов // «Северная Азия». – 1928. – № 1.

Воронов Василий Сергеевич [Текст Н. М. Шабалина] // Челябинская область. Энциклопедия / гл. ред. К. Н. Бочкарев. – Челябинск, 2003. – Т. 1 (А–Г). – С. 719–720.

<sup>82</sup> Гусев Виктор Евгеньевич [Текст Н. М. Шабалина] // Челябинск. Энциклопедия / сост. В. С. Боже, В. А. Черноземцев. – Челябинск, 2001. – С. 213.

Шабалина, Н. М. Челябинск в биографии Виктора Евгеньевича Гусева / Н. М. Шабалина // Исторические чтения 6. Материалы науч.практ. конф. «Имена уходящего века» (1999). – Челябинск, ЦИКНЧ, 2003. – С. 127–132.

Шабалина, Н. М. Памяти Виктора Евгеньевича Гусева / Н. М. Шабалина // Живая старина, 2002. – № 2. – С. 60–61.

Шабалина, Н. М. Научно-исследовательская, педагогическая и общественная деятельность В. Е. Гусева в Челябинске / Н. М. Шабалина // Временник Зубовского института. – Санкт-Петербург, 2018. – Вып. 2 (21). – С. 105–115.

ных предметов, особенности профессиональной терминологии, отражающей способы производства, характеризующей названия узоров на предметах и т. д.).

Наконец, назовем материалы предварительного изучения памятников народной ремесленно-промысловой культуры, отразившиеся в рукописях из личных фондов, также имеющие характер источников. В рукописи местного краеведа В. П. Бирюкова «Художественные промыслы на Урале» (1935) дана характеристика пяти основных промысловых зауральских центров (каменно-резного, металло-издельного, деревообрабатывающего, текстильного и гончарного), существовавших в пределах бывшей Пермской губернии (ОГАЧО. Ф. Р-1555. 1888–1971 гг.; ШФ ГАКО. Ф. 1006). Данная работа включает историческую справку, составленную местным краеведом В. Д. Бобылевым под названием «Художественные промыслы на Урале до революции» (Библиотека НИИ ХП. Т-745. С.-1. Б.-64). В исследовании также привлекались личные фонды П. П. Мегорского (ОГАЧО. Ф. Р-622. 1878–1930 гг.) и Н. М. Чернавского (ОГАЧО. Ф. Р-874. 1872–1940 гг.), содержащие исторические сведения по развитию кустарной промышленности на Урале.

*Четвертую группу источников* составляют памятники художественной культуры, экспонаты музейных коллекций и заводских ассортиментных кабинетов как подлинный историко-художественный материал. В исследовании привлекаются коллекции исторических музеев (гг. Москва, Челябинск), Челябинского государственного музея изобразительных искусств, коллекции заводских ассортиментных кабинетов (гг. Касли, Южноуральск), собрание фондов Карталинского исторического музея. К этой группе источников примыкают инвентарные описания памятников, каталожные издания и другая документация. При выявлении особенностей южноуральского художественного производства для сравнения привлекаются предметные памятники художественно-промышленной культуры других, сопредельных регионов России.

*Теоретико-методологическая основа исследования. Методы анализа.* Основой исследования является изучение художественного процесса с точки зрения сочетания традиционных для отечественной и зарубежной науки принципов историзма и объективности; а также метода сравнительного художественно-исторического и комплексного анализа источников, историко-искусствоведческого анализа произведений декоративно-прикладного и промышленного искусства. Перед автором стояла задача систематизации фактического материала для теоретического осмысления развития традиционных центров художественной промышленности Урала, раскрытия их особенностей и закономерностей развития в конкретных исторических условиях. Поскольку предмет декоративно-прикладного искусства как вида семейства архитектурных искусств синкретичен в своей основе, то и методы его изучения отличаются единством и взаимосвязанностью различных научных подходов. Взаимодействие с источниковой и информативной базой дисциплинарных знаний (истории, социологии, экономики, философии, культурологи) в процессе исследования приводит автора, с одной стороны, к интеграции, с другой – к дифференциации (рассмотрение предмета исследования в области искусствоведения).

Принцип систематизации произведений декоративно-прикладного искусства трактуется на основе устоявшейся в музейной практике хронологической классификации изделий по видам материала и способам его обработки, включая принцип территориальной группировки экспонатов. Данный подход был апробирован в процессе многолетней работы над темой по изучению историографической и источниковой базы архивных и музейных собраний, а также полевых обследований. При раскрытии художественно-эстетических ценностей предметных памятников художественной культуры автор опирался на ретроспективный, историко-сравнительный метод, основанный на поэтапном изучении материала с привлечением сопоставлений, позволяющих установить истоки и причины общности тех или иных форм содержания. Основой

данного подхода служит художественно-типологический метод в отношении к проблеме структуры изучаемого материала.

Сравнение, или сопоставление, как метод позволяет установить специфику развития художественных центров и школ Уральского региона, проанализировать особенности деятельности художников промышленного искусства, определить специфику предметных памятников тиражной художественной продукции, ее духовного и материально-эстетического потенциала одновременно.

В настоящем исследовании предлагается рассмотрение художественной промышленности как самостоятельной художественной системы, определяющейся в собственной образной целостности. Поэтому феномены художественной промышленности способны к самоорганизации в отношении внешних, социокультурных факторов, что приводит нас к их изучению с позиции аспектов синергетики, принципа самоорганизации или самодвижения.

Разработанная автором проблема смены концепций в истории развития художественной промышленности позволила провести реконструкцию основных тенденций историко-художественных процессов, происходящих на Урале в XX столетии. На основе эмпирической базы установлены комплексные методы исследования природы и связи художественных структур декоративно-прикладного искусства, его различных типов и форм; определены механизмы исторического развития производственного искусства Урала как формы обеспечения потребностей динамики в социокультурном пространстве промышленного региона; исследована структура художественного образа производственного искусства, в котором выявлена одновременная значимость и региональная специфика эргономических, художественно-эстетических и технико-технологических качеств образности предмета.

В настоящее время в искусствоведении недостаточно разработаны методики контент-анализа и контекстного анализа средовых объектов и предметов интерьера как произведений искусства архитектурной среды, трансформируемой во времени и пространстве. Под контент-анализом подразумевается качественно-количественные подходы к анализу художественных явлений, а контекст-анализ предусматривает применение аналитических методов изучения среды в системе Человек – Предмет – Пространство. Данные методы художественного анализа позволяют классифицировать средовые объекты по их функциональному значению, видовой принадлежности, рассмотреть в системе взаимодействия друг с другом, с пространством во времени и с человеком, обществом.

Методам контент-анализа и контекстного анализа сопутствует метод сравнительно-исторического или компаративистского анализа, в котором специфика средового объекта раскрывается в процессе сопоставления рядоположенных объектов или аналогов (на уровне типологии, видологии, стилистики, тематики и т.д.).

1. Памятники художественной промышленности Южного Урала XX в. как целостный и системный феномен имеют высокую историческую и художественную значимость, что определяет актуальность проблематики и условия выявления художественной ценности предметной среды, музейной источниковой базы, подкрепленной архивными материалами и информативной ценностью историографической платформы исследования. Появление в Советской России подотрасли художественной промышленности, с одной стороны, развивало уже сложившиеся в регионе традиционные ремесленные и заводские производства (например, каслинское художественное литье), с другой стороны, открывало перспективу для строительства новых, технически оснащенных отраслевых предприятий, что явилось результатом деятельности дополнительных художественных центров. Комплекс мероприятий по формированию профессиональных технических и художественных кадров, организации и развитию экспериментальных творческих лабораторий, методичной и целенаправленной разработке оригинальной художественно-эстетической стилистики промышленной продукции, привел к единому знаменателю – созданию регионального художественно-промышленного центра и школы относительно производств южноуральского фарфора и карталинского ковроткачества.

2. Рассматривая промышленное искусство Урала в контексте материальной и духовной культуры России XX столетия, приходим к положению о формировании универсальных организационных и стилистических художественных форм его развития с присутствием ему выразительным локальным компонентом. Предметная образно-художественная специфика регионального массового производства является результатом осмысления исторического опыта обработки материала, технико-технологических процессов изготовления художественных изделий. В общем контексте отечественного искусства уральские центры художественной промышленности соответствовали основному вектору его развития, отвечали запросам времени и нередко определяли российскую специфику, подтверждением тому являлось международное признание высокого качества изделий многих художественных производств. Уральские мастера промышленного искусства сохраняли и творчески развивали национальные художественные традиции России.

3. В раскрытии содержания терминов предметного мира: «декоративно-прикладное искусство», «декоративное искусство», «художественная промышленность», «дизайн» – по отношению к материалам региона фокусируется проблема их корреляции, соотносительности. Изучение этой проблемы привело к выявлению универсальных и специфических структур художественной формы предметного искусства. Названные искусства в общей классификационной системе пространственных искусств рассматриваются в свойствах архитектоники, так как создаются и развиваются на основе универсального и базисного принципа формообразования предметно-пространственной среды – закона «единства пользы, прочности и красоты». Морфология декоративно-прикладного искусства доказывает его эквивалентность изделиям художественной промышленности, что зависит от ряда факторов: 1) функциональных приоритетов, ценностно-эстетических критериев, значения «потребительской стоимости»; 2) технико-технологических способов и условий создания вещи в переходе от кустарных к мануфактурным и промышленным формам производства; 3) адресности, предназначенности предмета как уникального или тиражируемого произведения.

4. Художественные методы повторяемости и вариативности образных систем и выразительных средств в производственном искусстве обусловлены социальными процессами и объемом потребления предметов художественной промышленности. Данные процессы определяют развитие промышленного искусства индустриальной эпохи в регионе, имеющего историческую основу – форму ремесленного, кустарного и мануфактурного производств, нашедших новое выражение в системе народных художественных промыслов России, художественной промышленности, деятельности министерств местной промышленности.

5. Художественность промышленного изделия есть проблема сохранения художественно-эстетических свойств прототипа в условиях его тиражного воспроизведения, где тенденции развития художественного производства определялись, с одной стороны, общей стилевой динамикой отечественного и мирового искусства, с другой стороны, влиянием региональной и мировой экономики, конъюнктуры рынка, моды и образа жизни людей. Совокупное художественное и техническое качество массовой продукции являлось также результатом сформированной организационной системы уральского промышленного производства (подбора кадров, степени технической оснащенности, оптимального соотношения ручного и механизированного труда, процесса преемственности ученика–мастера). Важной структурной составляющей всей системы художественного производства была экспериментальная лаборатория, отвечавшая за разработку универсальных эстетически значимых образцов промышленных изделий и позволившая рассматривать центры художественной промышленности Южного Урала в системе историко-художественной периодизации отечественного искусства XX в.

6. Институтизация как организационная структура закрепляет и определяет перспективы развития художественной промышленности в XX в. Социальные институты в области культуры, и художественной в том числе, непосредственно участвуют в формирова-

нии национальной, территориальной идентичности, содействуют закреплению имиджа предприятия, продвижению отраслевой продукции на внутреннем и внешнем рынке, способствуют совершенствованию научно-технических знаний, формированию и развитию художественно-эстетического вкуса потребителя.

Общий процесс институциональности ориентирован на координацию и целенаправленное развитие центров художественной промышленности. основополагающее значение для художественной промышленности в условиях советского государства имела связь региональных организаций с центральными: Научно-исследовательским институтом художественной промышленности (1934) и Всесоюзным научно-исследовательским институтом технической эстетики, его филиалами (1962).

Промышленное производство формировало совокупный, как внутренний, так и внешний институт общественных связей и отношений. Потребность в удовлетворении кадрами привело предприятие к необходимости подготовки собственных квалифицированных специалистов – созданию школы фабрично-заводского ученичества как своеобразной формы художественной и социально-экономической институций. В необходимости поддержания творческого потенциала, преемственности поколений мастеров-производственников принимала участие другая художественно-организационная форма общественного института – музей предприятия (ассортиментный кабинет), где собирались лучшие образцы выпускаемых изделий, на которых воспитывалось и училось молодое поколение художников.

Корреляция материальных и духовных интересов обеспечивала плодотворное социальное партнерство между учебными заведениями, социально-культурной инфраструктурой и промышленной сферой.

7. Социодинамические процессы художественной промышленности XX в. закономерно обусловлены объективными совокупными факторами региона: *природно-географическими* особенностями Урала, влияющими на определенный выбор развития производства в той или иной геопространственной зоне; *социально-экономическими* факторами, учитывающими условия реальных и перспективных производственных отношений, потребительские запросы, эргономические требования, коммерческие интересы; *научно-техническими* причинами, определяющими достижения в науке и технике и отвечающими за четкость машинной эстетики изделий; *культурно-художественными* свойствами, отражающими мировоззренческие, идеологические, художественно-эстетические позиции времени, закреплённые в отдельных положениях советского законодательства. Комплекс факторов повлиял на организацию художественной производственной деятельности в ее различных отраслях.

Достоверность научных результатов и основных выводов исследования обеспечивается полнотой собранного и систематизированного автором материала источникового и историографического характера (архивных документов, музейных коллекций, личных полевых экспедиционных обследований); использованием основных фундаментальных источников, изученных автором в государственных архивах Москвы (научно-ведомственный архив Государственного исторического музея, отдел рукописей и научной документации Всероссийского музея декоративно-прикладного и народного искусства), Челябинска (Объединенный государственный архив Челябинской области), Южноуральска (архивный отдел администрации Южноуральского городского округа, г. Южноуральск Челябинской области), Шадринска (филиал Государственного архива Курганской области).

Отдельные результаты разработки научной темы были реализованы в интеграционном научно-исследовательском проекте продолжающегося издания Международного журнала научных исследований: «Дизайн. Искусство. Промышленность» (Design. Art. Industry: International collection of scientific papers)<sup>83</sup>.

<sup>83</sup> Дизайн. Искусство. Промышленность: Междунар. журнал науч. исследований / гл. ред. д-р иск. Н. М. Шабалина. – Челябинск: Издательский Дом Технэ (вып. 1–6). Журнал издается с 2012 г. по настоящее время.



# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ РЕГИОНА ЮЖНОГО УРАЛА

## 1.1. Специфика содержания и структуры художественных явлений предметного мира и терминологический аппарат в отечественной историографии

Понятие «декоративно-прикладное искусство» соответствует большому комплексу, включающего в себя предметную область ремесленной, кустарной и производственной художественной деятельности человека. На заре развития человечества у людей появилась необходимость окружать себя предметами, сопутствующими его жизни и быту. Поэтапно формировалась и развивалась практическая и одновременно духовная, эстетически осмысленная деятельность человека. В культуре первобытной эпохи отмечается начальная стадия развития умения обработки различных природных материалов, таких как камень, глина, дерево, кость, растительные волокна, чуть позже – металл. Древний человек изначально комплексно осваивал структуру, органические свойства, физические возможности природного материала, а также продумывал форму, объем, орнамент будущего, необходимого для жизни предмета.

Предметное искусство, в своей основе синкретично: в нем слиты функциональные прикладные и художественно-эстетические качества. Поэтому предметное творчество человека первобытной эпохи определяется как синкретичное. Это его качество в последующие тысячелетия сохраняется и переходит в традиционное и профессиональное искусство следующих эпох. Также синкретичность можно определить как качество родовое, изначально присущее механизму рождения всего предметного мира.

Рассмотрим понятие синкретизма в системе явлений прикладного искусства как его основополагающее свойство. Категория синкретизма в традиционном искусстве имеет многоаспектный характер и заключается в следующем:

1. Синкретизм, по выражению В. С. Воронова, проявляется во «внутренней связи художественного творчества и материальных потребностях жизни»<sup>84</sup>, то есть слитности материального и духовного (полезного и красивого, содержательного), а значит, ремесла и искусства. Искусство вещи рождала утилитарная необходимость и духовная потребность<sup>85</sup>.

2. Синкретизм проявляется в неразрывной связи человека и природы, что непосредственно находит отражение в целостности крестьянского мировосприятия (при этом термин «народное искусство» выражает сугубо духовную сторону).

3. Принцип синкретизма народного искусства заключается в традиционности и коллективности. Опыт, знания, умение закрепляются и передаются во времени коллективно, поколениями, то есть традицией – особой системой устойчивости и преемственности в развитии.

4. Следующий аспект синкретичности – единство создателя, потребителя и «героя вещи»<sup>86</sup>. Это значит, что народный мастер является в одном лице и создателем, и потребителем, и героем создаваемой вещи.

5. Следует назвать такой аспект, как синкретизм функций – свойство, являющееся стержневым в народном прикладном искусстве, пронизывающее все его составляющие.

<sup>84</sup> Воронов, В. С. О крестьянском искусстве / В. С. Воронов // Избранные труды. – М., 1972. – С. 352.

<sup>85</sup> Некрасова, М. А. Народное искусство России: народное творчество как мир целостности / М. А. Некрасова. – М., 1983. – С. 58.

<sup>86</sup> Термин «герой вещи» использовал в своем исследовании А. С. Канцедикас (см.: Канцедикас, А. С. Искусство и ремесло: К вопросу о природе народного искусства / А. С. Канцедикас. – М., 1977. – С. 120).

В эпоху Возрождения, с момента определения академической системы обучения различным «художествам» (как, например, профессии «художник»), формируется новый тип художественной деятельности человека – личностный (лично-мотивационный, или креативный), устойчиво называемый в искусствоведении профессиональным. Данное понятие заостряет наше внимание на факте получения специальных профессиональных навыков в художественных образовательных заведениях – академиях пластических искусств. В то время как мастера традиционного искусства знания и опыт художественной обработки материала перенимают посредством традиции – от поколения к поколению, «из рук в руки».

В рамках типологической характеристики искусства<sup>87</sup> отметим две его системы, определяемые как народная (включающая такие ее разновидности, как синкретичная или архаическая; традиционная; самодеятельная или примитивная; любительская) и профессиональная (лично-мотивационная). Специфика изучения декоративно-прикладного искусства в двух типологических системах заключается в различных подходах к изучению самого *механизма отражения специфики мировоззрения творца*, создающего художественные образы.

Так, народный мастер руководствуется традицией, выработанной многими поколениями в течение нескольких веков, и для него коллективный опыт мировосприятия очень важен. В рамках устойчивого традиционного мастер варьирует – видоизменяет, разнообразит образ в деталях, тем самым обогащая и насыщая его внутреннее содержание все новыми и новыми оттенками. Каждый исторический отрезок времени с его приметам накладывает отпечаток на создаваемый рукотворный предмет. В то время как профессиональный художник, художник лично-мотивационного искусства находится в постоянном поиске новых оригинальных форм, не зависящих от традиций (однако он может на них опираться, но интерпретировать их по-своему), создает уникальные единичные формы и объекты искусства, нередко условно называемые в художественной критике авторскими.

В чем состоит условность применения термина «авторское искусство»?

В истории традиционного искусства укоренилось объяснение народного искусства как безымянного. Но значит ли это, что оно не имеет автора? Народное искусство считается безымянным, так как оно создается поколениями мастеров. Коллективное и народное мировоззрение универсально, отшлифовано многолетним опытом и знаниями, на основе которых сложились определенные этические и эстетические нормы. Бесспорно, каждое произведение имеет своего создателя – автора с присущим ему индивидуальным почерком, манерой, самобытностью восприятия этого многогранного мира, но обязательно в рамках традиционного.

Так, при всей универсальности и единстве традиций игрушечного промысла отличаются глиняные каргопольские игрушки Ульяны Бабкиной и Ивана Дружинина, дымковские игрушки Анны Мезриной и Зои Пенкиной. Но индивидуальная манера каждого из мастеров выстраивается на системе традиций того промысла, представителями которого они являются. В одной каноничной форме, в одном изобразительном мотиве народные мастера находят многочисленные, бесконечные его вариации.

А если в творчестве мастера индивидуальное преобладает над коллективным началом и оно становится ярко выраженным, то, такой мастер выходит из рамок традиционного промысла и идет другим путем – путем профессионального или самодеятельного искусства. Иногда случается, что в промысел приходит художник с профессиональной академической художественной выучкой и не может или не хочет подчиниться традициям конкретного промысла в силу своей яркой индивидуальности, тогда творчество

<sup>87</sup> Шабалина, Н. М. Понятие «народное искусство» в отечественной историографии, подходы и методы изучения народных художественных ремесел / Н. М. Шабалина // Культура и искусство в памятниках и исследованиях: сб. науч. трудов. – Челябинск, ЮУрГУ, 2007. – Выпуск 5. – С. 232–250.

такого мастера развивается в другой плоскости и рассматривается в области личностно-мотивационного искусства, профессионального.

Уровни синкретизма находятся в прямой зависимости от типологической принадлежности предметов искусства. С позиций структурного анализа искусства свойство синкретизма определяется в следующих положениях: 1) слитности материального и духовного (полезного, конструктивного и красивого, содержательного), ремесла/технологии и искусства; 2) в неразрывной связи человека и природы (каким бы абстрактными условными выразительными средствами ни пользовался художник, ассоциативный ряд всегда будет вызывать в человеке образы, мотивы конкретной действительности окружающего мира); 3) в бифункциональном значении прикладного искусства как совокупности полезных и красивых вещей.

Особенности и закономерности развития декоративно-прикладного искусства Урала рассматриваются во взаимосвязи с конкретно-историческими условиями как неотъемлемая часть отечественного культурного художественного наследия. В современной искусствоведческой науке используются различные методы изучения декоративно-прикладного искусства: *стилистический метод*, при котором искусство анализируется в рамках определенных художественных стилей исторической эпохи; *структурно-функциональный* с представлением морфологического анализа искусства и его функций; *семиотический метод*, раскрывающий смысловое значение орнаментальной системы прикладного искусства и, наконец, *комплексный*, подразумевающий изучение декоративно-прикладного искусства в художественных ансамблях, целостной предметно-пространственной среде. В изучении теоретических основ прикладного искусства и художественной промышленности Урала нами применяется структурно-функциональный метод.

Остановимся на определении декоративно-прикладного искусства, отметим особенности его структурно-содержательных основ и раскроем механизм действия основного закона развития. С позиций содержательно-структурных связей архитектурных искусств, сформулируем определение декоративно-прикладного профессионального, личностно-мотивационного искусства.

Декоративно-прикладное искусство – широкая, богатейшая область, вид класса пространственных пластических искусств, семейства неизобразительных. Основным законом развития декоративно-прикладного искусства, как и других архитектурных видов искусства, является закон единства целесообразности и красоты<sup>88</sup> (иными словами единства пользы, прочности и красоты), строящийся на гармоничном сочетании функциональных, конструктивных и эстетических начал. Закон характеризует структурную и функциональную организацию предметной системы, выявляя ее синкретичную основу развития. Универсальные свойства данного закона распространяются не только на область архитектуры, но и на другие сопутствующие ей виды пространственных искусств и лежат в основе прикладного искусства, независимо от его типологической характеристики (искусства архаического, народного традиционного или профессионального).

Вещи, предметы создаваемые художниками, имели одновременно прикладное, утилитарное и эстетическое, художественное качество. Но в области профессионального искусства декоративное и смысловое (знаковое начало) – со временем становилось преобладающим. Удобная в пользовании вещь, как правило, создавалась мастером из прочного природного материала, максимально выявляющего свои свойства, имела предельно выразительную форму. Смысловое значение предмета часто усиливалось знаком/символом – стилизованным орнаментом, нанесенным краской, рельефом или другим способом на его поверхность. Отмеченные категории: пользы, прочности,

<sup>88</sup> Закон впервые сформулирован относительно зодчества в античное время римским архитектором Марком Витрувием. См.: Витрувий, М. П. Десять книг об архитектуре. Текст трактата / М. П. Витрувий: под общ. ред. А. Г. Габричевского, пер. Ф. А. Петровского. – М.: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. – С. 25–30.

красоты – в предмете, равно как и в архитектурном объекте, слиты воедино, то есть синкретичны.

Следующий аспект развития профессионального декоративно-прикладного искусства связан с общим *художественным стилем* искусства конкретной исторической эпохи и особым стилем художника. В меньшей степени стилевое влияние проявлялось в народном предметном творчестве (оно определялось прежде всего, в городском традиционном искусстве), в котором сильны традиции национального, этнического компонента. Например, в архитектурной домовой резьбе находили воплощение устойчивые вариативные решения традиционной солярной символики, с другой стороны, мастерами применялись отдельные конструктивные элементы и орнаментальные мотивы конкретного художественного стиля эпохи: барокко (разорванный лучковый фронтончик, сандрик), классицизма (строгий прямой профиль карниза с сухариками и иониками) или ампира (мотив сдвоенных колец). Торговые, экономические, культурные связи деревни и города давали свои результаты и в виде творчески переработанных заимствований. Необходимо отметить также тесную связь художественных направлений архитектурных видов искусства с научно-техническим прогрессом и экономическим развитием исторического времени.

Начиная с эпохи Возрождения, художники выделялись из цехов и организовывали собственные корпорации. В этот период формировалось мануфактурное ремесло, и ремесленник уже не производил предмет целиком. Целостный предмет разрабатывался художником не в производственном материале, а в проекте, эскизе. Если раньше живопись была подражательным искусством, а производство утилитарных вещей носило созидательный характер, то с XVII в., наоборот, искусство бытовых вещей стало подражательным, а живопись – созидательной. По этому поводу К. М. Кантор<sup>89</sup> в своей книге сделал вывод, что разделение мануфактуры на художественную и нехудожественную определялось классовым назначением продуктов производства. Промышленный переворот второй половины XIX столетия неоднозначно сказался на развитии прикладного искусства. Неизбежность конфликта между прикладным искусством и новой техникой был отмечен в середине XIX в. и нашел яркое выражение в стиле модерн. Исторический стиль модерна предвосхитил черты последующего за ним функционализма/конструктивизма. Художнику необходимо было перестраиваться и создавать эскизы не для ручного производства, а для машинного. К. М. Кантором был отмечен третий период развития прикладного искусства, который получил название прикладничества (технико-эстетического дуализма). Изобразительность стала отождествляться с художественностью, а жесткая конструктивность с нехудожественностью. Если художественная мануфактура обслуживала сравнительно узкий круг привилегированных сословий, то художественная промышленность XIX столетия получила более широкий потребительский рынок. Технологами продумывалась возможность нанесения рисунков на предмет техническим способом. Одним из первых, кто провозгласил, что машина может быть послушным инструментом в руках художника, был архитектор Ф. Л. Райт. Он критиковал прикладничество и выдвинул идею органической архитектуры, предлагал идти от «функции к форме», строить здание «изнутри наружу». Фасадную архитектуру сменяла архитектура объема. Именно особняки Райта послужили прототипом индивидуальных домов массового производства в XX в.

Из анализа специфики содержания и структуры явлений предметного мира вытекают особенности типологической и классификационной характеристики декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности. В основе систематизации прикладного искусства лежит принцип деления на типы художественной деятельности человека (народное, профессиональное) и формы производства (ремесленный труд, мануфактурный или индустриальный и постиндустриальный). Внутри типовой систе-

<sup>89</sup> Кантор, К. М. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры / К. М. Кантор. – М., 1967. – С. 132.

мы декоративно-прикладное искусство классифицируется на группы по признакам: материала и техники его обработки, назначению предметов, стилю, территориальной и национальной, этнической принадлежности. Декоративно-прикладное искусство также может рассматриваться и анализироваться комплексно в синтезе с другими видами пластических искусств – в ансамбле конкретного исторического памятника и определенного художественно-исторического стиля.

В определении типологической принадлежности предметов искусства необходимо руководствоваться соответствующими критериями. Первое, необходимо отметить отношение памятника культуры и искусства к комплексу традиционного явления конкретной местности или конкретной национальной, этнической принадлежности. В классификации предмета важно определить механизм творческой деятельности: выявится ли мастер традиционным коллективным опытом и знаниями обработки и навыками художественного освоения материала.

Второе, необходимо обозначить образовательный уровень мастера (академическая профессиональная школа или коллективный традиционный опыт).

Третье, оценить содержание художественного образа предмета, отметить в нем наличие элементов традиционного исполнения и художественной вариативности или новаторского подхода к созданию вещи, ее эстетической вариативной конструктивности. Данные критерии помогают классифицировать предмет искусства по его типологической принадлежности.

В истории искусства предметный мир объединяется такими понятиями/терминами как «декоративно-прикладное искусство», «декоративное искусство», «художественная промышленность», «промышленный дизайн» (в последнее время область дизайна развивается и изучается самостоятельно в силу специфических форм его функционирования). В раскрытии содержания данных концептов фокусируется проблема их корреляции, соотносительности, приводящая нас к выявлению общих универсальных и особенных, специфических структур, в них заложенных. В определении методологических оснований обозначим несколько задач: 1) выявить тождественность явлений и выражающих их понятий; 2) отметить полярность значений, специфику образно-содержательных, структурных и функциональных свойств каждого явления; 3) определить степень эквивалентности понятий.

Художественная промышленность – термин, объединяющий явления предметно-пространственного искусства, имеющие специфику, заключенную в применении индустриальных способов производства предметов или сочетании машинной техники и дополнительного ручного труда художника-исполнителя. Отличия предметов промышленного искусства проявляются также в количественно-качественном составе конечного результата – массовом тиражировании.

Конечные цели художника-прикладника, работающего индивидуально, отличны от целей художника-прикладника, работающего в условиях промышленного производства. Художник-прикладник – индивидуал, создавая уникальное авторское произведение, преследует цель – представление его массовому зрителю. Художник-прикладник, работающий на производстве, создает универсальный образец – эталон, предназначенный для многократного повторения предмета, воспроизведения в тираже и массового обращения. В этом случае, предмет адресован уже не массовому зрителю, а массовому потребителю-покупателю.

Таким образом, художник-индивидуал создает образ вещи, не заботясь особо об эргономических свойствах предмета. В приоритете для него будет художественно-образное, образно-смысловое начало, но при этом художник всегда отталкивается от функциональной предназначенности вещи.

Художник-производственник, в первую очередь, руководствуется эргономическими свойствами предмета (которые подкреплены нормами общепринятых в промышленно-

сти государственных стандартов). Ему необходимо, чтобы вещь обладала удобными и одновременно эстетическими для человека качествами, была соизмерима с человеком и удовлетворяла его потребности. Узкая деятельность художника-производственника дополнительно связана с системой экономических законов. Художественно-эстетическое должно проявляться в эргономических качествах предмета. Синкретичность этих двух качеств сохраняется во всех видах архитектурных искусств, корректируются лишь функциональные приоритеты предметов.

О соответствующих преимуществах декоративного или утилитарного компонента говорит тот факт, что, например, в художественных лабораториях фарфоровой промышленности существует четкое разделение на квалификации: художник-скульптор, занимающийся формообразованием предмета, и художник-живописец, отвечающий за художественный уровень росписи. Поэтому в этой области практикуются творческие дуэты. В то время как художник-индивидуал сочетает в себе знания и умения скульптора и живописца: он универсал. Различные подходы к творчеству можно проиллюстрировать примерами из практики, как мировой истории искусства, так и локальных отечественных керамических производств.

Известно увлечение искусством керамики Пабло Пикассо. В 1940-х гг. он создал серию выразительных по пластике и росписи глиняных сосудов – образов не повторяющихся, а динамично варьирующихся в одной тематике.

Другой, локальный пример из деятельности Южноуральского фарфорового завода. В 1960-х гг. главным скульптором на производстве был талантливый мастер С. А. Мусаков (керамист в поколении), разработавший южноуральский вариант универсальной выразительной формы чайного сосуда. Мусаков обладал природным чувством керамического формообразования, его сосуды материально весомы, объемны и одновременно художественно выразительны, скульптурно-пластичны. Художником была заложена стилистика формообразования южноуральского фарфора. В дуэте со скульптором С. А. Мусаковым, скульптором часто выступала А. Л. Панова – высокопрофессиональный живописец по фарфору, тонко чувствовавшая авторскую форму скульптора.

Другой эпизод связан с творческой деятельностью на Южноуральском фарфоровом производстве художницы Е. А. Щетинкиной, с ярко выраженной индивидуальностью, мыслящей и чувствующей универсально, концептуально, создающей целостный образ в форме и орнаментально-цветовом решении одновременно. Е. А. Щетинкина в творчестве не нуждалась в партнере, но в производственной деятельности, ориентированной на выпуск тиражируемой продукции, партнер-соавтор был необходим: им выступала А. Л. Панова (например, роспись формы кофейной пары «Встреча»).

Прототип должен был пройти испытание производством. В свою очередь, качественный художественный уровень исполнительской культуры на производстве постоянно поддерживался эталоном (каждый исполнитель ручной росписи на производстве должен был иметь перед собой высокопрофессиональный образец). Уход Е. А. Щетинкиной с фарфорового завода в конце 1980-х гг. во многом объясняется несовместимостью ее творческих установок с требованиями промышленного художественного производства. Подобных ситуаций в истории керамического производства немало.

В противоположность примеру с керамистом Е. А. Щетинкиной, художники-фарфористы С. А. Мусаков, А. С. Федяев, наоборот, не представляли свою деятельность вне производства. Степень проникновенности в специфику промышленного искусства у этих мастеров была высокой.

Таким образом, творчество отдельных художников-индивидуалов (в нашем примере с художником Е. А. Щетинкиной) тождественно области декоративно-прикладного искусства, а художников-производственников (в нашем случае художников С. А. Мусакова, А. С. Федяева, А. Л. Пановой) – области художественной промышленности. Иногда наблюдалась своеобразная параллельность или эпизодичность работы, когда художник-

индивидуал разово представлял свои модели и образцы к промышленному тиражированию. Подобные примеры в истории отечественного искусства также имеются. Скульптор В. И. Мухина разрабатывала образцы для стекольной промышленности, художник В. В. Татлин конструировал модели производственной одежды (прозодежды) для текстильной промышленности и т. д.

Подводя итоги наших рассуждений, можно прийти к выводу, что степень эквивалентности явлений художественной промышленности декоративно-прикладному искусству зависит от следующих факторов: 1) функциональных приоритетов, 2) способов и условий создания вещи, 3) адресности, предназначенности предмета.

Промышленный образец, эталон, созданный комбинированным способом (машинным и ручным) и предназначенный для тиражирования, по художественным достоинствам может быть равнозначен единичному уникальному произведению декоративно-прикладного искусства. В оценке художественного произведения применяются единые для искусства критерии: высокая степень предметной образности, качество материала и исполнения, целостность формообразования и колористического решения, единство композиции.

Тиражированный продукт по своему качеству, как правило, уступает эталону. Но нередко высокие профессиональные возможности мастеров-исполнителей и условия производства способствовали поддержанию надлежащего качества выпускаемых изделий. Например, знаменитый тиражированный кузнецовский или дулевский фарфор сегодня представлен во многих музейных коллекциях, тем более марка завода обязывала «держателю» качество массовой продукции, соответствовать бренду. За эстетическое качество изделий отвечала такая организационная структура, как заводская экспериментальная художественная лаборатория.

Термин «художественная промышленность» собирательного характера. Явления художественной промышленности соотносились с номенклатурой различных промышленных экономических отраслей (легкой, химической, тяжелой и т. п.). Так, фарфоровое, стекольное, текстильное производство относилось к отрасли легкой промышленности, а чугунное литье – тяжелой. Разработка образца предмета для массового производства принадлежала художнику и технологу. Художественная промышленность представляет собой систему взаимосвязанных и взаимообусловленных структур: социальный заказ – исполнитель – потребитель.

Художественность в производстве – это элемент, встроенный в сложную индустриальную систему с ее неотъемлемыми атрибутами производственного планирования и распределения, обязательным использованием научно-технических достижений. Художественная промышленность подчиняется законам экономики, при этом сохраняя свойства красоты и целесообразности универсального закона архитектурных искусств.

В произведениях декоративно-прикладного искусства, созданных художником-индивидуалом, законы экономической системы отступают на задний план, но в них сохраняется сила закона архитектурных искусств. Часто в творчестве прикладника-индивидуала образно-смысловое или декоративное начало преобладает над структурно-содержательным, функциональным. При этом надо иметь в виду, что деятельность художника-прикладника, как правило, предусматривает применение механической или индустриальной техники и технологических способов производства на разных этапах своего развития.

Уже в древние времена было изобретено удобное приспособление – гончарный круг, механический станок для лепки глиняных стенок сосуда. В дальнейшем развитии производственной деятельности его сменил электрический. В условиях современного производства фарфорист или стеклодув прибегает к мощностям муфельных электропечей, к использованию универсальных форм для литья больших керамических сосудов. По-

стоянно совершенствовалась техническая оснащенность производства в ковроделии. В художественной обработке дерева мастер также использовал подсобные средства от простейших инструментов в виде долота, рубанка до токарного электрического станка, способного выполнять различные виды операций.

Таким образом, творческая деятельность художника-прикладника в широком значении зависима от социально-экономического, научно-технического и культурного развития общества, но во все времена подчинялась свойствам универсального закона. Узкая деятельность художника-производственника дополнительно связана с системой экономических законов, которые функционируют в обществе конкретного исторического периода. Художественный предмет в условиях индустриальной культуры превращался в товар, производимый в соответствии с потребностями общества, спросом населения. В XX столетии в силу вступали отношения рыночной экономики (товарный обмен, планирование, повышение производительности труда и т. д.). Основные тенденции развития художественного производства определялись динамикой региональной и мировой экономики. В комплексе социально-экономического художественного производства имели значения такие показатели, как конъюнктура рынка, мода, образ жизни людей.

Обозначив методологические основания, приходим к конкретизации использования терминологии в теории и истории декоративно-прикладного искусства Урала, объяснению содержания понятийного аппарата. Ключевым для нас является понятие «декоративно-прикладное искусство». Это явление представляет собой вид пространственных архитектурных искусств, различающихся по следующим признакам: 1) типология (архаичное, народное традиционное, профессиональное); 2) подвидовая принадлежность в зависимости от используемого материала (керамика, стекло, металл, дерево, ткань и др.); 3) способ и форма производства и воспроизводства (ремесленный, мануфактурный, промышленно-индустриальный, постиндустриальный); 4) функциональное значение (костюм, мебель, ювелирные изделия и др.) с учетом коммуникативных связей искусства с обществом (религиозное, светское).

Предметы декоративно-прикладного искусства имеют специфическую художественную образность, ремесленную, ручную или машинную, промышленную форму производства, создаются по принципам универсального закона единства пользы, прочности и красоты и, соответственно, представляются в единой системе семейства архитектурных искусств. Область художественной промышленности в истории искусства можно рассматривать самостоятельно, аргументируя системность применением в этой отрасли добавочных совокупных законов экономического развития, предусматривающих не только организацию и процесс производства, но и процесс распределения, обмена и потребления продукции. В целом явления художественной промышленности представляются специфической, массовой, тиражированной формой развития декоративно-прикладного искусства.

## **1.2. Социокультурные функции и закономерности формирования образных систем и выразительных средств прикладного искусства**

Условия и способы производства предметов художественной промышленности, адресность продукции обуславливают ее социальную значимость. Социальные функции искусства, вопросы роли искусства в обществе стали предметом анализа многих европейских исследователей еще в конце XIX в. (О. Конт, Г. Тард). На рубеже веков в России большой популярностью пользовались переводные труды французского ученого-социолога Габриэля Тарда, ставшего создателем теории массовой культуры<sup>90</sup>.

<sup>90</sup> Тард, Г. Сущность искусства / Габриэль Тард, 1895; пер. с франц. под ред. и с предисл. Л. Е. Оболенского. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – 120 с.



Рассуждая о промышленном и художественном потреблении в обществе, Тард делал акценты на социальной значимости искусства: «Но искусство не только имеет социальную цель, оно и цели свои достигает только социальными средствами, употребляя приемы, которые посредством подражания налагаются на фантазию даже самого свободного художника, заставляя его употреблять типы или роды, освещенные традицией, являющиеся чадами традиции или моды...»<sup>91</sup>. Деятельность немногих новаторов, к которым Г. Тард причислял и художников, по его мнению, является основным двигателем социальной эволюции: «...*Создание искусства* всегда есть зеркало, полное откровений, преобразующее самого художника, а *само искусство* есть идеальный образ своего общества»<sup>92</sup> [курсив Г. Тарда].

Помимо трудов Тарда актуальными в России периода начала XX в. были переводные издания других зарубежных авторов (Э. Дюркгейм, К. Бюхер, В. Зомбард, В. Гаузенштейн и др.). Эмиль Дюркгейм<sup>93</sup>, основываясь на теории статистических данных, интересовался природой социальных норм, уделял большое внимание сравнению как методу научного исследования. Вернер Зомбард<sup>94</sup>, классик немецкой социологии и экономической теории, в своих основополагающих трудах по капитализму затрагивал вопросы развития художественной промышленности и культуры. Актуальные для социологии вопросы взаимодействия искусства с обществом, тонкие связи индивидуальной и массовой психологии выявлял в своих сочинениях немецкий теоретик искусства Вильгельм Гаузенштейн<sup>95</sup>.

В аспекте рассмотрения проблемы производства и общества, характеристики основных ступеней развития народнохозяйственных форм относительно системы меняющейся России первых десятилетий XX в., особый интерес представляют социально-экономические выкладки ученого экономиста К. Бюхера<sup>96</sup>, чей труд неоднократно переиздавался в России. Карл Бюхер провел научное исследование хозяйственных явлений, где анализировал ключевые формы промышленности в их историческом развитии (домашнее, городское, народное хозяйство, уже в начале XX в. констатировал упадок ремесел).

В первое двадцатилетие, в период резких перемен социальной и политико-экономической системы Российского государства закономерно проявился научный интерес к социологии искусства и среди российских ученых. Художественно-социологическую мысль России 1920-х гг. выражали труды Г. В. Плеханова, А. А. Богданова, В. М. Фриче, И. И. Иоффе, П. Н. Сакулина, Ф. И. Шмита. Социология искусства как наука должна была установить закономерную связь между типами и формами искусства и конкретными общественно-экономическими формациями. С другой стороны, в науке с развитием новых типов межпредметных связей с 1920-х гг. развивался структурализм – направление и метод научных гуманитарных исследований, получивший дальнейшее развитие и широкое распространение в середине XX столетия. Закономерности механизма социокультурной динамики были определены и обоснованы позднее в основополагающем труде выдающегося ученого, социолога П. А. Сорокина «Социальная и культурная динамика» (1941–1947)<sup>97</sup>.

<sup>91</sup> Тард, Г. Сущность искусства / Г. Тард, 1895; пер. с франц. под ред. и с предисл. Л. Е. Оболенского. – М.: Изд-во ЛКИ, 2007. – С. 42.

<sup>92</sup> Там же. – С. 72.

<sup>93</sup> Дюркгейм, Э. О разделении общественного труда. Метод социологии / Э. Дюркгейм; пер. с фр. / Изд. подгот. А. Б. Гофман; примеч. В. В. Сапова. – М.: Наука, 1991. – 572 с.

<sup>94</sup> Зомбард, В. Художественная промышленность и культура / В. Зомбард; пер. с нем. Э. Б., под ред. М. В. Кечеджи-Шаповалова. – СПб.: книгоизд. тов-во «Улей», 1908. – 84 с.

Гаузенштейн, В. Искусство и общество / В. Гаузенштейн; пер. с нем. А. Ш. Мароз. – М., 1923. – 340 с.

<sup>95</sup> Гаузенштейн, В. Искусство и общество / В. Гаузенштейн; пер. с нем. А. Ш. Мароз. – М., 1923. – 340 с.

<sup>96</sup> Бюхер, К. Возникновение народного хозяйства [Электронный ресурс] / К. Бюхер // Публичные лекции и очерки. – СПб.: Тип. Н. Н. Клобукова, 1907. – Вып. 1. – 195 с. – Режим доступа: <http://www.readoz.com/publication/read?i=1028844#>

Бюхер К. Работа и ритм / К. Бюхер; пер. с нем. – М., 1923.

<sup>97</sup> Сорокин, П. А. Социальная и культурная динамика / П. А. Сорокин. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2000. – 1056 с.

Глобальная концепция социально-экономического развития нового общества была представлена в трехтомном труде ученого экономиста, философа А. А. Богданова «Тектология: Всеобщая организационная наука»<sup>98</sup>. Ученый объяснял процессы развития природы и общества на основе принципа равновесия, заимствованного из цикла наук естествознания. Все развивающиеся объекты природы и общества представляют собой, по Богданову, целостные образования, или динамические системы, состоящие из многих элементов. Общефилософские положения тектологии А. А. Богданова были взяты за основу теоретиками пролетарского производственного искусства (Б. И. Арватов, Д. Е. Аркин, И. И. Иоффе). Основное направление художественного развития напрямую зависело от общественных преобразований. Эстетику как науку в 1920-х гг. заменяла социология, а значит и основное понятие эстетики «красота» заменялось понятием, более актуальным для того времени, «труд», «художественный труд»; понятие «творчество» соответственно было замещено понятием «производство». В условиях социализма принцип материального должен был органично соединиться с принципом художественности.

По Арватову, вещи, предметы потребления должны были выполнить все те функции, которые традиционно закреплялись за искусством, а потребность в искусстве, и в особенности в его станковых формах, отмирала. На смену должно было прийти развитие производственного искусства<sup>99</sup>. Искусство перемещалось в сферу материального производства, становилось «методом строения жизни»<sup>100</sup>. Труд должен был превратиться в творчество. Искусство, по мнению художников-лефовцев, должно отменить разделение общества на творцов и потребителей.

По утверждению одного из создателей теории «ЛЕФ» Н. Чужак: «Масса радостно и вольно вдвигается в процесс творчества» или: «Искусство сольется с жизнью, искусство проникнет в жизнь...»<sup>101</sup>. Подобные идейные установки общества (закрепленные ЛЕФом) повлекли за собой решение практических задач радикальных изменений организационных и технологических методов производства. Но конкретные хозяйственно-экономические условия общества тормозили этот процесс.

Несмотря на параллельное существование и развитие многочисленных группировок, выдвигавших свои локальные установки, всех художников-производственников первых послереволюционных лет объединяла единая концепция, ориентированная на дальнейшее сближение искусства и производства. Исследователи первых революционных лет отчетливо осознавали, что художник не просто индивидуальный производитель предметов искусства, который делает, как хочет, когда хочет, что хочет. Художник тесно связан с обществом, в котором живет, должен прислушиваться к его потребностям, выполнять его волю.

«Художник – мастер; эпоха, общество, класс предъявляют искусству требования, дают “социальный заказ”. Мастер искусства, “производитель” – заказ выполняет. Так утверждает художник свое право на общественное бытие, так устанавливаются социальные функции и связь его с обществом»<sup>102</sup>, такое понимание роли искусства в обществе выносилось одним из участников революционного движения, литературным критиком и издателем Вячеславом Полонским (1927). В. П. Полонский в понятие социального заказа вкладывал широкое значение: художник работал не на индивидуального, как это

<sup>98</sup> Богданов, А. А. Тектология. Всеобщая организационная наука. – М. –Л.: Книга, 1925. – Ч. I. – 300 с.; – Ч. II. – Л.-М.: Книга, 1927. – 240 с.; – Ч. III. – Л. –М.: Книга, 1929. – 221 с.

<sup>99</sup> Арватов, Б. Искусство и классы / Б. Арватов. – М.–Пг., 1923. – С. 30.

<sup>100</sup> Чужак, Н. Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня) / Н. Чужак // Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932: сб. материалов / сост. Г. А. Белая. – М.: Искусство, 1980. – С. 353.

<sup>101</sup> Чужак, Н. Указ. соч. – С. 351.

<sup>102</sup> Полонский, В. П. Художник и общественные классы (о теории «социального заказа») / В. П. Полонский // Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932: сб. материалов / сост. Г. А. Белая. – М.: Искусство, 1980. – С. 208.

было в капиталистическую эпоху, а на коллективного потребителя (в целом – класс), отсюда он выполнял заказ эпохи, конкретного общества.

Идеальную роль пролетарского «художника-бытостроителя», художника-производственника, критик видел в том, чтобы «художник был органической частью класса, той извилиной его коллективного мозга, которая своим положением в сложной мозговой системе предназначена выражать эстетические, психологические, эмоциональные, идеологические потребности коллектива»<sup>103</sup> – потребности пролетариата.

В начале 1920-х гг. вопросами эстетического воспитания и искусства после реорганизации Наркомпроса в Главпролитпросвет целенаправленно занималась Н. К. Крупская. В ее высказываниях четко определилась ультраправая идеологическая позиция: «Революция всколыхнула массы до самых глубоких низов, стала ломать, крушить все привычные отношения, давала и дает на каждом шагу примеры неслыханного героизма, но иногда и неслыханной низости, продажности, растерянности... Революция подействовала самым сильным образом на эмоциональную сторону жизни, пробудила в массах ряд порывов, ряд неясных неосознанных чувств, раскидала зародыши коммунистических инстинктов, взбудоражила, встряхнула низы. Отсюда и тяга к искусству, отсюда и стремление изобразить при помощи искусства то, что делается в душе»<sup>104</sup>. Н.К. Крупская в своих выступлениях постоянно отмечала, что искусство должно «помогать выражению, укреплению, углублению коммунистических чувств»<sup>105</sup>, поэтому по ее мнению необходимо было создавать и укреплять в стране сеть «пролетарских студий».

Основные концепции периода становления нового пролетарского государства были глубоко проанализированы в исторической науке 1970-х гг. исследователем А. И. Мазаевым<sup>106</sup>. «Производственничество» 1920-х гг. ставило один из ключевых вопросов эпохи – необходимость целостной социальной организации жизни, которую можно было достичь путем эстетической организации. Социальное развитие представляет собой совокупность экономических, социальных, политических, духовных процессов, развертывающихся в обществе. Социальные функции прикладного искусства коренятся в самой природе его содержания и структуре, его изначальной предназначенности. Функциональное значение вещи предопределяет ее социальный статус. Вещи непременно рассматриваются в культурно-историческом аспекте социального функционирования с учетом классовой, национальной, профессиональной, конфессиональной принадлежности человека, его образа жизни. В предметном творчестве наиболее полно сфокусировались взаимоотношения социального и экономического, социального и эстетического, художественного. Предметы прикладного искусства, художественной промышленности имеют многогранное воздействие на каждого человека в отдельности и жизнь общества в целом. Многими учеными различных научных дисциплин (М. С. Каган, А. Б. Салтыков, В. Е. Гусев) отмечались и обосновывались принципы полифункциональности искусства, его воздействия на все стороны жизнедеятельности человека.

Прикладное промышленное искусство, непосредственно взаимодействующее с общественной жизнью, обладало большим спектром социальных функций: общественно-организующей и общественно-преобразующей, социально-ориентирующей, утилитарной, нормативно-поведенческой, ценностно-идеологической, эстетической, художественно-концептуальной, идейно-воспитательной, гедонистической, просветительской, коммуникативной и др. Все функции по теории философа М. С. Кагана можно легко систематизировать по схеме связи искусства с человеком, обществом, природой, культурой, собственными потребностями.

<sup>103</sup> Полонский, В. П. Художник и общественные классы (о теории «социального заказа») / В. П. Полонский // Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932: сб. материалов / сост. Г. А. Белая. – М.: Искусство, 1980. – С. 214.

<sup>104</sup> Крупская, Н. К. Главпролитпросвет и искусство (1921) / Н. К. Крупская // Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932: сб. материалов / сост. Г. А. Белая. – М., 1980. – С. 120.

<sup>105</sup> Там же. – С. 122.

<sup>106</sup> Мазаев, А. И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов: историко-критические очерки / А. И. Мазаев. – М.: Наука, 1975. – С. 268.

Предметы, созданные ручным способом с использованием простейших подсобных инструментов в условиях крестьянского хозяйства, как правило, рассматривались в системе материальной и духовной культуры крестьянства. В XX в. в условиях стремительно развивающегося промышленного производства, что привело общество к индустриализации и развитию структуры городских поселков и города) неизменно менялся и образ жизни крестьянства в деревне, отмечалась его общая ориентация на город. Эта ориентация сказалась не только во внешней форме подражания городскому образу жизни, но и в структурных уровнях производственной организации – образовании и развитии таких форм коллективных объединений, как артели, кооперации по производству продукции из различных материалов (гончарных, ковровых, металлических изделий), постепенно приводивших к форме мануфактурного, затем индустриального производства. Специфика промышленной продукции заключалась в использовании традиционного опыта и знаний в обработке природных материалов, творческом осмыслении национальных мотивов традиционного искусства.

Художественный образ предмета, его содержательные и структурные элементы непосредственно вытекают из его функциональных связей с человеком, обществом, средой. А значит, в предметном образе отражается, как и в любом другом искусстве, репрезентативный слой идеологии общества. В свою очередь, искусство как отражатель идеологии репрезентирует общество. В развитии общества как социального организма целенаправленное значение имеют взгляды, убеждения, изменение которых влечет за собой перемены во всех сферах общественной жизни. В данном контексте важно отметить аспект взаимообусловленности искусства и общества, социальной детерминированности художественного творчества. Отсюда вытекают исторические закономерности формирования образных систем и выразительных средств промышленного искусства.

Советская идеология диктовала универсальные для всего общества нормы жизнедеятельности, восприятия и интерпретации мира<sup>107</sup>. Нормативность жизненного единобразия накладывалось на стилевое единство в искусстве. Но на первых порах становления советской власти достичь целостной системы в обществе было нелегко. В искусстве начального периода советского времени происходила жесткая ломка реалистического метода (метода реального отражения действительности). И в этой борьбе свою позитивную роль сыграл новый стиль рубежа XIX–XX вв. – модерн, с установкой на новый преобразованный быт и ориентацией на преимущественное развитие пространственных архитектурных искусств с использованием прогрессивных научно-технических достижений общества.

Новые подходы в искусстве ощутилось в следующем направлении уже советской эпохи – конструктивизме, стиле и методе, рассматриваемом в общей системе модернистского направления мирового искусства. Художниками однозначно отрицались традиционные методы искусства предшествующего времени. В конструктивизме современниками виделся и воплощался, по теории А. А. Богданова,<sup>108</sup> основной принцип нового искусства – *принцип организации* (который должен был заменить устоявшийся в искусстве материалистический принцип – принцип отражения и преобразования действительности), а художественный образ заменялся понятием «организационная структура», или «организация», «конструкция». В результате, конструктивизм воспринимался и понимался, с одной стороны, как метод искусства/производства, а с другой стороны, в нем заключалась содержательная сторона – мировоззренческая, идейная. Художник, художник-инженер выступал своеобразным *организатором идеи*, воплощенной им в определенной форме, конструкции. Названный принцип организации должен был устранить разрыв между искусством и производством, шире – между искусством и бытом. Точка зрения идеолога производственного искусства Б. И. Арватова и ряда его сторонников заклю-

<sup>107</sup> Ионин, Л. Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие / Л. Г. Ионин. – М.: Логос, 2000. – 430 с.

<sup>108</sup> Богданов, А. О пролетарской культуре / А. Богданов. – Л.–М., 1924. – 230 с.

чалось в том, что функции искусства должна выполнять бытовая вещь, изготовленная промышленным способом по проекту инженера-художника. Б. И. Арватов в своих рассуждениях, по точно подмеченному определению А. И. Мазаева<sup>109</sup>, приблизился к проблематике «массовой культуры», которая как явление в то время была только в зародышевом состоянии.

На смену ручному труду приходил труд механизированный. Применение техники в искусстве активно осмыслялось художниками, и, наоборот, элементы художественности привносились в техническое производство. Художественность была тождественна понятию высшей квалификации. И только в результате квалифицированного труда могла родиться по-настоящему художественная форма производственного образца для массового промышленного тиражирования. В художественной образной системе ценилось формообразование и конструирование не только предметного искусства, бытовой вещи, но и станкового. Ценный, теперь уже историографический факт восприятия и анализа современного для исследователя искусства принадлежит искусствоведам И. И. Иоффе<sup>110</sup>.

Ученый, абстрагируясь, в процессе развития новой образной системы искусства смог объективно оценить и выделить ее основные признаки. По теории И. И. Иоффе, новое современное искусство отличалось, такими характеристиками: 1) *апсихологизм* – избегание трактовки душевных переживаний, чувствований, раздумий; 2) *анатурализм* – уход от изобразительности, пассивной передачи действительности, бытоотражательства; 3) *интеллектуализм* – стремление к сознательности, теоретичности, схематизму, абстрактности; 4) *динамизм* – стремление к действенным темам и динамической организации материала (ритмам и формам); 5) *конструктивизм* – повышенное внимание к конструкции, выявление и подчеркивание тектонических и фактурных свойств материала<sup>111</sup>. Совокупность данных характеристик привела исследователя к целостному определению конструктивизма как стиля и одновременно как метода нового современного искусства, приближенного к производству и приравняемого к труду.

Ключевым для эпохи стал инженерно-технологический подход к миру. Первоосновой создания образа в искусстве зачастую становилась форма, конструкция, которая заключала в себе определенную идею, концепцию. У художника революционной эпохи развивалось абстрактное мышление, приводившее его к беспредметной динамике (кубизм В. Пестель, лучизм М. Ларионова, супрематизм К. Малевича). Эксперименты проводились равно как живописцами на полотне, так и художниками-производственниками, создающими, точнее, организующими условные конструкции и композиции на тканевой основе, фарфоре, стекле. Ценились качества художника-универсала, одинаково мощно работающего с различным материалом, формой, конструкцией, цветом.

В этом отношении показательно творчество К. Малевича и его последователей: И. Чашника, Н. Суетина – художников, успешно переводивших изобразительную супрематическую стилистику в объемные пространственные архитектурные проекты, смелые дизайнерские построения предметных форм художественного фарфора. С позиции исследователя-современника: «Картина становится вещью, которую строит художник... картина конструктивиста приучала интеллект к абстрактным формам для индустриального человека. Новый стиль – не вывих искусства, не разложение, а закономерное явление индустриальной культуры»<sup>112</sup>.

Разрушались границы между вещью искусства и вещью быта, что называлось на языке идеологов-социалистов пролетаризацией искусства. Жизнь, искусство, наука, техни-

<sup>109</sup> Мазаев, А. И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов: историко-критические очерки / А. И. Мазаев. – М.: Наука, 1975. – С. 254.

<sup>110</sup> Иоффе, И. Кризис современного искусства / И. Иоффе. – Л.: Прибой, 1925. – 64 с.

Иоффе, И. Новый стиль / И. Иоффе. – М.–Л., 1932. – 160 с.

Иоффе, И. Синтетическая история искусств: Введение в историю художественного мышления / И. Иоффе. – Л.: Огиз, 1933. – 570 с.

<sup>111</sup> Иоффе, И. Указ. соч. – С. 16.

<sup>112</sup> Иоффе, И. Кризис современного искусства / И. Иоффе. – Л.: Прибой, 1925. – С. 43.

ка должны были слиться в едином потоке нового жизнестроения. Образная система в искусстве конструктивизма должна была, с одной стороны, заключать в себе самоценную чувственно-эмоциональную нагрузку, с другой, – служить выражением социальной идеологии.

Художественное творчество должно было подчиниться *принципу социально-технической целесообразности*, используя все приемы и методы в меру их социальной значимости. Основополагающим элементом творчества являлся материал, из которого «делалась» вещь, материал со всеми его тонкостями органического строения и поведения. Скульптурное формообразование мебели, одежды, посуды являло собой суть художественного проектирования функционального предмета и той пространственной среды, для которой он предназначался.

Знаковой фигурой в формировании ключевых принципов отечественной эстетики функционализма стал В. В. Татлин, четко обозначивший формулу нового творческого метода – «культура материала»<sup>113</sup>. Применение метода универсального владения материалом Татлин оттачивал на практике, ведя курсы дисциплин на дерево-металлообработывающем и керамическом факультетах ВХУТЕИНа (1927–1930). Татлин был причастен к разработке первых стандартов (так называемых нормалей) оборудования, фарфоровой посуды и вещей нового быта. Лаконичная формула-метод Татлина «культура материала», прививаемая своим ученикам (таким, известным впоследствии мастерам фарфора, как А. Г. Сотников, П. М. Кожин), уже через их творчество эхом отзовется в эстетике скульптурного формообразования изделий отечественной фарфоровой промышленности 1960-х годов. Фарфористы различных региональных российских школ, в том числе уральской, воспримут и разовьют лучшие традиции художественной обработки материала.

Татлин в истории русского конструктивизма справедливо определен исследователем творчества русского авангардиста Л. А. Жадовой как универсальный проектировщик материальной культуры XX в., как автор новаторской концепции проектирования целостной предметно-пространственной среды.

Назревшие в области культуры тенденции были проанализированы представителями властных государственных структур, сделавшими выводы, которые закрепили в соответствующих политических законодательных документах. В 1925 г. от 18 июня опубликовано Постановление Политбюро ЦК РКП (б) «*О политике партии в области художественной литературы*», где отмечено: «Руководя литературой в целом, партия также мало может поддерживать какую-либо одну фракцию литературы (классифицируя эти фракции по различию взглядов на форму и стиль), как мало она может решать резолюциями вопросы о форме семьи, хотя в общем она, несомненно, руководит и должна руководить строительством нового быта. Стиль, соответствующий эпохе, будет создан, но он будет создан другими методами, и решение этого вопроса еще не наметилось. Всякие попытки связать партию в этом направлении в данную фазу культурного развития страны должны быть отвергнуты»<sup>114</sup>.

Массовая культурно-просветительская и литературно-художественная организация пролетарской самодеятельности под названием Пролеткульт, созданная при Наркомпросе<sup>115</sup> по инициативе А. В. Луначарского и поддержанная А. А. Богдановым<sup>116</sup>, существовала с 1917 по 1932 г. Пролеткульт не имел поддержки у лидера пролетарской идеологии В. И. Ленина и организация, ненашедшая развития своей деятельности, вы-

<sup>113</sup> Жадова, Л. А. Татлин – проектировщик материальной культуры / Л. А. Жадова // Советское декоративное искусство 77/78. – М.: Советский художник, 1980. – С. 213.

<sup>114</sup> Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / под ред. А. Н. Яковлева; сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. – М.: Международный фонд «Демократия», 1999. – 872 с.

<sup>115</sup> Народный комиссариат просвещения РСФСР – орган государственной власти РСФСР, контролировавший в 1920–1930-х гг. практически все культурно-гуманитарные сферы.

<sup>116</sup> Богданов, А. О пролетарской культуре 1904–1924 гг. Сборник статей / А. Богданов. – Л.–М., 1924.

лилась в создание разрозненных самостоятельных художественных объединений, поэтому была расформирована.

За постановлением 1925 г. последовало «судьбоносное» Постановление ЦК ВКП(б) от 1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций»<sup>117</sup>, в котором определился выбор единого метода и стиля – социалистический реализм, соответствовавший выражению идеологии пролетарского общества. Призыв «искусство в массы» после 1932 г. сменился на лозунг «искусство масс» с конкретной ориентацией развития массового самостоятельного творчества.

В Челябинске, равно как и в других городах Советского Союза, открываются для рабочей молодежи изостудии. Социалистическим обществом был взят курс на всеобщее художественное образование, начинали развиваться новые методы работы: ударничество, смотры, конкурсы, соцсоревнования и т. п. Искусство стало приобретать широкую социально-политическую и экономическую значимость. По аналогии организации единого Союза писателей в 1932 г. специальным постановлением было закреплено начало организации и других творческих союзов (музыкантов, композиторов, художников, архитекторов и т. д.). Партийным руководством последовательно решалась задача укрепления платформы советской власти и расширения базы деятельности творческих работников в социалистическом строительстве.

Социодинамика общественной жизни молодого тогда пролетарского социалистического государства приводила представителей художественной и технической интеллигенции к воплощению смелых, новаторских проектов. Вспомним и назовем знаменитые «гиперболоиды» инженера и архитектора В. Г. Шухова, далеко идущие вперед конструктивные решения художника-«производственника» В. В. Татлина, пространственные эксперименты архитекторов К. С. Мельникова и И. И. Леонидова, авангардные дизайнерско-графические решения в оформлении книг и журналов А. М. Родченко и Э. М. Лисицкого, оригинальные разработки образцов тканей для массового тиражирования Л. С. Поповой и В. Ф. Степановой. По мере укрепления социалистической идеологии и подъема народного хозяйства СССР в области искусства происходили изменения в сторону его стабилизации, нашедшей выражение в разработке системы государственных стандартов. Пролетарское искусство склонялось к развитию более устойчивых конкретных и определенных реалистических форм и выразительного языка. «Правый» фронт искусства постепенно становился официальным выразителем социалистической идеологии.

Параллельно процессам, происходящим в советской России, в середине XX в. в Европе и Америке формируется и развивается новое постмодернистское направление, общий вектор которого совпал с установками массовой формы тиражируемого производственного искусства различных отраслей художественной промышленности СССР. Американское движение массовой культуры поп-арта, развернувшееся с конца 1950-х гг. по силе своего воздействия равнозначно движению отечественного искусства, развивающегося под лозунгом «искусство – в массы» / «искусство – в быт». В отечественном суровом стиле искусства 1960-х эхом отозвался стиль конструктивизма с его приверженностью к лаконичной сдержанности, явным интересом к тектонике, конструкции, фактурности. Актуальность космической темы этого периода также заостряла внимание художников-производственников на минималистских образно-выразительных средствах ее воплощения. В формировании целостных образных систем массового промышленного искусства важен аспект взаимообусловленности искусства и общества, социальной детерминированности художественного творчества.

В результате рассмотрения вопроса социальных функций и закономерностей формирования образных систем и выразительных средств производственного искусства

<sup>117</sup> Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953 / под ред. А. Н. Яковлева; сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. – М.: Международный фонд «Демократия», 1999. – 872 с.

приходим к выводу, что расширение потребительского рынка, увеличение производственных мощностей и производительности труда, рациональное использование сырьевых ресурсов страны, повышение уровня жизни, активация эстетического вкуса масс/населения в совокупности создавали в начале XX в. платформу для развития различных отраслей художественной промышленности, встроенных в структуру хозяйственного экономического производства. Кустарные производства, широко развивавшиеся в Уральском регионе России, в условиях индустриальной культуры трансформировались в новые формы производственных экономических систем. Рассматривая развитие художественной промышленности с позиции общей теории социокультурной динамики П. А. Сорокина<sup>118</sup>, отмечаем процесс ее модификации во времени и в пространстве, при этом учитываем изменения количественных и качественных аспектов.

Художественная промышленность Уральского региона развивалась в конкретном социально-историческом пространстве с определенной системой координат, подкрепленной универсальной художественной стилевой динамикой. Социальные функции искусства, основанные на удовлетворении количественных и качественных потребностей различных классовых, национальных, профессиональных слоев населения, приводили к урегулированию механизмов роста объемов и качества (как технико-технологического, так и эстетического) выпускаемой продукции.

Отсюда вытекает научный интерес к следующей проблеме, которую мы будем рассматривать в отдельной главе, – проблеме взаимодействия искусства с производством, творческого художественного труда с автоматизированными системами конвейерного производства, проблеме взаимодействия единичного уникального образца с тиражированным продуктом массовой культуры.

### **1.3. Народные художественные промыслы как основа развития художественной промышленности в XX в.**

Гуманитарное и отчасти социально-экономическое изучение отдельных отраслей художественной промышленности позволяет поставить задачу исторической закономерности и обусловленности перехода форм производственной художественной деятельности от ручного надомного труда к мануфактурному, и далее индустриальному и постиндустриальному производству. В индустриальном художественном производстве ручной труд рассматривается как основа развития и дальнейшего совершенствования отрасли, ее эстетизации с обязательным и необходимым применением техники. Рассмотрение проблемы надомного труда и кустарного производства как основы развития промышленного искусства в XX в. связано с вопросом динамики социальной структуры экономического производства и встроенной в нее художественной отрасли.

На первых этапах исторического развития обработки натурального материала отмечалось использование подручных инструментов. Вначале это были простейшие элементы, облегчающие и ускоряющие ручной труд, а затем – и более совершенные механизированные формы (например, в текстильной промышленности применялся горизонтальный или вертикальный стан; в керамическом производстве – ножной или ручной круг, позднее приводимый в действие электричеством). Динамика промышленного производства зависела от уровня научно-технических достижений общества, его социально-экономического положения и общекультурных запросов.

В годы гражданской войны и экономической нестабильности в стране возобновлялись мелкие артельные производства. После 1917 г. прекращают свою деятельность губернские и уездные земства, на смену им приходит кооперативное движение. С 1919 г. на Южном Урале организуются кустарно-промысловые союзы, в которых объединяют-

<sup>118</sup> Сорокин, П. А. Социальная и культурная динамика / П. А. Сорокин. – СПб: Изд-во РХГИ, 2000. – С. 80–82.



ся мастера различных специальностей, союзы потребительских кооперативов, городское общество ремесленников. Кооперация становится формой организации ремесел и промыслов, но не все ремесленники в нее входят, остается много кустарей-одиночек (некоторые из них состояли в городском обществе кустарей и ремесленников, существовавшем в Челябинске в период с 1926 по 1932 г.).

В 1920–30-е гг. продолжал сохраняться спрос на кустарные изделия из дерева, глины, металла, из которых производились предметы первой необходимости. Государство проявляло инициативу в поддержке развития промыслов: в 1918-ом г. был создан Всероссийский союз по производству и сбыту кустарных и артельных товаров (Кустарьсбыт), а на местах созданы его отделы. В конце 1920-х гг. был налажен экспорт ремесленных изделий. Из продукции уральских промыслов на иностранные рынки поступали изделия Канашинской ковроткацкой фабрики, гранильного и камнерезного промысла, а также златоустовские художественные изделия из стали, каслинское чугунное художественное литье.

В послевоенное, тяжелое для отечества время (конец 1940–50-х гг.) сохранялась потребность в кустарных изделиях. В уральских деревнях и городах продолжали работать плотницкие артели, гончарные, ткацкие мастерские, однако в меньшем количестве, чем в довоенное время. С другой стороны, с развитием заводской промышленности обозначилась тенденция оттока рабочей силы из деревни, села в город. Число ремесленников значительно сокращалось. Поэтому в середине XX в. сохранялось ручное кустарное ремесленное производство, но на смену ему приходило механизированное фабрично-заводское производство, продукция которого становилась для масс предпочтительнее. Генетические, геоисторические факторы способствовали усовершенствованию и развитию многих традиционных форм художественно-ремесленной культуры, позже закрепившихся в индустриальной фабрично-заводской форме организации труда. Природно-географические условия Южного Урала, развитие путей сообщения (сухопутного и водного транспорта) – комплекс факторов, которые сопутствовали необратимому процессу развития промысловых и промышленных производств, отвечая потребностям экономического и культурного обмена между различными регионами России.

А. В. Луначарский, государственный деятель и политик, верил в силу и качество машинной индустрии и считал, что она всегда была в состоянии производить тонкие художественные вещи: «...Машинное производство не принижало, а подымало вкус человеческой массы, и человеческая масса, перестав быть толпой, сделается требовательней в этом отношении»<sup>119</sup>. С экономической стороны политик также предвидел преимущество развития художественной промышленности: «художественные изделия являются почти единственным товаром-фабрикатом, выдерживающим сейчас конкуренцию на международном рынке, что художественное кустарничество может быть в течение 2–3 месяцев пущено в ход и меньше, чем через полгода может дать валютную прибыль, что, наконец, кустарная работа, которая всегда была неизбежным средством для сведения крестьянского бюджета, может быть использована как могучее орудие для немедленной и действенной борьбы с голодом. Интересы населения России властно требуют возрождения и насаждения художественного кустарного производства»<sup>120</sup>. Правительством была подготовлена целевая программа восстановления и развития художественного производства, осуществление которой А. Л. Луначарский видел в проведении в стране ряда мероприятий, направленных на: а) привлечение и укрепление художественного руководства производством; б) организацию производственного рынка (распределение заказов, сырья и т. д.); в) установление потребностей внутреннего и внешнего рынков.

<sup>119</sup> Луначарский, А. В. Статьи об изобразительном искусстве / А. В. Луначарский. – М.: Советский художник, 1967. – Т. II. – С. 107.

<sup>120</sup> Там же. – С. 92.

Из поступательных шагов государственной программы в области культурно-экономических преобразований страны следует, что становление художественной промышленности в России опиралось на систему развитых центров народных промыслов. Традиции художественной обработки природных материалов совершенствовались с вводом новых технических механизмов, облегчавших труд ремесленника. Неслучайно в образовательном процессе первых технических мастерских ВХУТЕМАСе–ВХУТЕИИне, готовивших профессиональных художников-конструкторов для отечественной промышленности, уделялось внимание изучению специфики традиционных художественных ремесел и промыслов.

Поставленная перед обществом гигантская, по определению Луначарского, художественно-промышленная задача разрешалась уже следующим поколением людей послевоенного периода развития советской экономики. С конца 1950-х по начало 1970-х гг. страна была охвачена новой волной заводских новостроек. В различных городах Советского Союза строились предприятия востребованного в народном хозяйстве профиля: фарфоро-фаянсовые, стекольные, текстильные и другие предприятия, имеющие художественную направленность.

В экономической политике середины 1950-х в условиях общей демократизации общества наметился курс на изменение жесткой структуры централизованного управления промышленностью<sup>121</sup>. В 1953 г. был объединен ряд министерств и ведомств РСФСР, осуществлена ликвидация многих местных снабженческих организаций, мелких структурных подразделений, сокращалась доля предприятий союзного подчинения. Децентрализация промышленности была позитивным явлением.

В числе организационно-хозяйственных перестроек 1950-х гг. была осуществлена и *реорганизация промысловой кооперации*, которая в послевоенный период претерпела значительные изменения. Многие ее предприятия, связанные с обработкой металла, дерева, волокна, по уровню технической оснащенности, квалификации кадров, объему производства, сложности выпускаемой продукции и другим показателям перестали носить характер кустарно-кооперативного производства и мало чем отличались от предприятий государственной промышленности.

В 1956 г. наиболее крупные предприятия промышленной кооперации были включены в государственную промышленность. Ликвидация промкооперации завершилась в начале 1960-х гг., когда было организовано Управление бытового обслуживания и легкой промышленности при Совете Министров СССР. Центральное место среди экономических перестроек второй половины 1950-х – начала 1960-х гг. заняла реформа управления промышленностью 1957 г., которая предполагала переход от отраслевого принципа к территориальному.

На первых порах реорганизация управленческих механизмов способствовала кооперации и специализации промышленности, более комплексному ее развитию на конкретной территории. Но территориальный принцип администрирования себя не оправдал, и в начале 1960-х гг. начался обратный многоступенчатый процесс восстановления ведомственно-отраслевой системы хозяйствования уже внутри территориальной (были возвращены промышленные министерства, построенные по отраслевому принципу).

Пришедшая на смену реформе 1957 г. хозяйственная реформа 1965 г. была обусловлена ростом производства, что вызвало необходимость повышения его эффективности. Народно-хозяйственная реформа осуществлялась в трех главных направлениях: повышение научного уровня государственного планирования и расширение хозяйственной самостоятельности предприятий на основе полного хозрасчета;

<sup>121</sup> Попытки реформирования экономики в 1950–1960-х гг. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://welcome-karelia.ru/kareliya-vo-vtoroy-polovine-1940-ch-v-1960-e-gg> (дата обращения 21.02.11).

Логинов, В. Т. Проблема регионализации СССР после XX съезда [Электронный ресурс] / В.Т. Логинов. – Режим доступа: <http://www.gorby.ru> (дата обращения 21.02.11).

усиление экономического стимулирования производства; повышение материальной заинтересованности работников в улучшении работы предприятий. В художественных отраслях расширялась структурная единица творческой экспериментальной лаборатории, имевшая непосредственное значение в определении производственных показателей. Реформа усилила роль прибыли и дала приоритет стоимостным показателям. Оценку работы предприятий предполагалось осуществлять по реализованной продукции, уровню рентабельности и выполнению планов по поставкам, что подтверждается соответствующей документацией Каслинского художественного производства и Южноуральского фарфорового завода.

Благодаря государственной политике углубились специализация и кооперирование предприятий в пределах экономических административных районов. Указом Президиума Верховного Совета РСФСР от 25 декабря 1962 г. на территории Российской Федерации были образованы новые экономические административные районы, среди которых был Южно-Уральский регион, с включением в него Курганского, Оренбургского и Челябинского районов. Деятельность предприятий оставалась жестко регламентированной; сохранялись планирование по валу, корректировка планов; производство и стимулирование труда продолжали ориентироваться на количественные показатели. Направленность на прибыль при сохранении директивного порядка определения оптовых цен на продукцию толкала предприятия на самый легкий путь – повышение цен (вместо снижения себестоимости продукции), затрудняла внедрение технических новшеств, освоение новых видов продукции. Но каждое предприятие уральского региона находило пути выхода из создавшейся ситуации.

В 1950–1960-е гг. было положено начало внедрению поточных и автоматических линий, автоматического и полуавтоматического оборудования, электронно-вычислительных машин и другой техники. Большое внимание уделялось электрификации производственных процессов. Проблему ускорения научно-технического прогресса пытались решить и с помощью организационной формы социализма в различных структурных художественно-производственных подразделениях.

Одновременно на фоне введения промышленной системы однотипных стандартов художественных изделий продолжала существовать организационная форма надомного труда, сохраняющая историческую ценность аутентичной рукотворности изделий из натуральных материалов. Так, по состоянию Карталинского коврового цеха на 1963 г., около 10 человек из 70 составляли сдельщицы, чья готовая продукция принималась предприятием и включалась в общие показатели коврового производства<sup>122</sup>. Дальнейшая поддержка народных художественных промыслов со стороны государства закрепила историческим постановлением 1975 г., в котором было записано: «Расширить привлечение народных мастеров к изготовлению художественных изделий на дому, усилить внимание к ним, организовать доставку им материалов и приемку готовых изделий, содействовать развитию традиционных промыслов»<sup>123</sup>.

Таким образом, рассмотрение проблемы надомного труда и кустарного производства как основы развития промышленного искусства в XX в. связано с вопросом динамики социальной структуры экономического производства и встроеной в нее художественной отрасли. Мастера надомного труда, как правило, являлись представителями крестьянского слоя населения. Народные мастера в деревне занимались творчеством в свободное от сельскохозяйственных работ время, в то время как мастера кустарного производства объединялись в артели и свое производство считали основным.

<sup>122</sup> Акт приема передачи Коврового цеха Карталинского комбината бытового обслуживания Карталинскому горпромкомбинату облместпрома, 1963 // ОГАЧО. Ф. Р-1009. Оп. 5. Д. 91. Л. 1–10.

<sup>123</sup> Постановление Совмина РСФСР от 22.10.1975 № 570 «О развитии народных художественных промыслов в РСФСР»: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://russia.bestprav.ru/ussr/data03/tex14354.htm> (дата обращения 21.02.11).

На новом историческом этапе художники индустриального производства представляли собой некую профессиональную групповую общность. Художники-производители тесно взаимодействовали друг с другом, с представителями технических специальностей, а также с массовым потребителем. Индустриальное художественное производство имело форму массового воспроизводства, разработанного по стандартам образца, – процесса, в котором был задействован коллектив узких специалистов. В народном промысле же форма художественного труда предусматривала сохранение «целостного труда»: изделие от замысла до его поэтапного воплощения в материале было сосредоточено в руках одного мастера, отвечавшего и за целостность конечного результата.

По мере включения в производственный процесс организационной формы разделения труда шло расширение квалифицированных кадров, в свою очередь, направленное на увеличение масштабов воспроизводства, тиражирования художественной продукции. На предприятии в целях оптимизации производственного труда использовались все более совершенные, прогрессивные методы индустриальной технологии. В этом случае организационная форма промысловой, кустарной структуры переходила в более масштабную форму индустриальной культуры, что происходило в отраслях художественной обработки металла или ковроделия. Центры художественной промышленности формировались на базе народной кустарной, промысловой культуры региона, и со временем выделялись в самостоятельную область искусства.

## **Выводы по главе 1**

В результате рассмотрения в первой главе теоретико-методологических аспектов изучения процессов развития художественной промышленности и декоративно-прикладного искусства, приходим к следующим выводам:

На основе анализа типологической специфики структурно-содержательных и функциональных связей областей декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности определена их корреляция; обоснованы принципы их взаимосвязи: принцип синкретизма с учетом принадлежности к определенному типу художественной деятельности (народной или профессиональной) и условие синергии, важное в обосновании свойств основных форм организации художественного производства (ремесленное, мануфактурное, промышленное), влияющих на понимание внутренних связей художественных объектов.

Анализ количественных и качественных характеристик предмета в историко-культурном контексте Уральского региона позволил определить процессы корреляции форм и функций декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности. Степень эквивалентности явлений художественной промышленности декоративно-прикладному искусству зависит от его функциональных приоритетов, способов и условий создания вещи, адресности, предназначения предмета.

Функциональное значение вещи и предопределение ее социального статуса как регионального художественно-образного феномена наиболее полно сфокусировались во взаимоотношениях социального и экономического, социального и эстетического компонентов.

Народные художественные промыслы являлись основой для развития художественной промышленности в условиях индустриальной культуры XX в. Кустарные производства трансформировались и перешли в новые формы развивающихся производственных экономических и художественных систем.

Таким образом, в первой главе изложены и раскрыты теоретико-методологические аспекты, позволившие далее представить научную концепцию реконструкции основных тенденций развития промышленного искусства Южно-Уральского региона.

## ГЛАВА 2. ИСКУССТВО И ПРОИЗВОДСТВО В УСЛОВИЯХ ПРОМЫШЛЕННОГО УРАЛА: УРОВНИ И ПУТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

### 2.1. Художник и художественная лаборатория на производстве: задачи и функции

Целостность труда, остающаяся незыблемой в деятельности предприятий народных художественных промыслов, в индустриальном производстве распадалась на ряд механизированных операций, но при этом не исключалось присутствие элементов ручной работы. Включение в художественное производство автоматизированных процессов закономерно приводило к разделению труда, что диктовало необходимость создания на производстве художественной лаборатории, где рождались новые творческие идеи и разрабатывались новые методы искусства. В большой творческой команде художественного предприятия значились художники-исполнители и квалифицированные узкие специалисты по обработке различных материалов (модельщики, формовщики, чеканщики и т. д.).

В 1920-х гг. художник на предприятии выполнял функции художника-инженера. Творчество приравнивалось к труду. Генерирующие идеи художника, художника-инженера претворялись посредством операционной работы специалистов всего производственного коллектива. В художнике пролетарской эпохи ценилось не индивидуальное начало, но организация унифицированного, стандартного подхода к производству предмета. Художник подчинялся коллективному труду, мыслил универсальными модулями, равно как и коллектив подчинялся эталонному образцу, созданному художником. Труд приравнивался к творчеству, и, наоборот, творчество, искусство, приравнивалось к труду. Данную позицию советской идеологии раскрывают опубликованные документы и многочисленные издания периода 1910–1920-х гг.<sup>124</sup>.

Искусство в условиях индустриального производства развивалось по особым законам. Если кустарное творчество было основано на индивидуальном целостном труде, то индустриальное производство – на взаимосвязанности и подчиненности индивидуального коллективному труду-искусству, разделенному на совокупные операционные структуры, образующие единую систему. Единичный образец в тираже воспроизводился коллективом технологов и мастеров-исполнителей. В задачи главного художника производственной художественной лаборатории входила разработка и внедрение универсальных методов формообразования и элементов декорирования вещи, соответствующих техническим условиям производства с одной стороны, и эстетическим потребностям общества, с другой. Поэтому одним из актуальных производственных проблем являлась разработка положений стандартизации выпускаемой продукции. Стандартизация существенно влияла на темпы и уровень производства, на повышение качества массовой тиражируемой продукции, была тесно связана с системой планирования и управления народным хозяйством в СССР<sup>125</sup>.

В керамической отрасли одним из первых, кто ставил и решал вопросы разработки новых методов унификации выпускаемой продукции, был выдающийся художник-керамист, технолог, выпускник Строгановского художественно-промышленного училища А. В. Филиппов, основавший школу русских фарфористов во ВХУТЕМАСе–

<sup>124</sup> Художественный труд. Выпуск первый // Изд-е отдела ИИН по просвещению. – Петербург, 1919. – 96 с.;

Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация / под ред. с вводными статьями и примечаниями И. Маца / сост. И. Маца, Л. Рейнгардт и Л. Ремпель // ОГИЗ–Изогиз. – М.–Л., 1933. – 664 с.

<sup>125</sup> 15 сентября 1925 г. Совет Народных Комиссаров принял постановление о создании Всесоюзного Комитета по стандартизации (ВКС) при Совете Труда и Обороне (СТО), положив начало государственной стандартизации в СССР. См.: Стандартизация в народном хозяйстве СССР. 1917–1967. – М., 1967.

ВХУТЕИНе<sup>126</sup> (школа служила ориентиром и примером для региональных центров страны). Первая художественная лаборатория при фарфоровом производстве была создана в 1931 г. на Ломоносовском фарфоровом заводе в Ленинграде<sup>127</sup>. Художник А. В. Филиппов, как и многие другие беспредметники, виделся смысл современного ему производственного искусства в создании новых форм оригинальных, «несуществующих в природе предметов»<sup>128</sup>, ибо человек понимался художником как победитель природы, а не её интерпретатор. Поэтому мастера производственного искусства по единой задаче должны были разрабатывать и обосновывать свои собственные методы, отличные от методов художников-станковистов. Таким универсальным методом являлся конструктивизм, заложивший основы для дальнейшего развития структурного предметного формообразования.

Именно в условиях творческой заводской лаборатории решалась проблема массовых форм, красивых и удобных в употреблении, экономичных в тиражированном производстве, совершенствовались принципы и методы проектирования бытовой посуды. Техника привлекалась для обработки практически всех видов материалов. В фарфоровой промышленности перед скульпторами-модельщиками особенно остро стоял вопрос разработки универсальных методов объемного формообразования, соответствовавших духу и новому образу жизни пролетарской эпохи. И для этих целей художниками-производственниками были привлечены супрематические методы, разработанные в отечественном искусстве Казимиром Малевичем. Абсолютная, почти математическая форма супрематического предмета соответствовала механизированным принципам индустриального производства. Авангардный опыт русских супрематистов распространялся на все виды пластических искусств.

В силу изменений социально-экономических условий на производстве менялись технико-технологические и художественно-эстетические подходы к предметному формообразованию, обусловленному функционированием вещи в быту, ее служением человеку. По мере улучшения условий жизнедеятельности советских людей расширялись задачи и усиливалась роль предмета в организации жилой и общественной пространственной среды. Большое внимание уделяли выразительным декоративным свойствам предметов малой пластики в чугунолитейном производстве, разнообразились композиционные структуры изделий, выпускаемых керамической промышленностью Урала. В серийном производстве фарфоровой индустрии разрабатывались варианты посудных форм и рисунков повседневных (более простых и универсальных в технологическом исполнении) и праздничных – более сложных и дорогих, с элементами ручного труда в серийном производстве. В искусстве второй половины XX в. художники сознательно уходили от культивируемого аскетизма первых лет революции к многообразию предметной художественно-образной выразительности.

В художественной культуре 1960-х гг. в стране активизировалась выставочная деятельность, что, в свою очередь, нашло отражение в задачах производственных художественных лабораторий. Коллективом лаборатории, с одной стороны, создавался проект унифицированного прототипа для массового поточного производства изделий, с другой – разрабатывался экспериментальный выставочный художественный образец, который в упрощенном варианте мог встраиваться в конвейерное производство. В итоге художественные задачи и конечные результаты лаборатории подчинялись планируемому объемам производственных, экономических показателей.

<sup>126</sup> Хан-Магомедов, С. О. ВХУТЕМАС: Высшие государственные художественно-технические мастерские. 1920–1930 / С. О. Хан-Магомедов. – М.: Лада, 2000. – Кн. 2. ВХУТЕИН. – С. 190–225.

<sup>127</sup> Суслов, И. М. Художественный фарфор / И. М. Суслов, Л. В. Андреева // Советское декоративное искусство. 1917–1945: Очерки истории / отв. ред. В. П. Толстой. – М., 1984. – С. 98.

<sup>128</sup> Филиппов, А. Производственное искусство / А. Филиппов // Искусство в производстве: сб. ХПС отдела ИИН. – М., 1921. – Вып. 1. – С. 11.

Перед художниками производства стояла задача разработки и создания высокохудожественного выставочного образца, аккумулирующего в себе как идейно-эстетические качества, так и научно-технические достижения советского общества. Каждое предприятие делегировало своих талантливых художников не только на всероссийские и региональные выставки, но и на международные. Оригинальную продукцию художественного чугунного литья традиционно показывал за рубежом Каслинский машиностроительный завод (Америка, многочисленные страны Европы и Азии), на международный уровень выходили мастера Южноуральского фарфорового завода (Канада, Германия, Болгария, Монголия) и ковровщицы Карталинского объединения художественных промыслов (Бельгия). Без отлаженной системы производства и творчества, крепкого коллектива художников-единомышленников невозможен был рост продукции и ее распространения на внутреннем и мировом рынке.

Задачи и функции экспериментальной заводской лаборатории в совокупности сводились к идее продвижения продукции на внутреннем и внешнем мировом художественно-экономическом рынке. В масштабах страны установка на качество производимой продукции рассматривалась на государственном уровне<sup>129</sup>. Проблема сопрягалась с вопросом повышения материального благосостояния народа, расширения производства и повышения качества товаров. Через продвижение тиражируемой художественной продукции к массам перед художниками промышленности советских предприятий ставились и решались идеологические задачи, определяемые партийно-правительственным аппаратом. Прежде всего, в сюжетно-жанровой структуре предметов массового потребления должна была находить отражение советская тематика с использованием соответствующей символики. В рисунках художниками разрабатывались лаконичные и универсальные изображения символов СССР (серп и молот, снопы пшеницы, пятиконечная звезда и другие атрибуты советской власти), а также надписи в виде общественно-политических лозунгов.

Деятельность художественной мастерской в условиях индустриального производства была призвана выполнять ряд функций: 1) художественно-конструкторскую (постоянные разработки и внедрение в массовое производство новых методов формообразования с учетом назначения предмета и специфики материала); введение новых орнаментов, сюжетов и изобразительных мотивов в росписи изделий; использование разнообразных как живописных, так и фактурных, объемно-скульптурных способов декорирования предметов; 2) экспериментально-выставочную (стимулирующую мастеров творить, разрабатывать оригинальные образцы продукции по специальному заказу или для выставочного экспонирования).

Производственная художественная лаборатория, выполняя свои функции, решала соответствующие производственно-экономические и художественно-эстетические задачи. Высококачественные художественные образцы, демонстрируемые на выставках различного уровня, закрепляли имидж предприятия, а значит, повышали его конкурентоспособность на рынке продаж как внутри страны, так и за рубежом. В этом срезе рассмотрения художественной продукции мы отмечаем процесс корреляции декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности. Образец массовой продукции приобретал ценность с точки зрения его эстетического, художественного качества, что было прямо пропорционально экономическому эффекту.

Итогом нашего анализа можно считать выявленные принципы качественной характеристики художественных изделий: высокая степень предметной образности, пропорциональная эргономическим качествам; технико-технологический уровень обработки материала и исполнения; художественно-эстетическая целостность предметного формообразования, колористического решения и композиционного построения. Если ка-

<sup>129</sup> Например, качество товаров народного потребления обсуждалось на Пленуме ЦК КПСС в 1972 г.

чество эталонного образца сохранялось в продукции массового тиражирования, то такая продукция становилась идентичной предмету декоративно-прикладного искусства и могла рассматриваться в истории искусства как произведение искусства, у которого есть имя автора формы и рисунка/рописи. Задачи и функции художника на производстве детерминировались комплексом социально-экономических, идейно-политических и художественно-эстетических требований социума.

## **2.2. Соотношение ручного и механизированного труда в художественном производстве**

Диалектика художественного развития Новейшего времени заключалась в движении от живописной беспредметности к производственному искусству. В фокусе художественного развития XX в. находилось производственное/промышленное искусство, в связи с чем актуализировался вопрос взаимоотношения художника и машины, художественного и технического методов обработки материалов.

В художественном индустриальном производстве массовых изделий в различные периоды XX в. менялась степень соотношения ручного и механизированного труда. В прикладном искусстве ручной способ исполнения устойчиво соотносился с понятием единичного, уникального, что является безусловным свойством произведения искусства. Напротив, механические индустриальные способы создания вещи соотносились с массово тиражируемой продукцией. Перед художниками производства стояла задача примирения противоположных методов предметного творчества. Лабораторные, экспериментальные поиски приводили специалистов к разработке и внедрению в производство механических способов формообразования с использованием автоматизированных систем. В фарфоровой промышленности активно использовались приемы нанесения декора на поверхность предмета с помощью трафарета и аэрографа.

В революционную эпоху с провозглашением новой предметной ценности, заключающейся в предельном аскетизме советского быта, противопоставленного буржуазной роскоши, художники производства были призваны разработать другие критерии оценки вещи, функциональные качества которой были в приоритете. Декорировку предмета стало заменять его выразительное монолитное пластическое формообразование и сдержанная архитектуроника. Неслучайно конструктивизм 1920-х гг. расценивался одновременно как стиль и как метод в искусстве. Стиль проявлялся в приемах предметного формообразования. Классические, легко узнаваемые объемы многих бытовых предметов смело деформировались сообразно революционному духу времени. Параллельно авангардному методу конструктивизма подвергалась изменению стилистика реалистического изображения.

Так, в южноуральском художественном производстве фигурного чугунного литья образы видных политических деятелей приобретали характерные жесткие конструктивные черты. Конструктивизм как метод и стиль в искусстве по своему содержанию и структуре соответствовал призыву общества – вхождению искусства в быт. Отточенность формы образца можно было легко приспособить к механическому многократному его воспроизведению в тираже.

Если рассматривать тиражируемую продукцию каслинского художественного литья отметим, с одной стороны, сохранение поколением старших мастеров традиционной ручной доработки изделия на отдельных участках производственного процесса, с другой стороны, прогрессивное освоение механизированных способов технологической обработки металла. К сожалению, постоянное экономическое плановое увеличение объемов производства (особенно этот процесс проявился в 1950-х гг.) приводило



к вытеснению элементов ручной доработки, и, как следствие, изделие в этом случае теряло привычный для промысла качественный уровень.

Фарфоровое производство индустриальной эпохи также базировалось на максимальной механизации выпуска стандартных массовых предметов, использовании автоматизированной, поточной, конвейерной линии. В фарфоровой промышленности наблюдалась эффективность сбалансированного выпуска тиражируемой и заказной (единичной или серийной) продукции. В заводских условиях в действие приводился механизм постоянного обновления ассортимента, взаимозаменяемости и перехода единичного экземпляра в массовую поточную линию. Экспериментальная заводская лаборатория была призвана обеспечить воспроизводство и обновляемость выпускаемого ассортимента, что во многом решалось за счет декора, многообразия рисунков, наносимых на поверхности фарфоровых изделий или применяемых в текстильной промышленности.

В южноуральском фарфоровом производстве переход на автоматизированные трафаретные линии и печатную технику декалькомании в декорировке предметов обеспечивал высокие производственные показатели, повышал конкурентоспособность продукции на рынке продаж. С формированием и развитием эстетического вкуса потребителя и заказчика от творческого коллектива постоянно требовалась художественная корректировка выпускаемых изделий. Мастера свой уровень и творческий потенциал могли продемонстрировать в единичных образцах, ориентированных на выставочную экспозицию.

С другой стороны, художники-производители настолько «вживались» в специфику массового производства, что мыслили запросами и возможностями индустриальной техники. Перед художниками заводской лаборатории стояла задача в эталоне раскрыть потенциальные возможности всего предприятия. Разработанный в лаборатории прототип уходил в производство и запускался в тираж различными специалистами, от которых требовался высокий квалификационный уровень исполнения.

Администрация предприятия проявляла заботу и внимание к повышению профессионального уровня своих кадров. Так, среди первых молодых специалистов Южноуральского фарфорового завода были техники-технологи фарфорово-фаянсовой промышленности, окончившие в 1961 г. Дулевский керамический техникум<sup>130</sup>. Руководством завода планировалось готовить будущих специалистов по различным специализациям (формовщик, оправщик, литейщик, живописец, глазуровщик, обжигальщик и т. д.) на ведущих фарфоровых производствах России, таких как Новгородский, Ярославский Первомайский, Дмитриевский, Дулевский, Краснодарский заводы. В архивных материалах Южноуральского завода сохранились документы, свидетельствующие о долгосрочной программе повышения квалификации своих мастеров (живописцев, живописцев-деколькамантиков, отводчиков, аэрографистов), планировали выучить специалиста по тогда новой технологии фотокерамики на ведущем Ленинградском заводе им. М. В. Ломоносова. Продолжительность учебы живописцев составляла шесть месяцев. Руководство завода планировало за короткий срок подготовить более трех десятков специалистов, отправляя их на ведущие отечественные фарфоровые предприятия (Новгородский завод «Пролетарий», Дулевский, Ломоносовский и др.).

По документам Южноуральского фарфорового завода прослеживается динамика расширения штата живописного цеха (среди узких рабочих специальностей появляются аэрографисты, заборщики-выборщики, краскотерщики, штамповщики рисунков), что было связано с ростом объемов производства. Доля ручного труда на начальном этапе производства была еще значительной, и живописный цех пополнялся и укреплялся все новым составом молодых специалистов<sup>131</sup>. С первых лет производства директор завода беспокоился о выделении единицы мастера по обучению талантливой молодежи, понимал необходимость организации заводской школы мастеров<sup>132</sup>. Архивные данные свиде-

<sup>130</sup> ОГАЧО. Ф. Р.-556. Оп. 1. Д. 29. Л. 2.

<sup>131</sup> ОГАЧО. Ф. Р.-556. Оп. 1. Д. 12. Л. 103.

<sup>132</sup> ОГАЧО. Ф. Р.-556. Оп. 1. Д. 213. Л. 25.

тельствуют о внимании со стороны руководства к повышению квалификации молодых специалистов и о постоянном вовлечении в производство новых сил, что в итоге отражалось на общем художественно-техническом качестве выпускаемой заводом продукции.

Технико-технологическое оснащение южноуральского фарфорового предприятия соответствовало его современному уровню. На предприятии был введен агрегат для литья ручек и для глазурования полых изделий, применялся фотомеханический метод цветоделения, была налажена автоматическая линия формования плоских изделий, приобретены установка для литья фарфоровых изделий и автомат оправки чашек. В 1970-е гг. завод был оснащен новым технологическим оборудованием. На заводе установили полуавтоматы, предназначенные для различных операций (формовки изделий и капселей; глазурования, шлифовки, декорирования изделий; полуавтоматы для изготовления чайников), налаживалась автоматическая линия для формовки и сушки фарфоровых изделий<sup>133</sup>.

Заводу необходимо было увеличивать объемы продукции со знаком качества, расширять ассортимент изделий улучшенного качества с присвоением индекса «н» («новинка»). Решением художественно-технического совета Министерства легкой промышленности РСФСР индекс «н» присваивался многим изделиям Южноуральского фарфорового завода. Среди них можно отметить подарочные наборы «Перчики» (автор формы – С. А. Федяев, автор рисунка А. Л. Панова); «Цветы» (автор рисунка В. В. Орлов)<sup>134</sup>. Художественную выразительность имела ручная роспись надглазурными красками крупных цветов на всех изделиях набора, также усиливал декоративные свойства метод крытья синей краской и отводка золотом.

Таким образом, рассматривая проблему соотношения ручного и механизированного труда в репрезентативной ретроспективе южноуральского художественного производства XX в., приходим к выводу взаимообусловленности целей и конечных результатов индустриального производства. Коэффициент использования ручного труда в художественной промышленности зависит от уровня научно-технических достижений общества, степени механизации и автоматизации производственного процесса.

Следует также отметить обусловленность конечных результатов художественной индустрии уровнем востребованности продукции. Массовому потребителю необходима вещь недорогая для повседневного многократного использования, а значит, часто заменяемая идентичной. Другая категория продукции, предназначенная для особого праздничного случая, как правило, выполнялась с использованием ручного труда, повышенной сортности фарфорового сырья и, следовательно, была дорогой. В целом перспективные планы и показатели индустриального производства прямо пропорциональны степени его технической оснащенности. Массовый выпуск продукции сопровождался усиленными темпами автоматизации всей производственной системы, что, в свою очередь, приводило к максимальному упрощению эстетической организации предмета.

### **2.3. Единичное, серийное и массовое в художественной промышленности. Уровни оценки предметов производственного искусства**

В многоступенчатом процессе разработки эталона в художественной промышленности имела значение творческая работа художника-производственника над созданием единичного, уникального образца и отработки в нем художественных методов и технико-технологических приемов. После своеобразного апробирования образца на выставке и прохождения процедуры утверждения на художественном совете завода

<sup>133</sup> ОГАЧО. Ф. Р-556. Оп. 1. Д. 503. Л. 100.

<sup>134</sup> ОГАЧО. Ф. Р-556. Оп. 1. Д. 649. Л. 100.

прототип запускался в тираж. Массовое производство постоянно совершенствовалось, благодаря творческому подходу художников заводской экспериментальной лаборатории, что способствовало развитию практического опыта и продвижению художественных концепций.

Небывалый размах в период послевоенного времени строительства новых заводов по производству предметов народного хозяйства, к которым относились, как было отмечено, предприятия фарфорофаянсовой, стекольной, текстильной промышленности, способствовал решению не только важнейших хозяйственно-экономических, но и культурных задач, поставленных правительством перед советским народом. Общие тенденции социокультурного развития индустриального общества во многом определяли интенсивность перехода на массовое строительство – стандартное возведение жилых и общественных зданий, наполнение их единообразными предметами.

Новую, во многом упрощенную предметно-пространственную среду жилых интерьеров необходимо было преобразовать посредством введения художественно оформленных вещей, которые также разрабатывались в массовом промышленном производстве. Поэтому на рубеже 1950–60-х гг. приобрел актуальность лозунг «искусство – в быт», раскрывавший целостную концепцию материального и духовного преобразования жизни советского человека. Направленное действие соответствующих государственных органов советской власти проявилось в организации и финансировании строительства новых заводов по производству товаров культурно-бытового назначения и хозяйственного обихода, многие из которых были ориентированы на изготовление художественной продукции.

Каждое заводское производство в условиях советской индустрии гарантировало плановый выпуск изделий и отвечало за художественно-эстетическое качество выпускаемой продукции. В промышленном производстве нашел отражение своеобразный дуализм, вызвавший много дискуссий на тему соотношения искусства и производства, взаимоотношений художника и технолога, инженера и художника. В индустриальную эпоху, с одной стороны, актуализировались проблемы механизации и автоматизации художественного производства, с другой – заострились вопросы сохранения ручного труда, повышения эстетического уровня массовой продукции, оригинальности и уникальности выставочного или малосерийного образца. Данные вопросы освещались на страницах многих периодических изданий, сборников научных статей, посвященных развитию отечественной художественной промышленности и декоративного искусства, также регулярно обсуждались на экспозициях отчетных всесоюзных выставок<sup>135</sup>.

Вопросы качества выпускаемой продукции, разработки стандартов были основополагающими в 1960–70-х гг. Технологи постоянно корректировали рецептуру сырья, совершенствовали производственный материал, процессы его технической обработки, помогали художникам создавать высокохудожественные образцы выпускаемых изделий. Заводу необходимо было увеличивать объемы продукции со знаком качества, расширять ассортимент изделий улучшенного качества с индексом «н» («новинка»).

В этих целях заводскими художниками постоянно разрабатывались новые рисунки, формы. Художественно-эстетическое качество, поддерживаемое профессиональными мастерами экспериментальной лаборатории, переносилось в изделия массовой и серийной продукции машинного производства. Без авторских единичных разработок

<sup>135</sup> Казакова, Л. В. Художник – организатор стилистического обновления машинных изделий / Л. В. Казакова // Советское декоративное искусство 73/74. – М., 1975. – С. 70–80.

Казакова, Л. В. Машина и ручной труд в художественной промышленности / Л. В. Казакова // Человек, предмет, среда: Вопросы развития современного декоративного искусства 60–70-х гг.: сб. статей НИИ теории и истории изобр-х иск-в АХ СССР / под общей ред. В. П. Толстого. – М., 1980. – С. 143–161.

Максимова, Н. Вопросы обновления ассортимента фарфоровой и стекольной промышленности / Н. Максимова // Искусство и промышленность: сб. статей / под ред. В. П. Толстого и К. М. Кантора / НИИ теории истории изобр-х иск-в АХ СССР. – М., 1967. – С. 90–103.

предметного формообразования, мотивов орнаментальной росписи или скульптуры был невозможен переход к обновлению и разнообразию ассортимента массовой тиражируемой художественной продукции. С ростом производственных объемов все более возрастало значение механических способов декора, но никогда не снимался вопрос выпуска изделий высокохудожественного уровня, что должно было представлять «лицо», марку завода.

И наряду с первоочередными проблемами промышленности, такими как обеспеченность современным оборудованием, качественными материалами, обновление ассортимента, улучшение эргономических качеств изделий, количественное удовлетворение потребностей населения, не утрачивал важности вопрос художественности, эстетической привлекательности массовой продукции. От эстетического качества зависела и конкурентоспособность товара на рынке продаж, что в конечном счете отражалось на общем уровне производства.

Сложность состояла в том, что художник должен создать образец массовой вещи, рассчитанной на механизированную, станочную обработку на конвейер, поэтому он – художник особенно четко продумывал архитектонику и учитывал эргономику предмета. Наряду с массовым производством стандартных изделий на южноуральских заводах развивалась тенденция ограниченного выпуска продукции, также осуществлялись индивидуальные заказы, создавались единичные выставочные или подарочные образцы, имевшие ручную выработку (так, в ассартиментном кабинете Южноуральского фарфорового завода сохраняются уникальные фарфоровые изделия Н. Н. Калилова, А. Л. Пановой, Е. А. Щетинкиной).

Таким образом, в индустриальном искусстве полагалось разделение на массовое тиражирование изделий, малосерийное производство и изготовление единичных изделий на специальный или выставочный заказ. Единичные предметы, образцы малых серий отшлифовывали новые творческие идеи в производстве. В промышленности единичный образец оставался выставочным, уникальным или переходил в новую стадию, закреплялся в тираже продукции и становился массовым. Использование ручной росписи приносило элемент допустимой вариативности, а механизированные техники деколи или шелкографии унифицировали предмет.

Посредством творческой деятельности мастеров художественной лаборатории на производстве постоянно поддерживался качественный уровень заводской исполнительской культуры. Производственникам необходимо было чутко улавливать новые веяния времени, учитывать постоянно меняющиеся запросы потребителя и разрабатывать новые комплекты предметов различного назначения. При массовом выпуске изделий на поточно-конвейерных линиях необходимо было обеспечить минимум отходов и отклонений от модели, стремиться к максимальной качественной идентичности эталонного образца и серийной, массовой продукции. В производстве важно слаженное творческое взаимодействие друг с другом художника, конструктора, технолога. От профессиональной кадровой подготовки специалистов, степени талантливости мастеров, технической оснащенности производства зависели показатели и общий эстетический уровень отдельного отраслевого промышленного производства.

По мере вхождения предметного наследия в музейные коллекции в искусствоведении актуализировался вопрос его художественной значимости, выработки критериев промышленного искусства. В формировании подходов художественной оценки предметов ремесленно-промысловой и индустриальной культуры следует отметить заведомо, официально сложившуюся установку на оценку изделий декоративно-прикладного ис-

куства, как предметов, созданных ручным способом. А вещи, произведенные способом индустриального, поточного, конвейерного метода, рассматривались как предметы «неискусства».

В современной искусствоведческой науке необходимо рассматривать художественно-эстетическую образность предметов, созданных индустриальным способом с позиций целого комплекса социально-экономических, политических, культурно-исторических условий. С учетом нового понимания требований индустриального производства в научный оборот настойчиво входят критерии художественной оценки<sup>136</sup> промышленных изделий: чистота технологии штамповки или трафарета, нерасчлененность формы и ее обтекаемость, цельность отливки (принципы пневматического формования или литья под давлением), точность силуэта, тщательность отделки, замена объемной декорировки цветом.

В определении методов художественного анализа изделий промышленного искусства необходимо руководствоваться принципами соотнесенности основных свойств архитектурных искусств (пользы, прочности, красоты) с типологической характеристикой искусства. Художественно-эстетические качества созданного художником образца должны переходить в продукцию его тиражного воспроизведения. В художественной промышленности учитывается степень квалификации и профессионализма творческого коллектива, задействованного в производстве. Художественные достоинства изделий могут сохраняться и закрепляться в тираже или искажаться, что, к сожалению, нередко отмечалось в истории массового производства.

Со временем музеями приобретался как авторский образец, так и его тиражный «двойник», созданный руками мастеров-исполнителей, в экспертизе которого специалисты должны использовать метод сопоставления с эталоном. Оценивать качество массовой, тиражированной продукции необходимо с учетом культурно-исторических условий художественного производства изделий.

По аналогии промышленное предметное искусство можно сопоставить с печатной графикой, дающей возможность многократно воспроизводить авторский лист с одной доски, или с металlosкульптурой, где отливка производится в одной форме. Но в данном случае мы имеем дело с одновременным количественно-качественным показателем. Понятие «массовое» можно рассматривать с двух позиций: 1) по количественному воспроизведению образца в тираже, 2) по доступности форм искусства массам людей (к чему стремилась, широко распространившаяся с середины XX столетия, массовая популярная культура), то есть по качественной характеристике объекта искусства. Относительно нашего предмета изучения – области художественной промышленности – мы приходим к заключению о необходимости объединения, сведения данных значений «массового» в одно целое.

Так, в фарфоровой промышленности посудные формы тиражируются на конвейере поточным способом с элементами ручного труда. При использовании ручной операции в росписи изделия полная идентичность промышленному образцу невозможна: так или иначе, в ней будут присутствовать привнесенные от мастера-исполнителя элементы индивидуального. За показатели доступности изделия, его массовости (или элитарности в случае выполнения заказа) отвечал главный художник-разработчик, производственный, именно в его лице мы и будем обозначать автора. В результате наших рассуждений приходим к заключению, что методы оценки предметов массового промышленного искусства зависят от уровней его количественно-качественных показателей.

#### **2.4. Роль институционализации в развитии традиционных и новаторских форм художественной промышленности Урала**

<sup>136</sup> Черейская, М. Г. Художественные изделия из новых материалов / М. Г. Черейская. – М.: Изобразительное искусство, 1975. – 160 с.

Закрепление общественных связей и отношений (искусство и производство, потребитель и производитель) в сферах экономического и художественного производств потребовало институциональной организации, способной координировать, упорядочивать, развивать и направлять деятельность ведущих художественных промыслов и других организационных форм производства.

Каждое промышленное производство формировало совокупный как внутренний, так и внешний институт общественных связей и отношений. Потребность в кадрах выводила предприятие на необходимость организации подготовки собственных квалифицированных специалистов, созданию школы фабрично-заводского ученичества (ФЗУ) как своеобразной формы социально-экономического института. Школы действовали по всей территории России, в том числе и в уральском регионе.

В Каслях фабрично-заводская школа, являясь правопреемником художественной студии по обучению мастеровых лепке и рисунку (организована в 1856 г.), функционирует с 1922 г. С 1958 г. Южноуральский индустриальный техникум готовил технологов по керамике – специалистов, востребованных молодым тогда фарфоровым производством.

Каждое отраслевое индустриальное производство имело свою специализированную образовательную базу и отвечало за качественную кадровую политику, что, безусловно, не исключало использование возможности повышения профессионального мастерства уральцев в ведущих художественных образовательных учреждениях Москвы и Ленинграда/Петербурга.

В необходимости поддержания творческого потенциала, преемственности поколений мастеров-производственников принимала участие и другая организационная форма общественного института – ассортиментный кабинет (музей предприятия), где собирались лучшие образцы выпускаемых изделий, на которых воспитывалось и училось молодое поколение художников. Первоначально идея организации промышленного музея на Урале была выдвинута еще на рубеже XIX–XX столетий Уральским обществом любителей естествознания (УОЛЕ, 1870–1929). Уральская научная общественная организация по примеру Московского общества любителей естествознания вела достаточно разностороннюю деятельность, проводила не только исследования, но и целенаправленно собирала, комплектовала, экспонировала музейные коллекции, занималась просветительской деятельностью, издавала собственный журнал «Записки УОЛЕ»<sup>137</sup>.

Своеобразной формой общественной институции можно рассматривать форму организации и проведения выставок. Значение для Урала и России в целом имела Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка, организованная Уральским обществом любителей естествознания (УОЛЕ) в 1887 г. в городе Екатеринбург. Один из разделов экспозиции был посвящен заводской, фабричной и ремесленной промышленности.

Южный Урал представил на выставку продукцию ряда производств: Кыштымских горных заводов (чугунное литье; железо разных сортов в изделиях), Нязепетровского завода (сундучные замки), Шадринских колоколотейных мастерских, Челябинского предприятия по добыче высококачественных огнеупорных глин. Также были выставлены работы зауральских ткачих и кружевниц Шадринского уезда (сс. Масляное, Бродоколмак, Усть-Миасское, Иванищенское) и мастериц-золотошвеек Челябинского Одигитриевского монастыря<sup>138</sup>. На выставке экспонировали изделия мастеров из уральских сел Троицкого, Челябинского, Екатеринбургского уездов. Многие зауральские рукодельницы были удостоены бронзовых медалей и почетных отзывов УОЛЕ. Выставка показала, как свидетельствуют документы, высокий уровень развития кустарно-заводской

<sup>137</sup> Зорина, Л. И. Уральское общество любителей естествознания (УОЛЕ) [Электронный ресурс] / Л. И. Зорина // Уральская историческая энциклопедия / под ред. проф. В. В. Алексева. – Екатеринбург, 2000. – Режим доступа: URL: <http://www.ural.ru/spec/ency>

Записки УОЛЕ. Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка УОЛЕ. – Екатеринбург, 1887. – Т. 10. – Вып. 3. – С. 224, 264–269.

<sup>138</sup> Записки УОЛЕ. Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка УОЛЕ. – Екатеринбург, 1887. – Т. 10. – Вып. 3. – С. 224, 264–269.

промышленности Сибири и Урала и по достоинству оценила ее большой вклад не только в экономику, науку, но и в культуру России.

При Уральском обществе любителей естествознания традиционно открывались публичные библиотека и музей с определенными целями и задачами, функционировало несколько комиссий по различным направлениям научно-организационной деятельности. Крупный общественный институт, каким являлось Уральское общество любителей естествознания, заложил фундамент, на котором вскоре были смоделированы уже государственные социальные институты: картинная галерея, краеведческий музей, библиотеки, мемориальные музеи уральских литераторов и художников, находящиеся в крупных городах уральского региона (Свердловске, Перми, Челябинске). В середине XX в. в них были сосредоточены большие коллекции Уральского промышленного искусства.

Стартовой площадкой для организации Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИ ХП, 1934–1992) явился Торгово-промышленный музей кустарных изделий Московского губернского земства (Москва, 1885), позднее, в 1946 г. переименованный в Музей народного искусства. Музей вел многогранную комплексную деятельность по изучению, собиранию предметов кустарных промыслов и изделий художественной промышленности, проводил выставки. В созданной при музее творческой лаборатории разрабатывались образцы изделий для кустарей-художников, организовывались курсы профессиональной подготовки, мастерам всех российских регионов осуществлялась помощь в материалах и сбыте готовой продукции. Музей, выполняя большой спектр функций, удовлетворял, с одной стороны, потребностям общества, с другой – потребностям сообщества производителей. Деятельность Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИ ХП) явилась закономерным результатом социального взаимодействия различных структур в границах одной отрасли. В рамках формального объединения была четко определена статусно-ролевая структура и задачи учреждения. НИИ ХП имел широкое влияние на перспективное развитие организационных форм художественной промышленности по всей России, включая крупный регион Урала, оказывал поддержку в плане проведения научно-практических консультаций.

В системе отечественного образования в условиях советского государства преобразуется деятельность многих художественных институтов: Московское художественно-промышленное училище / академия имени С. Г. Строганова (с 1825 г.); Ленинградское высшее художественно-промышленное училище (Санкт-Петербургская академия имени барона А. Л. Штиглица, с 1876 г.); Высшее художественно-промышленное образовательное учреждение (ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН, Москва, 1920–1930); Ленинградский Государственный институт художественной культуры (Гинхук, 1923–1927). Выпускниками перечисленных вузов становились и уральцы. В 1965 г. в Строгановском училище был открыт факультет «Промышленное искусство», отвечавший социально-экономическим потребностям общества (в 2005 г. в соответствии с новыми запросами времени был переименован в факультет дизайна).

Талантливые уральские мастера в разные исторические периоды проходили профессиональную школу обучения в Санкт-Петербургской академии художеств и Строгановском художественно-промышленном училище (академии), что свидетельствовало об интеграционном характере деятельности социальных институциональных структур. Столичная академическая художественная школа оказала значительное влияние на становление и развитие профессионального и промышленного искусства Урала. Зарекомендовали себя с хорошей стороны и старейшие на Урале образовательные учреждения, такие как Екатеринбургская художественно-промышленная школа / Екатеринбургское художественное училище имени И. Д. Шадра (с 1902 г.)<sup>139</sup>, Нижнетагильское художественно-

<sup>139</sup> Ярков, С. П. Художественная школа Урала: К 100-летию Екатеринбургского художественного училища им. И. Д. Шадра / С. П. Ярков. – Екатеринбург, 2002. – 320 с.

Гольнец, Г. В. Искусство изобразительное и декоративно-прикладное / Г. В. Гольнец, С. В. Гольнец // Урал. ист. энцикл. – Екатеринбург, 2000. – С. 235–238.

промышленное училище / Уральское училище прикладного искусства (с 1945 г.)<sup>140</sup>, подготовившие и выпустившие несколько поколений талантливых камнерезов, мастеров по художественной обработке металла и керамики. Одной из задач уральской художественной школы также являлась подготовка мастеров-художников для народных традиционных промыслов Урала.

Логическим продолжением в ряду институциональных преобразований России явился созданный в 1962 г. под эгидой Государственного комитета СССР по науке и технике (в соответствии с постановлением Совета Министров СССР № 349 «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования») Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики (ВНИИТЭ). Специализированный институт фактически положил начало становлению дизайна в стране. Учреждение получило статус научно-исследовательского и проектно-экспериментального института, учебно-методического и информационного центра в области дизайна.

Такая социальная институция, как музей, воспринимается своеобразной формой общественного многофункционального информационного центра. Отраслевые заводские музеи, ассортиментные кабинеты открывались практически параллельно с запуском производства и являлись залогом преемственности традиционных форм промышленности и ее дальнейшего развития. Многие из созданных ранее на Урале музеев (ассортиментный кабинет златоустовского холодного оружия, Каслинский музей художественного чугунного литья, музей Южноуральского фарфорового завода) выполняли функцию транслятора, передачи опыта, знаний, являлись гарантом стабильности производства и творческой преемственности поколений. В контексте индустриального и постиндустриального производства музей выступает в качестве своеобразной формы организации социальной памяти, актуализации историко-культурного наследия. Производственный музей необходим для поддержания профессионального уровня и стимулирования художников к разработке и созданию новых промышленных образцов.

Таким образом, социальные институты можно рассматривать как организованные системы, характеризующиеся устойчивостью структуры, интегрированностью элементов с допустимой изменчивостью функций. На Урале складывались определенные культурно-исторические условия, способствовавшие взаимодействию нескольких институциональных структур: предприятия – образовательные учреждения (школы, техникумы, вузы) – музеи – библиотеки. Данные структуры в совокупности выполняли единые функции (информационную, образовательную, воспитательно-коммуникативную). В России число многопрофильных музеев, встроенных в систему образования и экономического производства, в XX столетии постоянно возрастало<sup>141</sup>.

В цепочке институциональной системы все элементы активно взаимодействуют между собой, имеют одни цели. Закономерный процесс институционализации соотносится с исторически сложившимися потребностями социума и является залогом его плодотворного развития.

<sup>140</sup> Максяшин, А. С. Художественное образование на Урале: исторические особенности развития / А. С. Максяшин // Первые Художественные чтения: Доклады и сообщения, 22–23 апреля 2004 г. / Уральское училище прикладного искусства и др. – Н. Тагил, 2004. – С. 116–123;

Максяшин, А. С. Региональная система художественного образования в контексте искусства Урала / А. С. Максяшин. – Екатеринбург: ИД «ПироговЪ», 2004. – 196 с.

<sup>141</sup> Зайцева, Т. М. Музеи образовательных учреждений – наши партнеры / Т. М. Зайцева // Исторический музей – энциклопедия отечественной истории и культуры. Труды Государственного Исторического музея / отв. ред. д.ист.н. В.Л. Егоров. – М., 2008. – Выпуск 177. – С. 394–399.



## Выводы по главе 2

В результате рассмотрения задач, поставленных во второй главе, приходим к выводам:

1. В художнике индустриальной эпохи ценилось умение организации целостного подхода к производству предмета. Художник подчинялся коллективному труду, мыслил универсальными модулями, равно как, и коллектив подчинялся эталонному образцу, созданному художником. В условиях заводской художественной лаборатории решалась проблема массовых форм, красивых и удобных в употреблении и экономичных в тиражировании, совершенствовались принципы и методы проектирования изделий.

2. Массовый выпуск продукции сопровождался усиленными темпами автоматизации всей производственной системы, что приводило к максимальному упрощению, минимализации эстетической организации предмета. Единичные предметы, образцы малых серий отшлифовывали новые творческие идеи в производстве. Посредством деятельности художественной лаборатории постоянно поддерживался качественный уровень заводской исполнительской культуры.

3. Понятие «массовое» относительно области художественной промышленности имеет значение количественного показателя (многократного воспроизведения образца в тираже) и одновременно значение качественного показателя (оцениваемого по доступности форм искусства массам людей). В результате рассмотрения механизмов взаимодействия уникального, единичного и массового, тиражируемого в области художественной промышленности мы приходим к заключению о необходимости сведения данных значений «массового» в одно целое. Методы художественной оценки тиражированного производственного искусства определяются общим уровнем его количественно-качественных показателей.

4. Социальные институты в области культуры принимали участие в формировании национальной, территориальной идентичности, содействовали закреплению имиджа художественного центра, продвижению отраслевой продукции на внутреннем и внешнем рынке, способствовали совершенствованию научно-технических знаний, формированию массового сознания и развитию художественно-эстетического вкуса потребителя. Корреляция материальных и духовных интересов обеспечивала плодотворное социальное партнерство между художественными учебными заведениями, социально-культурной инфраструктурой и промышленной сферой.

## ГЛАВА 3. КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ ЮЖНОГО УРАЛА

### 3.1. Предпосылки и условия становления промышленного искусства на Южном Урале в XVIII–XIX вв.

Художественную промышленность Южного Урала можно рассматривать в закономерном общеисторическом мировом потоке ее развития. В XVIII в. Урал превращается в крупнейший центр горного дела и металлургии. Природно-географические условия, прежде всего, способствовали этому процессу. Территория располагала богатыми месторождениями камня, железных и медных руд высокого качества, изобиловала массивами лесов и густой сетью рек и озер. Первые небольшие железоделательные заводы начали появляться в XVII столетии. Осваивать новые земли и принимать участие в становлении уральской металлургии приезжают мастера с тульских, каширских, подмосковных, олонецких заводов. В это время на Урале стало складываться масштабное горноразводское хозяйство Демидовых<sup>142</sup>.

Параллельно с формированием значительного промышленного комплекса развивались и вспомогательные производства: кузнечное, лесопильное, кирпичное, канатное и др. На крупных и малых предприятиях, как следствие, увеличивалась численность рабочих, использовались в большом количестве средства производства, топливо, а также гидроресурсы. Уральские заводы, обходясь собственными силами и ресурсами, работали на широкий внутренний и внешний рынок. Так, в 1724 г. Петр I распорядился все казенное железо продавать за границу<sup>143</sup>. Внутренний рынок удовлетворялся в основном за счет продукции частных заводов. Государственная политика всячески поощряла развитие промышленной деятельности на новых, осваиваемых землях. Активно привлекались частные капиталы, развивалось крупное казенное строительство. Значительно расширялась география размещения промышленных заводов на территории Южного Урала. По статистике на начало 1870-х годов имелось 11 железоделательных и медеплавильных заводов. Во второй четверти XVIII в. на Среднем и Южном Урале действовали крупные металлургические заводы: Верхисетский, Невьянский, Кушвинский, Верхнетуринский, Нязепетровский, Каслинский.

На территории Южного Урала промышленники встретили упорное сопротивление местного населения, преодолеть которое удалось только после выхода в 1736 г. указа, разрешающего частным промышленникам покупать землю у местного башкирского населения. Уральские заводы не только выпускали листовой металл, но и производили из него продукцию для различных нужд населения. И уже в середине XVIII в. художественная промышленность начинает выделяться в самостоятельную подотрасль.

В последней четверти XVIII в. в истории промышленного строительства отмечалось его резкое сокращение по причине Пугачевского восстания. Но это событие не помешало дальнейшему динамичному продвижению заводов. Напротив, историки отмечают увеличение экспорта продукции уральских заводов, как наиболее качественной<sup>144</sup>. Основным покупателем в то время была Англия, до тех пор пока сама не наладила металлургическое производство на рубеже XVIII–XIX вв. На первую всемирную художественно-промышленную выставку 1851 г. были приглашены уральские заводопрмышленники, в том числе представители Каслинского чугунолитейного завода.

В первой половине XIX в. в условиях развернувшегося в Западной Европе промышленного переворота металлургическая промышленность России, которую в этой отрас-

<sup>142</sup> История Урала с древнейших времен до 1861 года / отв. ред. А. А. Преображенский. – М.: Наука, 1989. – С. 263.

<sup>143</sup> Там же. – С. 270.

<sup>144</sup> Кафенгауз, Б. Б. История хозяйства Демидовых в XVIII–XIX вв.: Опыт исследования по истории уральской металлургии / Б. Б. Кафенгауз. – М.–Л., 1949. – Т. 1. – С. 456.

ли представлял Урал, стала постепенно отставать. Причиной этого процесса явилось затянувшееся негативное влияние феодально-крепостнической системы, сокращение экспорта металла, снижение спроса и цены на производимую продукцию. Все это было проявлением технического регресса. Но тем не менее в производство внедрялись новые способы выделки железа, например пудлингование. Правда, новая технология не дала таких больших результатов, как в Англии, так как производство велось по старинке, на древесном угле, а не каменном топливе.

Постепенно уральские инженеры добились важных открытий и изобретений. Так, златоустовский инженер П. П. Аносов разрабатывает новый способ получения высококачественной литой стали, открывает утерянный со временем секрет производства булатной стали, отец и сын Е. А. и М. Е. Черепановы из Нижнего Тагила в 1834 г. запускают первый в России паровоз<sup>145</sup>. Но, несмотря на технические нововведения, в уральской промышленности не наблюдалось снижения стоимости и цены продукции, которое могло бы обеспечить рост производства и увеличить сбыт продукции. Эти показатели явились главными в осуществлении промышленного переворота.

И, наконец, в первых десятилетиях XIX столетия активизировался процесс свертывания вотчинных мануфактур, и на предприятиях стали интенсивнее применять наемный труд, что способствовало росту обрабатывающей промышленности.

Данные процессы затронули не только горнозаводскую промышленность, но и текстильную, кожевенную, стекольную, фарфоро-фаянсовую. Везде совершенствовалось техническое оборудование, в промышленное производство внедрялись механические прессы и двигатели. Ряд промыслов перерастает в промышленные заведения, использующие наемных рабочих. В 1840–50-х гг. с появлением первых мануфактур и фабричных производств активно шел процесс перехода мелкотоварного производства в крупное, капиталистическое.

В истории Урала период становления профессионального декоративно-прикладного искусства относится ко второй половине XIX столетия, когда многие мастера традиционных уральских художественных промыслов получали художественное образование в Москве, Петербурге. Такие известные мастера златоустовской художественной гравюры украшенного оружия, как И. Н. Бушуев, Ф. О. Васенин, В. В. Гордеев, М. Д. Добровольский, проходили профессиональную школу обучения в Санкт-Петербургской академии художеств и Строгановском художественно-промышленном училище в Москве. Также, многих способных учеников отправляли учиться и профессионально совершенствоваться за рубежом. По многочисленным контрактам с западноевропейскими фирмами, которые с легкостью заключали заводовладельцы Демидовы, обучались многие уральские ученики. Например, бронзолитейных дел мастер Ф. Ф. Звездин, успешно закончивший Выйское заводское училище, был отправлен во Францию оттачивать свое мастерство у парижского бронзолитейщика П. Ф. Томира<sup>146</sup>.

Развитое на Южном Урале кузнечное дело, опыт и навыки в художественной обработке металла явились основой для дальнейшего развития известных ныне промышленных центров художественного чугунного литья: Каслинского (год основания – 1747) и Кусинского художественного чугунного литья (год основания – 1778) (ил. 1–4).

В 1747 г. тульским купцом Я. Р. Коробковым был основан в Исетской провинции Каслинский чугунолитейный и плавильный завод. Освоение художественного литья на Урале пришло из центральных районов России: Тульского, Каширского, Павловского, где производство возникло в первой половине XVII столетия. Постепенно от изготовления бытовых предметов, различных посудных форм, церковных культовых принадлежностей, уральские мастера-литейщики пришли к освоению и разработке художественного

<sup>145</sup> Кривоногов, В. Я. Внедрение фабричной техники в горнозаводской промышленности Урала в XIX в. / В. Я. Кривоногов // Вопросы народного хозяйства СССР. – М., 1962.

<sup>146</sup> Смирнов, А. С. Демидовы и Звездин / А. С. Смирнов // Вторые Худояровские чтения: доклады и сообщения / ред. Л. А. Павленко, А. Х. Фахретденова. – Нижний Тагил, 2005. – С. 195.

литья станкового характера и предметных форм с акцентом на их декоративные выразительные качества.

В первой половине XIX в., как было отмечено Б. В. Павловским, большого подъема достигло чугунное архитектурно-парковое литье<sup>147</sup>, замечательные образцы которого были предназначены для создания и организации гармоничной среды парков, дворцов и усадеб Санкт-Петербурга и Москвы.

Параллельно с развитием архитектурно-монументальных и декоративных форм в уральском художественном чугунном литье совершенствовалась форма предметного и камерного станкового литья. Предметные чугунные каслинские изделия пользовались неизменным спросом на отечественном и мировом рынках. На Каслинском чугунолитейном заводе<sup>148</sup> работали талантливые мастера-самоучки, представители заводских династий (В. Ф. Торокин, Д. И. Широков, К. Д. Тарасов), участвовавшие в формировании собственной художественной чугунолитейной школы (ил. 6–9).

С другой стороны, успешно сотрудничали с производством профессиональные художники из центра (К. А. Клодт, М. Д. Канаев, Н. Р. Бах, Р. Р. Бах, П. П. Забелло и др.). Часто в чугун переводились известные классические образцы скульптур западноевропейских и российских мастеров (Ж.-Л. Гютье, Л.-О. Моро, К. Л. Клодион, К. Ф. Шинкель, Н. И. Либерих, П.-Ж. Мен, А. Л. Обер, Ф. П. Толстой, Н. А. Лаверецкий).

Несколько десятилетий спустя в горнозаводской зоне Урала московским купцом Илларионом Лугининым был основан Кусинский чугунолитейный завод (1778, с 1811 г. завод входил в состав Златоустовского горного округа). Но лишь в первой половине XIX в. было начато производство архитектурного и художественного литья (производство печных дверок, чугунной мебели, посуды); в 1883 г. было освоено производство так называемых художественных «кабинетных изделий». Первые опытные формовщики были приглашены с Каслинского чугунолитейного завода. Они и обучили кусинских мастеров тонкостям формовки и литейного дела.

Цех художественного кусинского литья<sup>149</sup> возглавлял один из его основателей, литейщик Н. М. Мурзин. Среди первых мастеров были формовщики: Ф. С. Иконников, А. Ф. Мурдасов, П. А. Мешалкин, В. Е. Сабуров, П. Ф. Шалапов; чеканщики В. И. Дятлов, И. П. Зубов, В. А. Пастухов, А. Я. Шалапов; модельщики П. Н. Мурзин, С. П. Шалапов. Художественный уровень кусинского литья во многом определяли работы уральского скульптора Ф. О. Васенина (1875–1923), обучавшегося в Строгановском художественно-промышленном училище. Произведения кусинского мастера в разные годы были отмечены различного уровня почетными дипломами и наградами международных и отечественных художественно-промышленных выставок. Среди образцов, разработанных Ф. О. Васениным в стиле историзма и модерна, декоративные вазы, тарелы, подсвечники, рамки, пепельницы – выразительные в художественно-эстетическом плане изделия, долгое время не выходящие из массового производства.

На протяжении нескольких столетий художественная продукция Каслинского и Кусинского заводов пользовалась неизменной популярностью и имела широкое распространение не только на родине, но и далеко за ее пределами. Чугунные изделия широкого ассортимента продавались в специализированных магазинах Екатеринбурга, Санкт-Петербурга, Берлина и обязательно сопровождались каталогами-прейскурантами. Факторами развития и распространения уральского чугунного литья явились благоприятные природные условия, оказавшие непосредственное влияние на высокий технико-технологический и художественно-эстетический уровень выпускаемой продукции,

<sup>147</sup> Павловский, Б. В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала / Б. В. Павловский. – М., 1975. – С. 61.

<sup>148</sup> Заводскому поселку Касли присвоен статус города в 1942 г. В городе находится специализированный музей художественного литья, открытый в 1963 г.

<sup>149</sup> Байнов, Л. П. Художественный чугун Кусы: Кусинский машиностроительный завод – 220 лет / Л. П. Байнов. – Челябинск: Рифей, 1998. – С. 189–196.

грамотная реклама, относительно невысокая цена. Эти факторы в совокупности обеспечивали массовость распространения художественной продукции.

Центры гончарного производства, как правило, располагались в районах глиняных месторождений, что объяснялось доступностью сырья (глины), а также леса, необходимого в качестве топлива при обжиге изделий. Ареал распространения гончарного производства Южного Урала в границах Оренбургской и близлежащих Пермской, Уфимской губерний (в пределах нынешней территории Челябинской области) составлен автором настоящего исследования на этапе изучения и выявления распространения традиционных центров художественных ремесел и промыслов<sup>150</sup>. На северо-востоке Оренбургской губернии таким центром являлась Бродокалмакская волость, в которой насчитывалось по статистике начала XX в. 12 гончарных хозяйств, по Шадринскому уезду официально отмечалась цифра 61 керамическая мастерская<sup>151</sup>. Отсюда промысел распространился в другие районы: Челябинский уезд (сс. Есаульское, Миасское, Долгодеревенское), Чебаркульское поселение (сс. Кундравы, Варламово), Верхнеуральск (с. Шабунино), также были охвачены южные территории населенных пунктов губернии (сс. Варна, Агаповка, пос. Каргалы) (ил. 77).

В XVIII в., когда еще не были освоены местным производством богатые каолином месторождения, – природное сырье Южно-Уральского региона поставляли на знаменитую порцелиновую фабрику в Санкт-Петербург. Уральские глиняные месторождения были описаны в книге известного русского географа Петра Ивановича Рычкова «Топография Оренбургская» (1762)<sup>152</sup>. В числе лучших ученых называл Чебаркульское месторождение белой глины, добываемой около озера Большой Мисяш. А также отмечал качество черной кундравинской и увельской, белой кизильской и орской губерлинской. По результатам обследования глин ученым было замечено, что «в других Оренбургской губернии местах такие глины находятся, которым внутри России в доброту подобные едва сыщутся ль»<sup>153</sup>.

В ученых записках академиков П. С. Паласса и И. И. Лепехина, почти одновременно путешествовавших по Уралу (1770)<sup>154</sup>, также было отмечено высокое качество белой южноуральской фарфоровой глины. «...Между Уральским хребтом и селом Кундравою, на самой наружной поверхности видна белая, весьма вязкая и тонкочастистая глина, ни в чем Чебаркульской глине, употребляемой на дело фарфоровой посуды, не уступающая...»<sup>155</sup> – было замечено И. И. Лепехиным.

В период рубежа XIX – начала XX в. в Оренбургской и прилегавшей к ней Уфимской и Пермской губерниях существовала целая ветвь гончарных мастерских, позднее преобразованных в гончарные артели. Наиболее крупные из этих мастерских превратились в заводы по выпуску фаянсовых, фарфоровых, терракотовых и изразцовых изделий.

Основным источником, фиксирующим существование керамических производств, являются уральские справочные издания, по которым прослеживается количественный состав гончарных мастерских и уровни развития керамического производства<sup>156</sup>. Изде-

<sup>150</sup> Шабалина, Н. М. Традиционные художественные ремесла и промыслы Южного Урала (вторая половина XIX – середина XX в.). монография / Н. М. Шабалина. – Челябинск, 2007. – 148 с.

<sup>151</sup> Очерк кустарных промыслов Шадринского уезда Пермской губернии. – Пермь, 1915. – С. 76.

<sup>152</sup> Рычков, П. И. Топография Оренбургской губернии / П. И. Рычков. – СПб., 1762. – С. 257–259.

<sup>153</sup> Там же. – С. 257.

<sup>154</sup> Паласс, П. С. Путешествие по разным провинциям Российской Империи / П. С. Паласс. – СПб., 1786. – Ч. 2. – Кн. 2. – С. 67–94;

Лепехин, И. И. Записки путешествия академика Лепехина / И. И. Лепехин // Полное собрание ученых путешествий по России, издаваемое Императорскою Академиею Наук, по предложению ее Президента. – СПб., 1822. – Т. 4. – С. 198.

<sup>155</sup> Лепехин, И. И. Указ. соч. – С. 198.

<sup>156</sup> Например, в XIX – начале XX в. выпускали такие издания, как «Памятная книжка Оренбургской губернии на 1865 год»; «Справочная книжка по Оренбургской губернии на 1884». (Оренбург, 1884); «Уральский торгово-промышленный адрес-календарь» (Пермь, 1906); «Адрес-календарь и справочная книжка Оренбургской губернии на 1910».

лия гончарного производства практически до середины XX в. были востребованы населением. К 1925 г. наиболее крупных керамических производств по статистическим данным Урала насчитывалось 43 единицы<sup>157</sup>. Исторически сложившиеся центры кустарного гончарства на Южном Урале имели высококачественную сырьевую базу, большой объем производства и широкие рынки сбыта на многочисленных уральских ярмарках.

На протяжении нескольких столетий мастера сохраняли преемственность: из поколения в поколение передавались знания, умение и секреты керамического дела, совершенствовался художественно-эстетический уровень изделий. Достаточно развитый традиционный промысел гончарства способствовал появлению ряда заводов по выпуску терракотовых и изразцовых изделий на Урале: изразцовый и фаянсовый завод в Оренбурге (с 1863 г.), керамический завод Всеволода Васильевича Лоренсова в Челябинске (с 1910 г.).

Текстильное производство Уральского региона<sup>158</sup> было широко развито в Шадринском уезде Пермской губернии и в южных районах Оренбургской губернии, где испокон веков занимались кожевенным и ткацким и ковроткацким промыслом. Уральские мастерицы владели всеми способами ручного ткачества: браным, выборным, переборным, закладным, ремизным. Параллельно с ткачеством безворсовых половиков в Зауралье развивалась выработка ворсовых, махровых («морховых») ковров, производство которых постепенно сложилось в промысел. К началу XX столетия ткацким делом в Зауралье занималось около шестисот хозяйств, специализировавшихся на изготовлении различных по назначению предметов домашнего обихода (скатертей, дорожек-половиков, паласов, ковров). Уездные земства<sup>159</sup> прилагали много усилий для развития ручного ткачества на местах. Промысловые центры Уральского региона подготовили почву для открытия уже в следующем, XX столетии фабричного производства ковровой продукции.

Итак, в недрах XVIII в. зарождалось новое явление декоративно-прикладного искусства – художественная промышленность. С одной стороны, она вырастала на базе ремесленной и промысловой традиционной культуры восточных славян и тюркских народностей, с другой – на базе экономического подъема, вызванного петровскими преобразованиями. Процесс интенсивного развития художественной промышленности на Урале был обусловлен мощной экономической системой горнозаводской промышленности.

### 3.2. Закономерности динамики художественного процесса в первые десятилетия XX в.

Челябинское промышленное производство по выпуску изразцовых и терракотовых изделий обладало достаточно высоким художественным качеством, о чем свидетельствуют сохранившиеся в музейных коллекциях города фрагменты изделий завода В. В. Лоренсова и образцы, опубликованные в иллюстрированном прејскуранте 1911 года<sup>160</sup>, где воспроизведено 20 разновидностей изразцовых печей и каминов (ил. 75–76). В собра-

<sup>157</sup> Уральский торгово-промышленный справочник. – Пермь, 1925. – С. 314.

<sup>158</sup> Шабалина, Н. М. Традиционные художественные ремесла и промыслы Южного Урала (вторая половина XIX – середина XX в.): монография / Н. М. Шабалина. – Челябинск, 2007. – С. 147 (см.: карта «Центры народных традиционных ремесел и промыслов на Южном Урале (вторая половина XIX – середина XX в.)».

<sup>159</sup> Журналы XXVII Очередного Шадринского Уездного Земского собрания с докладами управы и комиссией и др. приложениями. – Пермь, 1898.

<sup>160</sup> Прејскурант завода изразцовых и терракотовых изделий Всеволода Васильевича Лоренсова в г. Челябинске Оренбургской губернии. – Варшава, 1911.

Шабалина, Н. М. Лоренсова В. В. завод керамический / Н. М. Шабалина // Челябинск. Энциклопедия / сост. В. С. Боже, В. А. Черноземцев. – Челябинск, 2001. – С. 463.

нии Государственного исторического музея Южного Урала хранится около 60-ти образцов изразцовых плиток, среди которых имеются фрагменты изделий с клеймом завода. В Челябинске сохраняется купеческий особняк М. П. Архипова, в интерьере которого расположено шесть изразцовых печей, аналогичных образцам, представленным в прейскуранте завода Лоренсова 1911 г.

Покупателю предлагалась оригинальная художественная продукция с различными вариантами облицовок: глазурованные, белые и одноцветные, эмалированные, терракотовые, майоликовые. Печи и каминные имели по пропорциям строгую, вытянутую вертикальную конструктивную форму с двумя карнизными поясами и фронтонами, нередко украшенными объемными скульптурными фигурами и картушами. Изразцовые печи отличались разнообразной стилиевой композиционно-декоративной компоновкой. Среднюю часть отдельных образцов украшали вставки с сюжетными композициями. В цветовом оформлении применялись глазури различных оттенков коричневого, кремового, зеленого колера.

В художественно-эстетическом решении изразцовых печей использовались элементы различных исторических стилиевых направлений: классицизма, барокко, ампира, но предпочтение отдавалось модерну – новому стилю, получившему повсеместное распространение в начале XX столетия. В растительных орнаментах плитки преобладали плавные, текучие линии, подчеркивающие строгие пропорции конструктивных элементов печей. Помимо терракотовых и глазурованных изразцов был налажен выпуск эмалированных и майоликовых изделий, что свидетельствовало о высокой технологической, сырьевой базе и художественных достижениях керамического дела.

Изразцовое производство Всеволода Васильевича Лоренсова можно рассматривать в истории прикладного наследия Южного Урала как одно из первых промышленных производств, основанных на профессиональной базе. Для выпуска керамической плитки использовалась местная высококачественная белая глина месторождений, расположенных около села Долгодеревенское (в 10 км от северной окраины Челябинска). Продукция завода отличалась высоким технико-технологическим и художественно-эстетическим качеством, была рассчитана на различные вкусы и возможности потребителя, экспортировалась за рубеж (например, в Польшу). Керамический завод Всеволода Лоренцова<sup>161</sup> и целая сеть гончарных мастерских, расположенных на территории Южного Урала подготовили почву для развития в регионе школы керамического производства.

В уральской гуманитарной науке к первым публикациям по изучению фарфорово-фаянсового производства на Урале, как было отмечено, относятся изыскания краеведов – историков Н. Н. Серебренникова и В. П. Бирюкова, которые способствовали формированию на Урале первых музейных коллекций фарфоровой продукции (Пермь, Екатеринбург, Шадринск). Во второй половине XX в. профессором Б. В. Павловским опубликованы ранее неизвестные архивные материалы по деятельности ведущих уральских фарфорово-фаянсовых производств периода XIX в. (Фетисовых в Шадринске (1822–1850), В. Н. Сипягина и Жадовского в Екатеринбурге (1840-е гг.), нижнетагильского купца Г. А. Ушакова (1841–1861), Колпакова в Перми (1850–1890-е гг.), Чекановых в Екатеринбурге). Продукция Императорской порцелиновой мануфактуры хоть и имела широкое распространение по всей России, но не могла удовлетворить к началу нового века все более возраставший среди населения спрос на фарфоровую посуду. Формированию и организации новой промышленной формы выпуска керамической посуды на Урале способствовала ее богатая сырьевая база.

<sup>161</sup> Шабалина, Н. М. К вопросу истории развития керамического производства в Челябинске и его округе / Н. М. Шабалина // Исторические чтения: М-лы науч. конф. «Культура Челябинска: поиски и находки» (1998). Центр историко-культурного наследия Челябинска. Челябинск, 2000. – Выпуск 5. – С. 26–34.

Ткацким промыслом на Южном Урале по статистике 1915 г. занималось 536 хозяйств, из которых 512 специализировались на изготовлении скатертей (Крестовская, Осиновская, Канашинская, Кривская волости) и 24 хозяйства – на ткачестве половиков (сс. Канашино, Иванищенское, Могильное)<sup>162</sup>. Передвижные ткацкие мастерские<sup>163</sup> на рубеже XIX–XX вв. организовывались в селах: Масляное, Нижняя, Усть-Короболка, Сушино, Ольховка, Вознесенское, Басманово. Также мастерские традиционно открывались при женских монастырях (например, при Челябинском Одигитриевском, Верхне-Теченском монастырях). Уральские мастерицы выполняли изделия с помощью разнообразных способов ткачества, которые позволял использовать ткацкий стан. В основе тканья лежал традиционный способ полотняного крестообразного переплетения нитей основы и утка, дававший возможность воспроизвести многочисленные варианты узоров, от простых геометрических до многофигурных композиций. Шадринские шерстяные тропинки находили широкий сбыт на всем Урале и сопредельных к нему районах (Крестовской, Ирбитской, Челябинской и других регулярно организуемых ярмарках).

Локализация центров текстильного промысла в шадринском Зауралье объясняется доступностью сырья. Ковровое ремесло сопутствовало кожевенному производству, так как дорожки ткались из остающихся от выделки кож коровьей и конской шерсти. Кожевенный промысел, в свою очередь, явился результатом развития животноводства, чему способствовали благоприятные климатические природные условия. Возможно, истоки возникновения и развития зауральского ковроделия, как и многих других локальных центров ковроткачества, обозначенных в конце XIX в. исследователем С. А. Давыдовой, были связаны с привнесенной культурой выходцев восточных стран, повсеместно селившихся на территории России, рядом с проживающими там тюркскими народами (татарами, башкирами, чувашами).

В свое время исследователь отмечала, что на развитие сибирского ковроделия повлияла культура татар и бухарцев, заселявших Тюменский округ; в Саратовской губернии производство ковров было занесено переселенцами с Кавказа; в Воронежской – на развитие ковроделия повлияли пленные турки-солдаты, находившиеся на ее территории губернии<sup>164</sup>. Шадринское ковроделие также испытало на себе влияние восточной культуры вследствие выстраиваемых тогда торгово-экономических связей Зауралья со странами Средней Азии.

Производство, начавшееся с простой формы надомного труда, в конце XIX в. развивалось в развитый промысел, оформившийся в 1920-х гг. в форму кооперативного движения, объединив ткачих в артель, в которой уже присутствовало разделение процесса производства, организованная форма сбыта продукции и снабжение сырьем. Далее мелкие сельские артели вливались в крупные кооперативы, такие как: «Делегатка» в селе Иванищенском, «Новый труд» в селе Вознесенском, «Новая техника» в селе Кривское. Постепенно ткацкий центр укрупнялся, производство оснащалось техникой, механизировалось и во второй половине 1930-х гг. все кустарно-промысловые артели объединились в Шадринский кооперативно-промысловый союз, в котором работало более 600 мастеров.

Аналогичные процессы происходили и на юге современной территории Челябинской области, в южных степных районах, где было развито животноводство, например в поселке Полтавский (с 1910-х гг. преобразован в поселок Карталы, а с 1944 г. в одноименный город). Полтавское ковроткачество, не имевшее столь давней истории разви-

<sup>162</sup> Очерк кустарных промыслов Шадринского уезда Пермской губернии. – Пермь, 1915. – С. 89.

<sup>163</sup> По полевым материалам автора (ПМА 1) тканая мастерская также работала в селе Бродокалмак. (Экспедиция Челябинской областной картинной галереи 1995 года, руководитель – Н. М. Шабалина).

<sup>164</sup> С. А. Давыдова в своем очерке производства ковров в России предполагала, что русские поселенцы переняли у бухарских выходцев тканье ковров с ворсом, «морховых» (по местному наименованию морх – ворс бархатной материи бухарского и персидского происхождения), а у татар изготовление гладких ковров – паласов. См.: Давыдова, С. А. Очерк производства ковров в России / С. А. Давыдова // Кустарная промышленность в России. Женские промыслы. – СПб., 1913. – С. 287.



тия, как канашинокое, тем не менее также выросло до масштабов промысловой формы организации. В 1920-х гг. в Полтавском районе (ныне Карталинский) на базе кустарного промысла были открыты артели, объединившие мастеров, специализировавшихся на швейном производстве и ковроткачестве (позднее артели переименованы в «Артель имени В. П. Чкалова», «8 Марта», «Победа») <sup>165</sup>. Традиционное народное ткачество, широко распространенное в регионе, нашло свое логическое продолжение в промышленном производстве Канашинской и Карталинской ковроткацких фабриках, открывшихся во второй половине XX столетия.

Подводя итоги по рассмотрению условий и основных предпосылок, оказавших влияние на становление и развитие уральской художественной промышленности, отметим, что в ее формировании большая роль отводилась традиционным ремеслам и кустарным промыслам Урала, подготовившим почву для перехода в новую форму индустриального производства. Этому процессу способствовали благоприятные природные, социально-экономические, политические условия, определенный уровень развития обрабатывающей техники и культурной среды в данный исторический отрезок времени.

Необходимо отметить и роль традиции в этом процессе. Именно в сложившемся в регионе, традиционном центре промысла по художественной обработке природного материала, виделось дальнейшее совершенствование художественно-производственных технологий. В развитии промыслового производства фокусировались задачи социально-культурного, экономического и политического значений. С одной стороны, страна удовлетворяла все возрастающий потребительский спрос на хозяйственные предметы, с другой стороны, в развитии художественной направленности отдельных подотраслей промышленности государство видело возможность преобразований условий быта своего народа и дополнительное средство для проведения и закрепления новой идеологии. Практически каждое художественное производство экспортировало свою продукцию, в чем виделась со стороны малых производств политико-экономическая поддержка молодому государству.

Культурно-исторический контекст уральских традиционных промыслов имел значение для государственных вложений в дальнейшее продвижение уже сформированных отдельных участков художественных производств фарфоровой, металлургической, текстильной промышленности. Именно традиционные ремесла и промыслы, связанные с художественной обработкой керамики, металла, волокна, развивавшиеся на протяжении нескольких столетий на Урале, легли в основу крупнейших центров художественной промышленности Нового и Новейшего времени.

### **3.3. Развитие каслинского чугунного художественного производства в условиях социалистической системы 1930–1960-х гг.**

Исторический период первой четверти XX в. был насыщен важными политическими и социально-экономическими событиями, которые во многом обусловили характер развития промышленного искусства. Столкновение разных политических систем не могло не отразиться на укладе жизни людей и их производственной деятельности, в том числе художественной.

В 1900-е гг. история развития каслинского художественного литья не начиналась заново, а продолжалась в соответствии с обновленными условиями жизни страны. Произошли достаточно важные открытия в мировом научно-техническом сообществе, повлиявшие на развитие художественной промышленности и художественного конструирования, приведшего к формированию новой проектной деятельности, связанной с производством и получившей название «индустриальный дизайн» («промышленный дизайн»).

<sup>165</sup> ОГАЧО. Ф. Р-976. Оп. 1. Д. 48.

Многочисленные экспортные поставки каслинского литейного производства, постоянное представительство Урала чугунолитейной продукцией на всемирных художественно-промышленных выставках середины XIX в. и XX в., привело каслинских производителей к разработкам новых проектов подачи (рекламирования и дальнейшего продвижения) своей продукции чугунного художественного литья на мировом рынке.

Так родилась идея разработки выставочного павильона – своеобразной витрины для показа уникальных уральских изделий. Первым шагом можно назвать модель павильона, созданного в 1896 г. для Всероссийской художественно-промышленной выставки, организованной в Нижнем Новгороде. Уральскими мастерами впервые была создана выставочная витрина по проекту нижегородского архитектора Александра Ивановича Ширшова (1865–1935) в целях рекламы художественных изделий из чугуна. Подобная идея оказалась настолько оригинальной и своеобразной, что экспонентами выставки было решено повторить опробованный в России проект для Всемирной художественно-промышленной выставки, проходившей в Париже в 1900 г.

Проектом на этот раз занимался архитектор из Петербурга Евгений Евгеньевич Баумгартен (1866–1919). Ему предстояло спроектировать масштабный павильон, в котором могли экспонироваться более тысячи каслинских художественных изделий из чугуна. Павильон должен был выполнять функции экспозиционной витрины и одновременно выступать самоценным высокохудожественным образцом российского чугунного литья. Модели многочисленных пластических форм павильона создавали вначале в дереве, затем с ювелирной точностью переводили в бронзу такие талантливые каслинские мастера, как Кузьма Дмитриевич Тарасов и Дмитрий Ильич Широков. Кропотливая работа осуществлялась в течение двух лет и была успешно завершена к сроку. Павильон<sup>166</sup>, экспонировавшийся в разделе выставки «Горное дело и металлургия», получил Большую золотую медаль и Гран-при «Хрустальный глобус».

Каслинский павильон стал эталоном российского чугунного литья, в нем сфокусировались все достижения искусства уральских литейщиков и послужил основой для совершенствования мастерства в последующие десятилетия нового века. С появлением павильона качество каслинских изделий сверялось с чугунолитейным и возможностями производства рубежа XIX–XX столетий. Позднее Александр Семенович Гилев разработает модель нового павильона под названием «Уральская сюита» (1974), что явится свидетельством продолжения лучших традиций каслинских мастеров в конструировании масштабных объектов.

К середине XIX века крупные уральские металлургические заводы (Каслинский, Кузинский, Кушвинский, Верх-Исетский), некогда ориентированные в своем производстве на европейскую, в частности немецкую, чугунную художественную продукцию, по качеству изготовления изделий превосходили подобную продукцию заводов Северного Олонекского и Замосковского (Москва, Тула, Кашира) регионов России. Важно отметить также лидирующие позиции уральского литья в мире. Регулярное участие каслинских и кузинских мастеров в международных выставках отмечалось дипломами и высокими наградами. В 1906 г. каслинцы получили очередную Большую золотую медаль за участие в художественно-промышленной выставке, проходившей в Милане.

Исторические факты свидетельствуют о том, что уральцы не отставали от уровня европейской выставочной культуры, постоянное участие в мероприятиях подобного масштаба поддерживало качество и уровень экспозиционной подачи своей продукции. Витрина как самоценный экспонат – оптимальное решение для экспонента, постоянно ощущавшего нехватку экспозиционных площадей. Архитектура выставочных павильонов – это особая страница в мировой истории проведения международных выставок

<sup>166</sup> Павловский, Б. В. Каслинский чугунный павильон / Б. В. Павловский. – Свердловск, Средне-Уральское книжное издательство, 1979. – 220 с.

и ярмарок. Многие исторические выставочные объекты сохраняются и поныне подобно восстановленному знаменитому чугунному павильону 1900 г. В 1978 г. отреставрированный «Каслинский чугунный павильон» по решению ЮНЕСКО был отнесен к уникальным художественным памятникам мирового значения и занял достойное место в постоянной экспозиции Свердловского / Екатеринбургского государственного музея изобразительных искусств (ил. 5).

Стриумфом вошли каслинские мастера во второе тысячелетие, но в России произошли политические катаклизмы, приведшие страну к смене общественно-экономической системы. Следует отметить первую мировую войну, повлекшую за собой экономический кризис, принесший, с одной стороны, колоссальные проблемы, с другой – неожиданное решение этих проблем, в том числе с помощью привлечения художников в производство.

В этот сложный, бурный период первой четверти XX столетия в странах Западной Европы и России начинает развиваться новая область художественного конструирования, в терминологии второй половины XX века дизайна. Именно усилия дизайнеров, художников-конструкторов, направленные на разработку внешнего вида тиражируемых товаров народного потребления, выправили возникшую нестабильную экономическую ситуацию и не дали исчезнуть многим европейским и американским производствам. Массовую безработицу, бедность, нужду испытывало на себе практически все мировое сообщество. Нелегко было выжить и, казалось бы, такому прибыльному производству, как металлургическая промышленность.

Смена политической власти и социально-экономического строя в 1917 г. повлекла за собой череду изменений в образе жизни и в культуре нашего народа. В сложный период военного времени в ассортименте изделий 1910–1920-х гг., выпускаемых Каслинским чугунолитейным заводом, на первом месте стояла продукция народного потребления. В номенклатуре промышленного чугунного литья преобладали посудные (чаши, кумганы, ступки, горшки русского и сибирского фасона, треножки) и печные изделия (вьюшки, задвижки, заслонки). Однако и в тяжелое для страны время не прекращался выпуск художественных изделий, предназначенных для украшения интерьеров и открытых пространств городской среды: различные скульптурные и декоративные композиции малых и крупных форм, уличное оборудование.

В 1922 г. в Касли приезжает жить и работать художник известной творческой династии Клодт Константин Александрович (1867–1928), внук известного скульптора Петра Карловича Клодта, автора прославленных конных статуй Аничкова моста в Петербурге (ил. 11). В различные периоды своей деятельности Каслинский завод будет отливать столь популярные фигурные композиции лошадей (ил. 10). На Урал К. А. Клодт прибыл из Пензы, где в художественном училище преподавал рисунок и скульптуру.

По устройству на Каслинский завод скульптор организовал школу мастеров художественного литья, затем школу фабрично-заводского ученичества<sup>167</sup> с целью обучения молодежи рисованию, лепке, формовке. В разное время в школе обучались воспитанники П. С. Аникин, А. И. Просвирнин, А. В. Чиркин, А. С. Гилёв, впоследствии ставшие известными мастерами каслинского чугунного литья.

На Южном Урале Константин Клодт активно включился в осуществление государственных мероприятий так называемого ленинского плана монументальной пропаганды коммунистической идеологии: участвовал в проекте памятника «Героям, павшим за революцию» (1922), разработал модели скульптур Ленина и Дзержинского (1923, 1924), создал многочисленные рисунки с изображением советской символики для рельефов массового тиража печных дверок. И в рамках, казалось бы, жестких идеологических установок и требований скульптор сумел сохранить творческую инициативу и смелость.

<sup>167</sup> ОГАЧО. Ф. Р-1611. Оп. 2 Д. 55а. Л. 43.

Губкин, О. П. Каслинский феникс / О. П. Губкин. – Екатеринбург: Сократ, 2004. – С. 75.

Лаконичность и обобщенность образа, а также связь с традициями мирового искусства проявилась в композиции «Пионер» (1924), где предметный образ ножа для разрезания книг тонко и иронично по восприятию перекликается с классической формой и художественно-конструктивным решением древнеегипетской туалетной ложечки в виде фигуры плывущей молодой египтянки.

Выразительная художественно-конструктивная форма предмета была обусловлена его функциональным назначением. В использовании автором специфического приема реплики, ироничной игры прочитывается универсальная стилистика, свойственная авангардному искусству. В скульптурных произведениях первых лет революции, эпохи бурных общественных перемен отмечалась эмоционально-романтическая, приподнято-возвышенная трактовка образов, нередко взаимодействующая с художественными традициями предшествующих эпох.

В искусстве второй половины 1930 гг. и последующих десятилетий, периода наиболее консервативного и догматичного в политике, а значит, и в официальном искусстве, на смену образно-эмоциональной, конструктивистской трактовке сюжета пришел выхолощенный социалистический реализм (соцреализм) с преобладанием элементов натурализма. На основании закономерного объективного соответствия внутреннего механизма духовной деятельности одного человека внутреннему механизму коллективной деятельности отдельно взятой социальной группы (пролетариата) можно утверждать, что основные тенденции политико-экономического и социокультурного развития страны непосредственно отражались в деятельности массового художественного производства первых лет революции.

В период конца 1920–1930-х гг. на Каслинском заводе проводилась масштабная кампания по рационализации производства<sup>168</sup>, соответствовавшая общему курсу индустриализации страны. Поскольку художественное литье выпускалось на участке крупного индустриального предприятия, специализирующегося на выплавке чугуна, то процесс рационализации коснулся всех отраслевых направлений и подразделений завода.

На первом этапе программы рационализации литейного производства труд формовщика разбивался в зависимости от выполняемых операций на отдельные функции (некоторые из них перекладывались на менее квалифицированных рабочих). В литейном цехе были организованы специализированные кадры чистильщиков, заливщиков, выбивальщиков. Подобное разделение труда должно было сократить время изготовления продукции и повысить производительность труда.

Второй этап рационализации включал в себя механизацию производства (формовка, заливка, очистка литья, изготовление формовочных земель и т. д.), где уделялось большое внимание техническому оснащению (отдельное оборудование привозилось из Германии). В результате все проводимые заводом мероприятия были направлены на увеличение производительности труда, улучшение качества продукции, снижение тяжести изделий, повышение выразительности художественных свойств выпускаемой продукции, что, в свою очередь, должно было привести к понижению ее себестоимости и повышению потребительского спроса.

Достойному качеству каслинских изделий способствовали высокие технико-технологические свойства металла, получаемого на заводе. Состав чугуна, идущего на изготовление художественных предметов, отличался от чугуна, применяемого для изготовления технической машинной продукции. В изготовлении скульптур важна не столько техническая прочность, сколько пластические возможности данного металла. На пластичность и качество изделий влиял химический состав металла и другие параметры производства, среди которых использование оригинальных формовочных глинистых песков и древесного угля в качестве топлива (к концу 1930-х гг. он сменится на привозной кокс).

<sup>168</sup> Состояние, перспективы Каслинского чугуно-литейного завода в связи с проведенной рационализацией, 1927 г. // ОГАЧО. Ф.1611. Оп. 1. Д. 1. Л. 51–54.

В составе чугуна имелись примеси углерода, марганца, кремния, фосфора и серы. Содержание фосфора в значительной степени увеличивало легкоплавкость чугуна и по мере застывания давал более гладкую поверхность. Поэтому для отливки художественных изделий чаще употребляли фосфористый чугун. Присутствие серы в чугуне увеличивало прочность и упругость металла, но при отливке такой металл плохо заполнял форму, поэтому для тонких изделий серистый чугун был нежелателен. На Каслинском заводе в первой половине XX в. для художественного литья употребляли чугун с максимальным содержанием кремния, а для плавления – специальный литейный кокс, что в целом гарантировало тонкость отливок, но изделия при этом были очень хрупкими<sup>169</sup>.

Модели, предназначенные для художественного литья, часто отличались сложной конфигурацией, были многосоставными. Отсюда те высокие требования, которые предъявлялись к формовочным смесям – материалу, заполняющему литейные формы. Большее значение имел формовочный песок («земля» – как его иногда называли в документах архивных материалов): от присутствующего в нём количества глины, зависела его крепость и пластичность. Месторождение района «Каслинская дача» обладало таким уникальным природным материалом<sup>170</sup>.

Чтобы перевести скульптурную модель в чугун, необходимо осуществить ряд операций, за каждую из которых отвечал конкретный специалист в области формовки, литья, чеканки, покраски (покрытия). Весь процесс создания художественной вещи промышленным способом был строго разделен.

Начиналась жизнь чугунных отливок с очень важного этапа – формовки. Изделие формовалось в опоке – металлическом ящике без крышки и дна. Если объемная композиция сложная, то ее собирали из несколько опок. Поверхность модели делили на определенные части и затем, по выражению мастеров, «навивали форму».

Куски форм осторожно снимали и просушивали в печи. Затем тщательно подбирая один элемент к другому, формовщик собирал цельную законченную форму. Сложность формовки художественных произведений, имевших самую разнообразную поверхность, заключалась главным образом в делении этой поверхности на части.

Наименьшее число кусков формы давало впоследствии меньшее количество швов на поверхности отливки, отсюда – лучшее ее качество, меньший срок механической обработки.

Хрестоматийным стал отзыв великого русского ученого Д. И. Менделеева о высоком мастерстве каслинских формовщиков и литейщиков: «Искусство формовщиков и литейщиков особенно выказалось на мелких брелоках к часам и на часовой цепочке. На ней не только каждое звено формовано и отлито отдельно так, что гибкая цепь образуется рядом друг в друга продетых колец, но и по концам крючок и колечко свободно вращаются в чугунном – прямо отлитом (с присыпкой угля) охвате без всякой обточки или опалки»<sup>171</sup>.

Труд формовщика заключался не только в механическом выполнении операций, но и требовал творческого подхода к делу, большого мастерства и художественного вкуса.

<sup>169</sup> На специфику химического состава чугуна в свое время указывал профессор Н. Н. Соболев. См.: Художественное чугунное литье в русском искусстве // Выставка художественного чугунного литья. Скульптура – архитектура. Каталог / введ. ст. и аннотации проф. Н. Н. Соболева. – М.: Гос. архитектурное изд-во Академии архитектуры СССР, 1940. – С. 10.

Также о сырье и технико-технологическом процессе см.: Зотов, Б. Н. Художественное литье / Б. Н. Зотов. – Челябинск, 1944. – С. 98.

<sup>170</sup> Каслинский завод. Предварительное проектное задание по реконструкции Каслинского чугунолитейного завода Управления местной промышленности Челябинской области, апрель 1935 год // ОГАЧО. Ф. 1009. Оп. 2. Д. 29. Л. 13–21;

Губкин, И. М. Минерально-сырьевая база Урала в свете новейших исследований и разведок и основные задачи ее дальнейшего изучения / И. М. Губкин. – Л.: АН СССР, 1932. – 81 с.

<sup>171</sup> Цитируется по изданию: Павловский, Б. В. Касли / Б. В. Павловский. – Свердловск, 1957. – С. 65.

Также см.: Менделеев, Д. И. Уральская железная промышленность в 1899 г. / Д. И. Менделеев // Собр. соч.: в 12 т. – М.–Л., 1949. – Т.12, ч.1, гл.18. – С. 594–596.

Мастер-формовщик должен был чутко воспринимать все особенности художественной формы скульптурного или предметного произведения, добиваться, чтобы оно сохраняло в чугуна всю свою выразительность. Стремясь с наибольшей точностью и тонкостью отформовать модель, мастер проникал в замысел автора-ваятеля, становился его соавтором. Часто художник (создатель образа), формовщик и литейщик соединялся в одном лице. История каслинского литья знает немало подобных примеров. Мастерами-универсалами высшего класса в разное время выступали В. Ф. Торокин, Д. И. Широков, К. Д. Тарасов, А. В. Чиркин, А. С. Гилев.

Завершающим этапом процесса создания вещи из чугуна являлись чеканка и покрытие патиной. На производстве существовала утвержденная рецептура патины, от которой, к сожалению, мастера в период с середины XX в. начинали отступать: вместо характерного благородного матового черного тона покрытия выпускали изделия глянцевые, блестящие, значительно уступавшие первым в своей художественности. В состав патины входили натуральная олифа, голландская сажа, свинцовый сурик. Патину необходимо было закрепить огнем при соответствующей температуре (200–220°C). Если традиционные правила «прожарки» изделий нарушались, это приводило к изменению внешнего, эстетичного вида чугунных изделий. На соответствующие причины снижения качества патины указал в свое время мастер А. С. Гилев<sup>172</sup>. Но в целом каслинская художественная чугунная продукция довоенного времени соответствовала качеству дореволюционного эталона промышленного литья.

В 1935 г., когда страна вступила во вторую фазу пятилетнего плана развития индустриализации страны, на Каслинском заводе разрабатывался эскизный проект расширения производства художественного литья<sup>173</sup>. В программе было намечено проведение нескольких мероприятий, среди которых важно отметить перспективное развитие школы фабрично-заводского ученичества (ФЗУ)<sup>174</sup>. На 1 января 1935 г. в штатном расписании завода значились 12 квалифицированных формовщиков и 12 учеников, а также 8 квалифицированных чеканщиков и 35 учеников<sup>175</sup>. К 1936 г. количество учеников ФЗУ доходило до 200 человек.

Непрекращающееся функционирование заводской школы в городе Касли можно рассматривать как свидетельство непрерывной преемственности знаний и традиций литейного производства. Фабрично-заводское ученичество по своему содержанию важнейшее звено в цепочке структуры любого традиционного промысла, его перспективного развития и совершенствования. Если это звено по каким-либо причинам ослабевало, то был неизбежен кризис, который мог привести к исчезновению промысла. Администрация завода несла ответственность за слаженность работы всего комплекса общезаводского механизма.

Поскольку цены на каслинскую продукцию в обозначенный период были высоки, перед руководством стала задача сделать литье доступным для широких рабочих кругов, что отвечало общей культурной политике молодого государства. С этой целью удешевление выпускаемых изделий рассматривалось возможным за счет расширения номенклатуры продукции и рационализации отдельных трудоемких процессов литья.

От структурного подразделения, называемого «Художественный цех № 4», каждый месяц подавались сведения о выполнении программы по художественному литью. В статистических сводках фигурировало 148 наименований изделий (модели старых и новых

<sup>172</sup> Гилев, А. С. Актуальные проблемы каслинского литья / А. С. Гилев // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов / сост. и науч. ред. И. Я. Богуславская. – Л., 1981. – С. 360.

<sup>173</sup> Ориентировочная смета по эскизному проекту расширения производства художественного литья на Каслинском заводе, 1935 г. // ОГАЧО. Ф. Р-1611. Оп. 1. Д. 55а. Л. 43.

<sup>174</sup> ОГАЧО. Ф. Р-1009. Оп. 2. Д. 29. Л. 47.

<sup>175</sup> ОГАЧО. Ф. Р-1611. Оп. 1. Д. 55а. Л. 43.

образцов). Например, за январь 1936 г. было произведено художественной продукции 1702 т вместо планируемых 834<sup>176</sup>. Рост производства был очевиден.

В ассортименте изделий значилась скульптура малых и крупных форм, отлитая по моделям западноевропейских и русских мастеров. Особым спросом пользовались предметы анималистической тематики. В одно- и многофигурных скульптурных композициях присутствовали изображения лошади, оленя, собаки (П. А. Баландин «Лось» (1946) А. И. Просвирнин «Горный баран» (1958)) (ил. 19, 22, 38). Популярность имели образы литературных, исторических и мифологических персонажей («Мефистофель» и «Дон Кихот» Ж. Л. Гютье, «Геркулес» и «Ермак» П. П. Забелло, бюсты великих русских писателей в исполнении отечественных мастеров).

Параллельно большое внимание уделялась разработке новых сюжетов и образов революционной советской тематики. На заводе продолжали тиражировать разнообразные формы пресс-папье, чернильниц, пепельниц, а также декоративные тарелки, вазы, подсвечники, корпуса для часов, подчасники и многие другие разновидности украшений, предназначенные для оформления и организации интерьерной пространственной среды в одном стиле. В предметном формообразовании мастера традиционно использовали органичные стилизованные природные растительные и зооморфные мотивы.

Недолгий период (с 1935 по 1939 г.) скульптором на Каслинском чугунолитейном заводе проработал Николай Николаевич Горский<sup>177</sup> (1900–1981). Мастер много времени уделял образовательной деятельности, с 1937 по 1940 г. вел школу мастеров художественного литья, а с 1941 по 1944 г. преподавал в Каслинском ремесленном училище № 18.

В течение большого отрезка времени в чугун переводились созданные художником барельефы, изображающие крупных политических деятелей (Маркса, Ленина, Орджоникидзе), скульптурные портреты прославленных русских литераторов (Пушкина и Горького). В период работы Н. Н. Горского на производстве активно разворачивалась деятельность по изготовлению востребованного в советском индустриальном строительстве архитектурного литья.

В 1930-е гг. завод получает большие заказы на декоративное оформление станций строящегося в те годы Московского метрополитена, оформление набережной канала Москва–Волга, изготовление решеток для Новоспасского и Краснохолмского моста в Москве. Государственные социальные заказы стимулировали дальнейшее развитие в каслинском промышленном производстве направления архитектурно-художественного литья.

В обозначенный период рядом с Н. Н. Горским работал Алексей Михайлович Озерский (1888–1949), возглавлявший в период с 1936 по 1938 г. художественную скульптурную лабораторию. Ему выпала честь отвечать за представительство Каслинского завода на Всемирной художественно-промышленной выставке, проходившей в 1937 г. в Париже. Своеобразной вехой в деятельности Каслинского завода явилось участие во Всероссийской специализированной выставке. В Москве перед началом Второй мировой войны состоялась первая выставка художественного чугунного литья, организованная музеем Академии архитектуры (1940)<sup>178</sup>. На выставке экспонировалось 209 произведений, из которых 171 изделие принадлежало Каслинскому заводу. В разделе «Архитектура» были представлены фотографии с фрагментами оград, решеток и т. д. (всего по каталогу значилось 525 наименований художественного литья). Помимо Каслинского предприятия экспонентами выставки были Кусинский, Петрозаводский (бывший Александровский), Кушвинский, Верхне-Исетский чугунолитейные заводы. Каслинским заводом

<sup>176</sup> ОГАЧО. Ф. 1611. Оп. 1. Д. 56. Л. 38.

<sup>177</sup> См.: Художественное литье XIX–XX веков в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств: Каталог / авт.-сост. О. П. Губкин, Г. П. Шайдурова. – Екатеринбург: Издательский Дом «Автограф», 2005. – С. 219.

<sup>178</sup> Выставка художественного чугунного литья. Скульптура – архитектура. Каталог. / введ. ст. и аннот. проф. Н. Н. Соболева. М.: Гос. архитектурное изд-во Академии архитектуры СССР. М., 1940. – 54 с., ил.

по специальному заказу для выставки было отлито около тридцати моделей скульптур, остальные экспонаты – музейные образцы дореволюционного литья представила Свердловская картинная галерея (ныне Музей изобразительных искусств Екатеринбурга).

Главное управление учреждениями изобразительных искусств и Академия архитектуры СССР решили показать лучшие образцы художественного литья с целью привлечь к этой области внимание скульпторов, архитекторов и производственников, призванных активно участвовать в оформлении и организации городских улиц и площадей, призванных облагородить быт советских граждан. Но работа в этом направлении возобновилась и активизировалась только после окончания Великой Отечественной войны.

Во второй половине XX столетия в промышленном производстве возникают проблемы, связанные с обследованием новых месторождений каслинской территории. В округе железные руды залегают отдельными гнездами и через определенное время могли быть исчерпаны. До 1930 г. проводились регулярные исследования ископаемых по Каслинской даче Свердловским горнометаллургическим трестом «Гормет», по результатам которых составлялись официальные сведения, тем самым добыча ископаемых находилась под государственным контролем.

В период с конца 1930-х гг. обследование новых месторождений данной территории не проводилось по причине отсутствия финансирования<sup>179</sup>. В Касли поставлялся привозной чугуи соседних уральских заводов, но вспомогательные материалы по-прежнему использовались в производстве местные (руда глинистая, кварц и кварцит, флюс-известняк, глина белая и красная, камень бутовый, известь, песок формовочный и речной)<sup>180</sup>.

В качестве топлива применяли местный древесный и каменный уголь, антрацит егоршинский (в начале 1930-х годов перешли на привозной донецкий и сибирский кокс). Древесноугольный чугуи по своему качеству оценивался уральскими мастерами выше коксового, так как он имел меньшее количество вредных примесей (таких как серу).

В объяснительной записке 1935 г. к плану производства директор Каслинского завода С. Мирошин отмечает: «...Наличие формовочных земель хорошего качества создало Каслинскому заводу хорошую репутацию по качеству литья. Во второй пятилетке производство художественного литья возобновляется и развивается. Производство художественного литья должно иметь большое значение в быту как культурное украшение жилищ трудящихся, а также должно идти на экспорт по линии Маук–Касли»<sup>181</sup>.

Таким образом, заводом решалась одна из поставленных правительством задач культурной революции – «культурного развития всей народной массы» (В. И. Ленин). На передний план выдвигалась идея создания пролетарской культуры, основанной на коммунистической идеологии и воспитании, на массовости – принципе вхождения искусства в жизнь.

В период с 1930-х и 1940-х гг. завод активно приглашает сотрудничать профессиональных скульпторов из Москвы и Ленинграда (М. Г. Манизер, В. Л. Симонов, А. И. Посядо, О. М. Мануйлова и др.). Определяется тенденция к тиражированию скульптур, усиливается станковая направленность выпускаемой предметной продукции. Наряду с символами советской власти, сюжетами социалистической тематики и портретами-бюстами политических деятелей того времени, популярностью у населения по-прежнему пользовались классические композиции анималистического жанра (лошади в самых различных вариациях, собаки, олени, медведи, выполненные по моделям западноевропейских и отечественных скульпторов).

<sup>179</sup> Одна из последних разведок на месторождения Каслинской дачи производилась Геолкомом в 1931–32 гг. См.: ОГАЧО. Ф. 1009. Оп. 2. Д. 29. Л. 14.

<sup>180</sup> ОГАЧО. Ф. 1611. Оп. 1. Д. 1. Л. 34. Статистический отчет о работе завода за июнь 1926 года.

<sup>181</sup> ОГАЧО. Ф. 1611. Оп. 1. Д. 55а. Л. 1.



Учитывая спрос на определенную тематику, уральские мастера активно разрабатывали собственные авторские композиции. Так, в творчестве талантливого скульптора В. М. Пряхина рождалась серия коней: «Играющий конь», «Бегущий конь», «Кобылица», «Кони на лугу», «Воронко», «Конек-Горбунек», «Сивка-Бурка» и др. (ил. 55–56). В каслинском литье изображение коней присутствует и в различных пластических сюжетных композициях: «Киргиз на лошади» С. И. Яковлева; «Пионер с жеребенком», «Дозор», «Партизанка на лошади», «Чапаев на коне» П. А. Баландина (ил. 15); «Кони на лугу» А. И. Посядо; «Наездница Е. Петушкова» А. В. Чиркина (ил. 41); в композиции по библейским мотивам («Св. Георгий Победоносец» О. А. Скачкова) (ил. 62).

Своеобразным апофеозом конной тематики каслинского литья на сегодняшний день является «Крылатый конь» художника В. М. Пряхина, созданная как парафраза на прославленный гравюрный образ златоустовского «Иванки-Крылатко» мастера Ивана Бушуева, прозванного Иванко Крылатко (ил. 56).

В сложный военный период на заводе наблюдалось временное прекращение выпуска художественных изделий, но в 1943 г. такая продукция стала выпускаться вновь. Главным скульптором в военные годы был назначен Аникин Павел Степанович (1917–1956), талантливый художник-самоучка. На заводе его отмечали как организатора разработки и внедрения новых технологий производства художественного литья по пресс-формам (1953–1956), введения технологии обработки отливок пескоструем. Период его активной творческой деятельности приходился на послевоенное время, когда восславлялась победа советского народа над врагом и утверждалось торжество социалистической идеологии.

Торжественным пафосом пронизаны его тематические скульптурные композиции в стиле соцреализма: «Гимн Советского Союза» (1945), «Заря изобилия» (1946), чернильница «Партизаны в тылу врага» (1945), «Мир победит» (1956). Эти работы по тематике наиболее ярко отразили общую патриотическую направленность развития скульптуры того времени (ил. 14, 16). В послевоенный период художник отливал по модели немецкого скульптора XIX в. Артура Ваагена композицию «Косули», позже преобразуя ее в оригинальный подчасник (ил. 12–13).

В 1940-е гг. из Ленинграда в Касли приезжает художник Верич Ян Георгиевич (1912–1982), выполнявший параллельно функции главного скульптора Кусинского завода в период с 1947 по 1953 г. Его «Хозяйка медной горы» (1952) и сегодня продолжает стоять в почетном ряду многочисленных образов каслинского художественного литья на уральскую литературную бажовскую тему. Художник оперативно включился в общий ритм промышленного производства, сумел воплотить в металле приметные и значимые для Урала образы.

В послевоенный период художники-производственники с удвоенным интересом обращаются к теме повседневного быта и жизни советских людей: «Юннатка» (1949), «Лесопосадчица» (1950), подчасник «Медведь» (1955) А. С. Гилева (ил. 28, 30); подсвечники, подчасник «Ворона и лисица» (1950) С. П. Манаенкова (ил. 24–25) «Рыбачок» (1955) «Девочка со скакалкой» (1950) Н. С. Гореликова (ил. 26–27).

В советском искусстве рассматриваемого периода широко развивалась спортивная тематика, также нашедшая свое выражение в художественном литье («Девушка на водных лыжах» (1959) А. С. Гилева (ил. 29), «Баскетболисты» (1955) А. Г. Овсянникова. Конкретику и детализировку пластики 1950-х гг. в 1960 гг. заменили обобщение и лапидарность формообразования («Мальчик с собакой», «Мальчик с уткой» Б. А. Манаева).

Одновременно в каслинском художественном литье проявился интерес к национальным традициям отечественного искусства. «Баба с подсолнухами», «Кот и мышка», «Петухи» – модели, разработанные известной московской художницей Л. П. Азаровой и получившие распространение, как в фарфоровой, так и металлической промышленности.

О проникновении в специфику уральского традиционного искусства свидетельствует работа художника из Ленинграда К. Е. Глинтерник (подсвечники «Лошадка», «Кузнецы», 1970), отсылающая нас к распрастраненным на Урале рельефным накладным медным бляхам коновалов (ил. 23, 34). Фольклористичны его декоративные сквозные рельефы (ил. 32, 35).

В послевоенный период с возобновлением в стране архитектурно-строительной деятельности на каслинском производстве активизируется подъем выпуска архитектурно-художественного литья, в котором нашли отражение черты сталинского неоклассицизма – стиля, ориентированного на пафосную парадность и торжественность. В связи с возведением московских высоток каслинцы получили госзаказ на декоративное оформление нового комплекса Московского государственного университета. В Челябинске каслинские мастера получили заказ на оформление здания театра оперы и балета имени М. И. Глинки. География социальных заказов у производителей распространилась далеко за пределы Урало-Сибирского региона.

Завод выполнял заказы на поставку архитектурного, так называемого крупногабаритного литья (уличные фонари, решетки, балконные и лестничные ограждения, садово-парковая мебель и скульптура, урны и прочее оборудование) для оформления мостов, бульваров и парков различных отечественных городов, и прежде всего Ленинграда, Москвы. Уральское художественное литье успешно использовалось архитекторами в оформлении станций Московского метрополитена («Смоленская», «Кропоткинская» и других).

Специфика развития художественной промышленности в металлургической отрасли в рамках социалистического государства вытекала из сложившихся условий социально-политической и экономической системы, была обусловлена ее характером. Архитектурная направленность художественного чугунного литья объяснялась государственной востребованностью и необходимостью к возобновлению планирования и увеличению строительства уникальных объектов общественного назначения в столице и крупных городах СССР.

С другой стороны, плановое увеличение объемов валовой продукции коснулось подотраслей художественного производства и негативно сказалось на качестве выпускаемых массовых изделий. Количественное увеличение показателей постепенно приводило к утрате имиджа уральской марки как высококачественной продукции. В целом стиль каслинских чугунных изделий соответствовал общему направлению и методу советского искусства социалистического реализма, подразумевавшего творческие ограничения, строгое следование сложившимся стереотипам, которые, в свою очередь, соответствовали советскому коллективному образу жизни.

Однако необходимо отметить, что при всех объективных обстоятельствах нового времени сохранялась единая традиционная стилистика каслинских художественно-промышленных изделий, которая находила выражение в ключевых приемах технико-технологического процесса изготовления предметов и в их общей образно-содержательной направленности (использование изобразительных мотивов уральской флоры и фауны, образов историко-культурного контекста региона). Например, из характерных декоративно-изобразительных мотивов уральской архитектурной пластики можно выделить мотив модуля «Ветка зимней вишни», разработанного старейшим скульптором А. С. Гилевым (ил. 67). Еще в XIX в. скульптор Николай Бах писал о знаменитых Вишневых горах, которые представляют цепь довольно высоких холмов Уральского хребта и являются заметной достопримечательностью местности<sup>182</sup>.

Историко-культурный образ региона раскрывался в многочисленных скульптурных композициях чугунного литья на темы уральских сказов Павла Бажова: «Мастер Данила и Медной Горы Хозяйка» (1957) А. В. Чиркина (ил. 20); подчасник «Хозяйка медной

<sup>182</sup> Статья Н. Баха «Завод Касли и его окрестности» опубликована в кн.: Свистунов, В. М. История Каслинского завода 1745–1900 г. / В. М. Свистунов. – Челябинск, 1997. – С. 171–174.

горы и Данила-мастер» (1955) А. С. Гилева (ил. 17), «Данила-мастер» (1957) Н. С. Гареликова и А. Кутяева (ил. 18–21); «Каменный цветок / Данила-мастер» (1987) В. М. Филиппова (ил. 36); «Серебряное копытце», «Золотой волос» (1979), «Каменный цветок» (1979) И. В. Бесчастнова (ил. 40, 43–44). Стилизованные мотивы уральской природы постоянно использовались в произведениях каслинских мастеров<sup>183</sup>.

Рассматривая основные тенденции развития каслинского литья в первой половине XX столетия, приходим к выводу о преемственности мастерства уральских литейщиков. И, несмотря на возникавшие в различные периоды трудности социально-экономического, общественно-политического, а также технико-технологического характера, династии талантливых каслинских мастеров продолжали сохранять исконные традиции чугунного литья, передаваемые от поколения к поколению, приумножали и обогащали многовековой опыт, включая в промышленное производство передовые разработки новых технологий, повышающие качество изделий.

В истории производства Каслинского завода благоприятная сырьевая база, высокий технический и художественный уровень исполнения массовой продукции, непрерывное развитие школы заводского ученичества и специализированного профессионального технического образования, большой объем и постоянно обновляемый ассортимент выпускаемых художественных изделий, их финансовая доступность, способствовали развитию и процветанию школы традиционного промышленного искусства. Касли, наряду с другими крупными промысловыми уральскими городами (Куса, Златоуст), продолжал оставаться в России важным культурно-историческим центром промышленной художественной обработки металла.

### **3.4. Сложение художественной стилистики южноуральского фарфорового и коврового производств во второй половине XX в.**

В послевоенный период потребность в кустарных изделиях сохранялась, в уральских деревнях и городах продолжали работать плотницкие артели, кузнечные, гончарные, ткацкие мастерские, однако, в меньшем количестве, чем в довоенное время. В середине XX в. набирала темпы заводская промышленность, на смену кустарному производству приходило механизированное фабрично-заводское производство, тиражируемая продукция которого становилась для масс доступнее и предпочтительнее.

Разветвленная сеть южноуральских гончарных кустарных мастерских<sup>184</sup> и керамических производств послужила основой организации в середине XX в. более крупных промышленных фарфоровых производств, вначале в пос. Бишкиль (с 1943 г.) Чебаркульского района<sup>185</sup> (ил. 78–79), затем в Южноуральске Челябинской области (с 1963 г.) (ил. 80–82).

Бишкильский фарфоровый завод изначально был ориентирован на выпуск хозяйственной посуды, и его производственные объемы были незначительны. Позднее бишкильский цех<sup>186</sup> будет перенесен на территорию нового отстроенного Южноуральского фарфорового завода.

<sup>183</sup> Shabalina, N. Modern Art of Traditional Ural Crafts / N. Shabalina // The Artistic Traditions of Non-European Cultures, vol 2 / Edited by Bogna Lakomska. Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Warsaw – Torun, 2012. – P. 113–120.

<sup>184</sup> Полевые материалы автора (ПМА 1) по гончарному делу, экспедиция в Красноармейский район Челябинской области (1995, 1997).

<sup>185</sup> В 1943 году в поселок Бишкиль Челябинской области был эвакуирован Московский фарфоровый завод (Канаковский), выпускавший посуду и фаянсовые изделия // ОГАЧО. Ф.–1009. Оп. 5. Д. 31. Отдельные образцы фарфоровой продукции завода находятся в собрании Челябинского государственного музея изобразительных искусств (НВ-790-798).

<sup>186</sup> ОГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 498. Л. 1.

В определении роли Южноуральского завода как центра фарфорового производства второй половины XX столетия на Южном Урале перед нами стояли такие задачи: выявить основные исторические этапы развития, охарактеризовать творческую деятельность ведущих мастеров, способствовавших организации южноуральской школы фарфорового производства. Многие факты истории Южноуральского завода засвидетельствованы в документации, ныне хранящейся в Объединенном государственном архиве Челябинской области (ОГАЧО), а также его филиале, архивном отделе администрации города Троицка Челябинской области, на которые мы опираемся в своем исследовании<sup>187</sup>.

Под строительство заводского комплекса была выбрана территория Увельского района, недалеко от Кочкаро-Демаринского месторождения, издавна располагавшего богатыми залежами высококачественных глин. Предприятия художественной керамики, как было уже отмечено, обоснованно закладывались в районах с развитым в прошлом гончарным делом<sup>188</sup>. Сырьевая база составляла важный критерий выбора места возведения заводских корпусов. В рецептуру состава сырьевого материала южноуральского фарфора должны были входить местные компоненты, такие как нижеуфельская глина, кыштымский каолин, миасский шпат<sup>189</sup>.

Южноуральский фарфоровый завод<sup>190</sup> считался одним из многих российских заводов-новостроек середины XX столетия. Почти одновременно строились Октябрьский (1960) и Туймазинский (с 1978) заводы в Башкирии; Бугульминский фарфоровый завод в Татарстане (1976); Краснодарский фарфоро-фаянсовый завод «Чайка» (1960, с 2004 – «Кубаньфарфор»); Сумский завод (1963) на юге России; Сысертский (1960), Богдановичский (1973) заводы на Среднем Урале.

Постановлением Совета Министров СССР от 23 августа 1954 года за № 1247 предусмотрено строительство Южноуральского фарфорового завода и жилого поселка, который планировалось разместить уже в существующем населенном пункте с названием Южноуральск. Фактически строительство завода началось в июле 1956 г., первоначальный пуск производства был намечен на 1962 г. и лишь в декабре 1963-го завод был принят в эксплуатацию<sup>191</sup>.

Со времени строительства завода и запуска фарфорового производства происходят изменения в его ведомственной подчиненности: от Министерства местной промышленности РСФСР (с 1955 по 1956), Управления легкой и пищевой промышленности (с 1957 по 1961), Главного управления промышленных строительных материалов (с 1962 по 1965) до Главного управления фарфоровой и фаянсовой промышленности (с 1965 по 1975 гг.) и с 1975 г. Российского промышленного объединения по производству фарфоровых и фаянсовых изделий. Последние два подчинения больше соответствовали структуре производственной деятельности завода.

<sup>187</sup> ОГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1 (за 1984–1999 гг.); Оп. 1 (за 1955–1983 гг.); Оп. 2 (за 1952–2002 гг.).

<sup>188</sup> Шабалина, Н. М. К вопросу истории развития керамического производства в Челябинске и его округе / Н. М. Шабалина // Исторические чтения / 5: м-лы науч. конф. «Культура Челябинска: поиски и находки» (1998). – Челябинск, 2000. – С. 26–34;

Шабалина, Н. М. Лоренсов Всеволод Васильевич / Н. М. Шабалина // Челябинск: Энциклопедия / сост. В. С. Боже, В. А. Черноземцев. – Челябинск, 2001. – С. 463.

<sup>189</sup> Рецепты на изготовление фарфоровой массы... 1962–68 гг. // ОГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 180.

<sup>190</sup> Шабалина, Н. М. Фарфоровое производство на Южном Урале второй половины XX века / Н. М. Шабалина // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия Социально-гуманитарные науки. Выпуск 14. – Челябинск, Издательский центр ЮУрГУ, 2010. – № 8. – С. 90–96;

Шабалина, Н. М. Школа и стиль южноуральского фарфорового производства второй половины XX века / Н. М. Шабалина // Искусство Евразии – на перекрестке культур (Проблемы регионального искусствознания): сб. мат.-лов Второй междунауч. конф. УГАЭС. – Уфа: Уфимский государственный университет экономики и сервиса, 2013. – С. 29–38;

Шабалина, Н. М. Традиции русского фарфора на Урале (посвящается 270-летию Императорского фарфорового завода) / Н. М. Шабалина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С. Г. Строганова. Научно-аналитический журнал по вопросам искусствознания. – М.: МГХПА, 2014. – № 1. – С. 134–143.

<sup>191</sup> ОГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 8. Л. 187; Оп. 1. Д. 234; Оп. 1. Д. 12. Л. 43; Оп. 1. Д. 18. Л. 69.

В системе государственных предприятий Южноуральский фарфоровый относился к предприятиям второй категории и был ориентирован на выпуск не только хозяйственной посуды, но и художественной. Поэтому с начала пуска производства проводились различные мероприятия по повышению качества фарфоровых изделий (улучшение белизны и просвечиваемости фарфора, разработка технологического режима приготовления и нанесения красок, устранение различных дефектов) и улучшению художественной росписи. В плане ввода выпуска фарфоровой посуды значилась внушительная цифра – 12 млн изделий в год.

Строительство завода занимал период с июля 1956 по ноябрь 1963 г. Первым директором предприятия был назначен в 1955 г. Н. И. Тарасов, однако становление и активное развитие керамического производства связано с именем Михаила Николаевича Нестерова, назначенного на пост директора в 1961 г. и занимавшего должность по 1976 г. Под руководством М. Н. Нестерова в 1973 г. проводилась и первая реконструкция завода, предусматривавшая введение новых систем технического оборудования в соответствии с научно-техническими достижениями общества.

Первоначально в своей структуре завод имел, как и полагается крупному предприятию, несколько подразделений, цехов (массозаготовительный, литейно-формовочный, печной, живописный, контрольно-учетный). Постепенно отлаживалось производство, корректировались его структурные подразделения и производственные цеха. До ввода производства был разработан проект плана подготовки кадров по Южноуральскому фарфоровому заводу на период 1961–1962 гг., а затем на август 1962 – май 1963 г.<sup>192</sup>

По штатному расписанию общезаводского персонала на 1964 год выделялась художественная лаборатория, куда входили старший художник Надежда Васильевна Морозова (1925–2005)<sup>193</sup> и скульптор-модельщик первой категории Сергей Александрович Мусаков (1919–1988). Начальником живописно-муфельного цеха в 1964 г. был назначен Владимир Васильевич Орлов (1923–1979), главным художником фарфорового производства – Иван Антонович Савин (1923–1980). Молодые художники, приглашенные на Урал с Новгородского фарфорового завода «Пролетарий» (В. В. Орлов, И. А. Савин, Н. В. Морозова) и Ярославского Первомайского фарфорового завода (А. Л. Панова, А. С. Мусаков), на Южноуральском предприятии стали работать уже как опытные специалисты фарфоровой отрасли.

Одна, северорусская профессиональная школа сближала по творчеству талантливых мастеров и способствовала сложению творческих дуэтов (Савин – Морозова, Савин – Орлов, Мусаков – Панова), которыми будет выполнен и запущен в производство ни один десяток промышленных образцов южноуральских фарфоровых изделий.

Вторая ветвь освоения на уральской земле привнесенных традиций – украинская (ее представляли С. А. Федяев, Н. Н. Калилов, В. Д. Рачок). Скульптор Сергей Александрович Федяев (1932–2008) приехал в Южноуральск с Украины, где на Сумском фарфоровом заводе набирал опыт художника-производственника с образованием двухгодичных курсов Ленинградского высшего промышленно-художественного училища имени В. И. Мухоминой (1961).

Виктор Денисович Рачок (г. р. 1937), окончив в 1956 году Львовское училище прикладного искусства, начал свою творческую биографию у себя на родине, на старейшем украинском Барановском фарфоровом заводе Житомирской области. На Южноуральском фарфоровом предприятии В. Д. Рачок прошел путь от выборщика до мастера-живописца.

И, наконец, Николай Николаевич Калилов (1931–2003). Он принял смелое решение перевестись с предприятия, имевшего вековые традиции фарфорового производства, знаменитого Городницкого фарфорового завода, на только что открывшийся, но перспективный молодой завод.

<sup>192</sup> ОГАЧО. Ф. Р-556. Оп. 1. Д. 112. Л. 34, 37, 142.

<sup>193</sup> Периоды жизни и деятельности Н. В. Морозовой и И. А. Савина уточнены у дочери художников Елены Ивановны Савиной (записано Н. М. Шабалиной, ноябрь 2011 г.).

У таких художников-производственников, как И. А. Савин, Н. В. Морозова, Н. Н. Калилов, была одна профессиональная художественная школа – старейшее Одесское государственное художественное училище имени М. Б. Грекова, что творчески сближало и объединяло фарфористов.

В результате проведенных администрацией завода мероприятий по формированию кадрового состава, за два-три года был укомплектован первый состав производственной художественной лаборатории. За плечами у каждого из мастеров было законченное специальное художественное образование и первый профессиональный производственный опыт на фарфоровом предприятии. Таким образом, в уральском производстве изначально соединились две ветви традиционных школ: с одной стороны, северорусская (ленинградская, новгородская, ярославская), с другой – южнорусская (украинская), на основе которых формировалась южноуральская.

Старейшие мастера художественной промышленности ставили перед собой задачу воспитать новое поколение фарфористов, обучить их секретам мастерства уже на своем южноуральском керамическом производстве (среди молодых тогда художников можно назвать Е. Щетинкину, Н. Садову, Н. Коновалову, Н. Чернову, В. Фиоктистова, И. Милованова).

В числе первых молодых технологов Южноуральского завода значились молодые специалисты фарфорово-фаянсовой промышленности, выпускники (окончившие в 1961 г.) Дулевского керамического техникума (А. И. Попова, Ю. А. Брагина, Н. В. Знатнова, В. И. Варчев), приехавшие на предприятие уже в июле-августе 1961 г.<sup>194</sup>, до запуска производства.

Руководство завода планировало готовить будущих мастеров различных специализаций (формовщиков, оправщиков, литейщиков, живописцев, глазуровщиков, обжигальщиков и т. д.) на ведущих фарфоровых производствах России: на Новгородском заводе «Пролетарий», Ярославском – «Первомайский», Дмитриевском, Дулевском, Краснодарском заводах.

По живописному цеху планировали готовить декольманщиков – 20 человек, штамповщиков – 10, отводчиков – 15, живописцев – 35 человек, аэрографистов – 20 и 1 специалиста по фотокерамике на знаменитом Ленинградском заводе имени М. В. Ломоносова. Продолжительность учебы живописцев составляла шесть месяцев, за короткие сроки руководство завода планировало подготовить 15 человек на заводе «Пролетарий», 10 – на Дулевском заводе и 10 – на Краснодарском фарфоровом заводе. Директор грамотно инициировал и реализовывал свои предложения по укомплектованию завода профессиональным кадровым составом с дальнейшей перспективой развития производства.

По документам 1964 г. видно, как в заводской практике значительно расширялся перечень рабочих профессий. Например, появляются глазировщики, капсельщики, в живописном цехе – аэрографисты, заборщики-выборщики, краскотерщики, штамповщик рисунков. Это свидетельствовало об интенсивном процессе механизации и автоматизации производства. Численность рабочих постоянно увеличивалась, что, безусловно, было связано с увеличением объемов производства. В живописном цехе завода по состоянию на 1964 г. числилось 32 человека, в следующем 1965 г. уже 39 человек<sup>195</sup>.

С первых лет запуска производства директор беспокоился о выделении единицы мастера по обучению молодых специалистов, понимал необходимость организации школы мастеров<sup>196</sup>. После окончания южноуральского техникума, мастера приходили в производство, например, по списку на 1969 год из 40 человек значилось 22 молодых специалиста-южноуральца<sup>197</sup>. Директор завода понимал важность создания собственной производственной школы технологов и художников керамической промышленности и принимал все возможные меры по ее открытию в Южноуральске.

<sup>194</sup> ОГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 12. Л. 103.

<sup>195</sup> Там же. Л. 29; Д. 213. Л. 25.

<sup>196</sup> ОГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 252. Л. 2.

<sup>197</sup> ОГАЧО. Ф. Р. 556. Оп. 1. Д. 29. Л. 2.

В рассмотрении основных показателей школы и центра художественного производства не исключались природно-географические факторы, влиявшие на производственную динамику. В архивных документах завода хранятся многочисленные рецепты изготовления фарфоровой массы, свидетельствующие о постоянном поиске лучшего состава материала для производства фарфоровой посуды. Несмотря на то что не было своих обогатительных фабрик по переработке сырья, по возможности, на заводе стремились переходить на местное сырье. Так, например, в составе каолиновой массы хайтинский шпат заменяли на миасский, в рецепте глазури использовали саткинский доломит. С самого начала производства фарфоровой продукции технологи заботились о повышении ее сортности, качестве сырьевого состава.

Новые образцы фарфоровых изделий утверждались художественным советом в Москве. В архивной документации завода хранятся паспорта / карты изделий, по которым выстраивается хронологический ряд разработок новых посудных форм и рисунков с указанием даты внедрения в производство, а также авторства<sup>198</sup>.

Среди первых изделий завода следует выделить столовые и чайные сервизы, разработанные по форме И. А. Савиным (в росписях Н. В. Морозовой, В. В. Орлова, Н. Н. Калилова). Своеобразной маркой предприятия, эталонном Южноуральского фарфорового завода стал чайно-кофейный сервиз под названием «Ромашка», состоявший из 14-ти и более предметов (автор формы И. А. Савин, автор росписи Н. В. Морозова; сервиз утверждался в комплектации 1964 и 1966 гг.). Столовый сервиз «Ромашка» отличался лаконичным живописным четырехкрасочным рисунком с золотой отводкой и обладал композиционной целостностью. И в то же время мягкая обтекаемая форма и легкость рисунка делала сервиз-гарнитур (доходящий до 35 предметов) доступным для массового производства, а отводка золотом в ручной дорисовке – более праздничным, декоративным. Художественная минималистская стилистика рисунка ромашки в мотивах узора южноуральских фарфоровых изделий 1960 г. – начала 1970 гг. была характерной и узнаваемой.

Творческим дуэтом Савин–Морозова исполнен другой чайный сервиз под названием «Березка», утвержденный в 1965 г. Почерк талантливой художницы Надежды Васильевны Морозовой отличался тонкой линией стилизованного рисунка природной формы бутона ромашки, тюльпана, шиповника (тарелки «Букет», 1967; «Цветы», 1968; «Тюльпаны», 1972). Достаточно условный, но живой рисунок по белому фону всегда оживлялся мастером золотой отводкой или пятном цвета золота – прием, характеризовавший живописный метод художника.

В своем творчестве южноуральские художники ориентировались на лучшие образцы отечественного ломоносовского, дулевского фарфора, но уральским мастерам необходимо было внести в изделия неповторимый местный колорит. Так, Иван Антонович Савин с первых дней работы на производстве был озабочен созданием южноуральского художественного стиля в фарфоре и отработывал варианты оригинальных форм (например, коническая форма чашки, под названием *уральская*).

В технологию декорирования фарфоровых изделий южноуральские мастера вводили новые для того времени и массовые в использовании полумеханизированные приемы, к которым, например, относится сдвижная декалькомания и шелкотрафаретная печать через сетку. Сдвижная декалькомания сохраняла яркость и сочность красок, как в ручной росписи, и, по мнению самих художников<sup>199</sup>, не уступала ей по художественному эффекту и была доступной для больших тиражей необходимой в быту фарфоровой продукции.

В 1967 году художественным советом был утвержден чайный сервиз из 20-ти предметов с рисунком «Веточка», разработанный дуэтом Савин–Калилов и отличавшийся выра-

<sup>198</sup> ОГАЧО. Ф. Р. 556. Оп.1. Д. 211; Д. 212; Д. 214.

<sup>199</sup> Полевые материалы автора (ПМА 4) по фарфоровому производству, экспедиции в г. Южноуральск Челябинской области (2010, 2011, 2014).

зительностью формы и рисунка. Живописцы, вдохновляясь традициями отечественного промышленного фарфора, создавали лаконичные, завершенные композиции. Нередко аналогичные образцы можно найти в ассортименте Дулевского или Ломоносовского заводов. Но это не было механической копией, наоборот, мы фиксируем процесс осознанной творческой переработки национальной традиции и магистральной общестилевой направленности искусства тех лет. В данном контексте южноуральскую школу мы вправе рассматривать как ветвь художественной традиции российского фарфора.

Особая тема в ассортименте выпускаемой заводом фарфоровой продукции – тема комплектации и росписи детских фарфоровых столовых наборов. Творческий дуэт Савин–Морозова в 1965 г., кропотливо разрабатывая ассортимент детской фарфоровой посуды, выполнили набор с вариантами рисунков под роспись и шелкографию («Ёлочка», «Земляника», «Аня»). Из сюжетных мотивов, исполненных Н. В. Морозовой, также выделяются композиции, созданные по сказам уральского писателя Павла Бажова («Огневушка-поскакушка», 1967) (ил. 113), обращалась художница и к мотивам традиционного национального искусства (ил. 98–99).

В ассортименте выпускаемых изделий на протяжении многих лет особое место занимала посудная форма пиалы, в росписи которой уральские мастера достигли удивительного разнообразия и богатства (В. В. Орлов «Арбуз», 1965, «Красный цветок», 1965; «Солнце», «Небо», «Хоровод», «Розы», «Хлопок», «Ветка», «Огурцы», «Узбечка»; Н. В. Морозова «Золотая лента», 1965; С. А. Федяев, Н. Н. Калилов «Плахта», 1965). Пиала стала универсальной разновидностью фарфоровой продукции, выпускаемой практически всеми отечественными керамическими производствами, что объяснялось повсеместной распространенностью на территории России и Урала в том числе, народов восточной национальности, традиционно пользовавшихся подобным национальным атрибутом. Пиала как вид продукции была востребованной посудной формой и широко экспортировалась в союзные республики.

Многое сделал для становления стиля южноуральского фарфора другой художник – В. В. Орлов. Владимир Васильевич Орлов любил изображать широким кистевым мазком яблоко с листочками на ярко-красном или черном фоне и многлепестковую розу (чайный сервиз «Уральская роза», «Роза», «Подарочный», 1964, 1969 гг.) (ил. 83–86; ил. 111–112). Традиция применения в росписи способа сплошного крытья в русском фарфоре успешно развивалась в дулевской<sup>200</sup> школе отечественного промышленного фарфора, традиция, унаследовавшая принципы более древней гжельской свободной кистевой росписи, получившей название «агашка». Но в промышленном искусстве наблюдались локальные вариации национальной русской «агашки». Для мастеров-фарфористов имело значение поддержание давних традиций уральской кистевой росписи<sup>201</sup>, традиционно применявшейся на металле и дереве и имевшей широкое распространение на территории среднего горнозаводского Урала (ил. 87).

В. В. Орлов заявил о себе как мастер-универсал. С одинаковой легкостью он мог разрабатывать пластичные модели форм, например, чайного сервиза «Груша» (роспись Н. В. Морозовой) и вводить новые варианты живописных рисунков «Тюльпаны», «Пион» (1968); «Синие цветы» (1969) (ил. 132; ил. 133–134). Полюбившиеся изобразительные мотивы «уральского» яблока и необычного, но характерного «помидора» развивали и варьировали мастера Н. В. Морозова, Н. Н. Калилов (чайная пара «Уральская», 1966; чайный сервиз «Яблоко», 1970; «Помидор» 1973) (ил. 91, 97).

В. В. Орлов, член Союза художников России, постоянно выставлял свои изделия на зональных региональных выставках. Ему принадлежат работы, которые на протяжении нескольких лет не выходили из массового тиража. Это чайные сервизы «Дорожка», «На-

<sup>200</sup> Мусина, Р. Р. Формирование стиля дулевского фарфора / Р. Р. Мусина // Советское декоративное искусство. – М.: Советский художник, 1986. – С. 216–225.

<sup>201</sup> Барадулин, В. А. Уральский букет. Народная роспись горнозаводского Урала / В. А. Барадулин. – Свердловск, 1987. – 128 с.



родный» (1966); «Сарафан» (1966) из 14 предметов<sup>202</sup>, «Красный цветок» (1965), «Первая радость», (1967), «Уралочка» (1969; совместно с Федяевым), ваза «Поясок» (1969) (ил. 90, 92–93, 95–96).

В художественной стилистике формы и росписи южноуральских фарфоровых изделий мы можем отметить ориентацию отечественного искусства второй половины 1960-х гг. на предельную лаконичность, отточенность формы и сдержанность росписи, конкретную сюжетную и тематическую направленность – черты, совпадающие с общей характеристикой минималистского «сурового» стиля данного периода времени.

В скульптуре и в росписи фарфорового производства успешно проявлял себя в этот период Сергей Александрович Федяев. Его фарфоровая малая пластика была призвана украшать «посудные горки», являвшиеся долгие годы неотъемлемым атрибутом семейного жилого интерьера. Символичным для послевоенного времени стал образ птицы-голубки, трактовавшийся как символ мира. Миниатюрная скульптура «Голубь», исполненная С. А. Федяевым в 1968 г., отличалась тонкой выразительной пластикой и легкой живописной разделкой золотом. Образ птицы – голубя-голубки, гениально воплощенного в мировом искусстве Пабло Пикассо (1947), стал ёмким выразителем идеи мира. Мотив творчески переосмыслился в отечественной керамике (А. Г. Сотников «Сокол» (1957); «Материнство» (1972); Э. М. Криммер «Голубь» (1966)). Безусловно, уже созданная галерея образа была известна С. А. Федяеву, но художник искал и находил другие ракурсы традиционного мотива.

С. А. Федяев выступал автором многих разработанных для тиража образцов формы и рисунка (молочный набор «Метелица», 1966; «Лето» 1967, «Самоварчик»; чайно-кофейный сервиз «Урал индустриальный»<sup>203</sup>, 1966, (деколь, шелкография) (ил. 104–106); чайно-кофейный сервиз «Урал»; настенное декоративное блюдо-панно «1919 год»). Патриотическая, пафосно-торжественная, с советской символикой тематика закономерно присутствовала как в выставочных образцах, так и в моделях, утвержденных для массового производства (ил. 105, 107).

В целом посудные формы С. А. Федяева отличала скульптурность и мягкая обтекаемая пластичность. Чайные сосуды Федяева имели объемную шарообразную форму с «мясистым» носиком и широкой ручкой в виде завитка (наборы чайников «Помидор» из пяти предметов, рисунок В. В. Орлова; «Перчики», «Маки», рисунок А. Л. Пановой) (ил. 115). Чайник С. А. Федяева выразителен не только по объемному формообразованию, мягкой конфигурации сосуда, он удобен и эргономичен в пользовании. Сергей Александрович в художественном фарфоре ценил весомость, пластичность природного материала. «Федяевские» чайники расписывали разные авторы: В. В. Орлов («Помидор»), А. Л. Панова («Перчики», «Маки», «Подарок», «Заря Востока») (ил. 91, 94, 114), В. Д. Рачок («Тюльпаны», «Осенний букет», «Нежность», «Розы») (ил. 102–103, 110), Н. Н. Калилов («Птица», «Рыба») (ил. 120–121). Используя уже привычные, ставшие специфичными для южноуральского фарфора пластичные формы и мотивы росписи, каждый мастер сохранял индивидуальный почерк. При этом мастеров различных поколений объединял сочный, размашистый характер светотеневого письма в росписи, соответствовавший выразительной круглой форме сосуда.

В южноуральском фарфоре развивалось и другое направление декоративной росписи – графическое, в трактовке которого преобладала изысканная тонкость линии. Это направление представляли Н. В. Морозова и А. Л. Панова, каждая по-своему, индивидуально. Художники оживляли линейные композиции фарфоровых изделий классической «прозолотью» – тонкой золотой раскладкой по белому фону.

<sup>202</sup> В. В. Орлов. Чайный сервиз «Сарафан» из 14 предметов представлен в собрании Челябинского государственного музея изобразительных искусств, ДПИ–273–287, пост. в 1968 г.

<sup>203</sup> С. А. Федяев. Чайно-кофейный сервиз «Урал индустриальный» из 33-х предметов представлен в собрании Челябинского государственного музея изобразительных искусств, ДПИ–240–272, пост. в 1967 г. с зональной выставки «Урал социалистический», проходившей в городе Пермь.

В фарфоровых изделиях потомственного керамиста С. А. Мусакова отмечались более уплощенные, вытянутые пропорции чайного сосуда грушевидной и цилиндрической формы, иногда выразительно рифлёные по тулову (ил. 100–101). Подобную форму чайника чуть позже, в 1980-х гг. видоизменил скульптор-модельщик П. Э. Дербин.

С общей автоматизацией производства роспись стала заменяться более экономичной в производстве деколью или штампом («Колосок», «Вишенка») – механическим методом нанесения рисунка на фарфоровое изделие. Но, по-прежнему, характерной для южноуральского фарфора оставалась шаровидная форма чайника, образец которого был разработан для массового производства скульптором С. А. Мусаковым.

Набор из пяти чайников под названием «Помидор», исполненный дуэтом Федяев–Орлов, по воспоминаниям А. Л. Пановой успешно демонстрировался на международной выставке в канадском городе Монреале и был отмечен дипломом и премией (ил. 135). Также высшую оценку получил набор, исполненный творческим дуэтом Федяев–Рачок, демонстрировавшийся на художественно-промышленной выставке в Пловдиве и Дюссельдорфе (по воспоминаниям авторов)<sup>204</sup> (ил. 102–103). Анна Лейбовна Панова (по материалам экспедиций) вспоминала и называла другую международную художественно-промышленную выставку, проходившую в греческом городе Солонники (1981), где представляла чайный набор «Урал семицветный».

Почерк А. Л. Пановой отличает мягкость, полупрозрачность красочного рисунка, легко наводимого на объемную поверхность фарфоровых изделий. Создавая живописные образы на фарфоре, художница предпочитала использовать полюбившейся прием комбинированной росписи – сочетание подглазурной с надглазурной (сервизы «Свадебный» (1977), «Травы луговые» (1976); «Колокольчик» (1980-е, автор формы С. А. Мусаков) (ил. 116–119). Одна ярославская профессиональная художественная школа помогала творческому дуэту Мусаков–Панова находить оригинальные и созвучные для обоих мастеров художественные объемно-композиционные решения.

Творчество другого замечательного художника-производственника Н. Н. Калилова занимает важное место в художественной деятельности Южноуральского фарфорового завода вплоть до начала 2000-х гг. Николай Николаевич Калилов родом из Владимирской области, специальность художника-керамиста получил в украинском городе Одесса, начинал работать и приобретать опыт фарфориста на старейшем Горнозаводском фарфоровом заводе, производство которого было запущено еще в конце XVIII века (1799). В Южноуральск художник приехал, как и его коллеги, по приглашению, захватив с собой любимые образцы украинского фарфора, ныне хранящиеся в заводском музее.

Н. Н. Калилов – неутомимый экспериментатор, создавал яркие, с необычайно сочной росписью декоративные блюда, вазы (например, напольная ваза «Казахстан» с прорезным национальным орнаментом). Авторская манера Николая Калилова заключается в сочной, насыщенной красками палитре (декоративный комплект посуды «Бабье лето») (ил. 120, 123). Художник освоил оригинальный метод объемного нанесения красок на фарфоровую поверхность, коллеги по производству называли его метод «точечный», или «калиловский»<sup>205</sup> (ил. 88–89, 124). В этой технике расписаны многие предметы чайных сервизов, ставшие эталонными для фарфорового предприятия: «Цветы Магнитки» из 29 предметов и «Золотая сетка» как парафраза знаменитой «кобальтовой сетки» Императорского сервиза ленинградской художницы А. А. Яцкевич образца 1945 г.

В точечной манере Калилова можно усмотреть влияние и творческую адаптацию известной восточной классической техники объемных «налепов».

<sup>204</sup> Полевые материалы автора (ПМА 4) по фарфоровому производству, экспедиция в г. Южноуральск Челябинской области (2010, 2011, 2014).

<sup>205</sup> Полевые материалы автора (ПМА 4) по фарфоровому производству, экспедиция в г. Южноуральск Челябинской области (2010, 2011, 2014).

Керамиста привлекали большие шаровидные по форме вазы, на поверхность которых он свободно наносил крупные, словно «выпирающие» из стенок сосуда изображения фантазийных, сказочных птиц, животрепещущей рыбы или сочные бутоны многолепестковой розы (чайники «Жар-птица», 1975; «Рыба», 1977; ваза «Декоративная», 1975) (ил. 120–121, 126–127). Образ сказочной жар-птицы стал своеобразным поэтическим воплощением русской национальной идеи, талантливо закрепленной В. М. Городецким<sup>206</sup> в росписи фарфоровых изделий Ленинградского фарфорового завода.

Своеобразные авторские вариации мотива создает и Николай Калилов в посудных формах Южноуральского завода, привнося в роспись черты индивидуального почерка. Объемной форме сосудов соответствует широкое, размашистое, сочное письмо с вкраплением оригинальных пупырчатых точечных мазков, разнообразивших фактуру гладкой фарфоровой поверхности. Художник любил вводить золото (изящные чашечки чайно-кофейного сервиза «Цветы Магнитки» изнутри горят сочным золотом). Но Калилов в фарфоре мог быть и более строгим, классическим по стилю в форме и в росписи. Такую характеристику можно дать столовому сервизу «Мария» 1980-х годов с кобальтово-золотой росписью, названному в честь супруги художника и талантливого живописца-фарфориста Марии Антоновны Калиловой.

Стиль южноуральского фарфора, заданный первым поколением его мастеров И. А. Савиным, Н. В. Морозовой, В. В. Орловым, С. А. Мусаковым, С. А. Федяевым, Н. Н. Калилов поддерживал, развивал и совершенствовал. И, несмотря на тот факт, что приехавшие на Урал из различных географических мест мастера являлись носителями традиций других фарфоровых заводов, каждый из них постигал особенности уральской природы, уклада и образа жизни южноуральцев.

По воспоминаниям горожан, часто можно было увидеть с этюдником И. А. Савина, Н. В. Морозову, С. А. Федяева. Неповторимые мотивы уральской природы любил запечатлеть в фотографии В. В. Орлов. Однажды удачно найденные в уральской природе изобразительные мотивы (ромашки, розы, яблока, помидора) мастерами завода развивались, отшлифовывались и постоянно варьировались.

Творчество Николая Николаевича Калилова явилось своеобразным передаточным звеном от старшего поколения к молодому. На творчество мастера ориентировалось новое поколение художников, к нему прислушивались и старались дотянуться до его высокохудожественного уровня. О его высоком профессионализме отзываются Н. И. Садова<sup>207</sup>, Н. В. Федорова<sup>208</sup>, Н. В. Костромитина и другие талантливые южноуральские художники-фарфористы, умело воспринявшие его мастерство.

Особый неповторимый почерк в росписи южноуральских фарфоровых изделий имел Виктор Денисович Рачок. Унаследовав от искусства украинской народной росписи живописный темперамент и сочный колорит, он создал в объёмах посудных форм ёмкие декоративные композиции. Вариативные методы росписи каждого художника-производственника лаконично вписывались в единый стиль южноуральского фарфора (Федяев–Рачок комплект чайников «Розы» (1978), Орлов–Рачок «Тюльпаны» (1982) (ил. 102–103, 108–110).

Молодое поколение керамистов 80 – начала 90-х гг. XX в. старалось поддержать и продолжить традиции производства южноуральского фарфора, при этом стараясь разнообразить его новыми формами и рисунками, объемно-пластичными и изобразительными мотивами (Е. А. Щетинкина, Н. И. Садова, Т. В. Бланк, Н. В. Федорова, А. Т. Шевченко, П. Э. Дербин) (ил. 125).

<sup>206</sup> Крамаренко, Л. Г. Владимир Михайлович Городецкий / Л. Г. Крамаренко. – Л.: Художник РСФСР, 1976. См.: ил. 12. «Голубая птица» (1964); ил. 9. Ваза «Царь-птица» (1966); ил. 53. «Рыба» (1969).

<sup>207</sup> Наталья Ивановна Садова на Южноуральском фарфоровом заводе работала в период с 1974 по 2002 г. С 2002 г. работает на Дулевском фарфоровом заводе художником первой категории.

<sup>208</sup> Наталья Валерьевна Федорова (Юринская) на Южноуральский фарфоровый завод приехала в 1992 г. после окончания Иркутского художественного училища.

Елена Александровна Щетинкина<sup>209</sup> (г. р. 1950) пришла на производство в 1979 году после окончания Строгановского художественно-промышленного училища в Москве. Художница стремилась выявить такие уникальные качества фарфора как прозрачность, хрупкость, тонкость, которые она воспринимала не только как качество технико-технологического порядка, но прежде всего как эстетическое свойство фарфора. Поэтому художница много внимания уделяла созданию из каолина лепных форм, развивая образ вещи – конкретной посудной формы. Образ понимался художницей как результат интеграции целого ряда качеств фарфора: функциональных, эстетических и производственных.

Е. А. Щетинкина, учитывая специфику массового индустриального производства, старалась не отходить от уже сложившихся к 1980-м гг. традиций производства южноуральского фарфора. Сопоставив посудные сервизные формы В. В. Орлова («Русское раздолье») (ил. 90), А. С. Мусакова («Сиреневое утро», «Витой») (ил. 100) и Е. А. Щетинкиной (чайная пара «Встреча», «Кружево» в росписи А. Л. Пановой) (ил. 118), отмечаем единство стиля и метода работы, в чем и проявлялась преемственность поколений мастеров завода. Керамисты поддерживали и развивали стиль формообразования и росписи южноуральских фарфоровых изделий. Рассмотренные в совокупности факторы подтверждают выдвинутую нами концепцию формирования и последовательного развития на Южном Урале школы фарфорового производства, а значит, и художественного стиля уральских мастеров.

Таким образом, можно говорить о сложении и развитии самобытной южноуральской школы мастеров по изготовлению не только бытового, но и художественного фарфора. У завода изначально сформировалась крепкая художественная лаборатория, развившаяся до уровня экспериментальной, с большим творческим потенциалом, которую можно считать южноуральской школой керамистов. Фарфоровые изделия определяются и узнаются не только по фирменной марке<sup>210</sup>, заводской отметке, но и по общему технико-технологическому и специфическому художественно-эстетическому, объемно-пластическому решению предметов, что свидетельствует о сложившемся стиле фарфорового производства. Преемственность мастерства успешно подкреплялась функционированием заводской школы молодого фарфориста.

В целом южноуральский фарфор узнаваем, его изобразительные орнаментальные мотивы росписи вариативны, мастера были открыты для творческого переосмысления национальных отечественных традиций и оказались способны сформировать собственную школу и стиль фарфорового производства.

В поддержании традиций керамического искусства важная роль отводилась заводскому музею, постоянно пополняемому лучшими образцами производства. Утвержденные художественным советом образцы, предназначенные для воспроизведения в тираже, обязательно поступали в коллекцию заводского музея, выполнявшего функции ассортиментного кабинета. Эталоны служили примером практического и художественного руководства для начинающих мастеров и исполнителей, а заводской музей выступал своеобразной формой социального института закрепления художественной традиции.

Наряду с массовым производством стандартных изделий на Южноуральском заводе существовал ограниченный выпуск малосерийной продукции, а также осуществлялись индивидуальные заказы, разрабатывались выставочные, подарочные образцы. Именно малые серии отшлифовывали новые творческие идеи в производстве. Эталонный образец всегда имел ручную выработку. На производстве важно было постоянно поддерживать как качественный технико-технологический, так и художественно-эстетический уровень исполнительской культуры.

<sup>209</sup> Елена Александровна Щетинкина на Южноуральском фарфоровом заводе работала в должности главного художника в период с 1979 по 1987 г.

<sup>210</sup> Марками продукции Южноуральского фарфорового завода в разные периоды являлись стилизованные изображения лилии, березового листа, белочки и лани.

Южноуральский фарфоровый завод – один из многих российских заводов-новостроек середины XX века. Он стоял в ряду с крупнейшими отечественными фарфоровыми производствами: Октябрьским и Туймазинским в Башкирии, Бугульминским в Татарстане, Краснодарским на Кубини, Сумским на юге России, Сысертским и Богдановичским на Среднем Урале. Запуск фарфоровой индустрии в различных регионах России был обусловлен наличием сырьевой базы, развитой сетью гончарных промыслов предыдущих столетий – совокупностью социально-экономических и культурно-исторических условий. Экономика советской России нуждалась в увеличении объемов продукции легкой промышленности, в отрасли которой эффективно развивались форма производственного искусства. Прославленные центры отечественного фарфора, такие как Дулевский и Ломоносовский фарфоровые заводы, с большими традициями отрасли были призваны распространить свой опыт в регионах страны. Вместе с тем российская традиция фарфорового производства обогащалась достижениями региональных школ, где проявлялись особенности местности и этноса, формировалась локальная художественная стилистика массовой продукции.

Вторую ветвь художественного производства в рассматриваемый период представляет уральское **текстильное ковровое производство**<sup>211</sup>, опосредованно оказавшее влияние на последующее развитие гобеленового искусства в регионе (в 1995 г. в Златоусте были созданы мастерские декоративно-прикладного искусства «Лик»).

В Зауралье параллельно с традиционным ткачеством безворсовых дорожек развивалась выработка ворсовых, махровых ковров, производство которых постепенно перешло в форму промышленного производства. Канашинские мастерицы середины XX в. особое внимание уделяли светотеневой проработке цветочного узора, использовали больше цветовых тонов (при ручном изготовлении их количество доходило до 23-х, при машинном – до 10-ти)<sup>212</sup>.

С увеличением объемов производства поднимался вопрос механизации производства, повышения производительности труда. Деревянные станки и челноки-самолеты заменялись на более износостойкие, металлические, приобретались специальные стригательные машины для обрезки ворса. Многие ручные операции заменяли механизмы в виде крутильных куфтомотальных, сновальных машин, уточного автомата, красильного аппарата и т. д. В послевоенный период было положено начало организации укрупненных промкомбинатов, при которых создавались отдельные цеха по ковроделию, что, в свою очередь, привело к открытию в 1960 году Канашинской ковроткацкой фабрики (ил. 132). Промысловая кооперация была передана государственным органам на основе постановления Совмина от 24 сентября 1960 года<sup>213</sup>.

В соответствии с новыми законодательными документами в 1961 г. Карталинская ковровая фабрика, расположенная на юге Челябинской области, была переименована в комбинат бытового обслуживания, но ковровое производство на комбинате оставалось ведущим. На предприятии выпускали ворсовые ковры с комбинированной вязкой узлов (по плану – 750 м<sup>2</sup>, по факту – 1 065 м<sup>2</sup>) и шерстяные безворсовые дорожки.

В 1963 г. на комбинате числилось 60 ковровщиц и 11 ткачих-сдельщиц, среди которых были Зонова Агафья Ивановна 1911 г. р., Осипова Мария Александровна 1914 г. р., Каратаева Надежда Яковлевна 1915 г. р., Елягина Екатерина Михайловна 1926 г. р., Ка-

<sup>211</sup> Шабалина, Н. М. Традиционные художественные промыслы и ремесла / Н. М. Шабалина // Челябинская область. Энциклопедия / гл. ред. К. Н. Бочкарев. – Челябинск, 2006. – Т. 5. П–Се. – С. 403–404;

Шабалина, Н. М. Уральское традиционное ткачество и ковроткачество: центры и мастера (вторая половина XIX – XX век) / Н. М. Шабалина // Народное искусство: Мат.-лы и исслед.-ия: сб. статей. Государственный Русский музей. – СПб: Palace Editions, 2012. – Выпуск 3. – С. 183–194.

<sup>212</sup> Полевые материалы автора (ПМА 2) по ковроткачеству, экспедиции в село Канаши, г. Шадринск Курганской области (2002, 2012, 2014), г. Карталы Челябинской области (2010).

<sup>213</sup> Постановление ЦК КПСС, Совмина СССР от 20.07.1960 № 784 «О промысловой кооперации» [Электронный ресурс] // Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР. – Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc3.htm> (дата обращения 14.05.11).

парулина Анна Дмитриевна 1928 г. р., Караулова Лилия Михайловна 1939 г. р., Елягина Екатерина Михайловна 1926 г. р., Соболева Зоя Сергеевна 1932 г. р., Соколова Александра Алексеевна 1935 г. р.)<sup>214</sup>. Производственный план по выпуску ковровых изделий повысился до 3 000 м<sup>2</sup>, предприятие было оснащено более сорокама ковроткацкими станами.

По архивным данным просматривается динамика увеличения производственных мощностей. В начале 1960-х гг. выпускались ковры по 55-ти рисункам, что свидетельствует о достаточно широком орнаментальном разнообразии изделий (ил. 130–131). План по выпуску ковров из года в год повышался, и к 1965 г. фактический объем продукции составил 4 473 м<sup>2</sup>. В 1973 г. для фабрики было построено новое здание, а в 1978 г. комбинат был вновь переименован в Карталинское производственное объединение художественных промыслов. В этот период предприятие, расширяясь, открывало свои филиалы в селе Варна и поселке Солнечный Сосновского района.

На протяжении всего периода функционирования коврового промысла южноуральские мастера принимали активное участие во Всероссийских и Всемирных художественно-промышленных выставках в Париже, Нью-Йорке, Брюсселе, где завоевывали почетные награды. В 1989 г. Карталинская ковровая фабрика была перепрофилирована в швейное производство, но мастерицы продолжали заниматься ковроткачеством на дому, тем самым сохраняя традиции уральского промысла. Архивные материалы донесли до нас имена народных мастериц<sup>215</sup>: Берета Надежда Николаевна 1943 г. р., Булатова Валентина Федоровна 1940 г. р., Буцких Лидия Дмитриевна 1942 г. р., Глухова Надежда Алексеевна 1944 г. р., Краснова Елизавета Сименовна 1941 г. р., Менухова Антонина Никифоровна 1945 г. р., Шувалова Анна Аркадьевна 1944 г. р., Ульянова Людмила Ивановна 1942 г. р. Многие из них и сегодня продолжают исконные традиции регионального промысла.

Таким образом, анализируя и сопоставляя объемы и уровни двух центров уральского ковроделия (канашинского и карталинского), приходим к выводу о становлении в середине XX века развитой формы промышленного производства и создании широкого спектра вариативных по художественной стилистике изделий. С общей модернизацией художественного производства в 1960–70-х гг. доля ручного труда продолжала присутствовать, тем самым сохранялась традиционная основа производственного искусства. В новых условиях промышленного хозяйствования в стране поддерживалась линия укрупнения отдельных мелких мастерских, привлечения частного надомного труда к деятельности государственного промышленного объединения.

Социодинамика индустриальных форм была направлена на увеличение объемов производства. Мастера-надомники либо переходили в государственную форму производственной организации, либо выполняли заданные объемы работы на дому и сдавали сырье или готовое изделие на предприятие, т. е. трудились по сдельной форме оплаты труда. В 1960-е гг. происходило значительное расширение производства товаров народного потребления, отвечавших вкусам и запросам населения, с учетом природно-климатических, национальных и культурно-исторических условий, повышалась художественно-эстетическая ценность массовых изделий. И при закрытии производства в 90-х гг. XX в. искусство ковроделия вернулось в свою прежнюю традиционную форму надомного труда.

Параллельно с общим процессом модернизации промышленности в ее секторах, имевших художественную направленность, формировались черты стилевого своеобразие. Так, за довольно краткий период определилась специфика художественной стили-

<sup>214</sup> Акт приема передачи Коврового цеха Карталинского комбината бытового обслуживания Карталинскому горпромкомбинату облместпрома, 1963 // ОГАЧО. Ф. Р-1009. Оп. 5. Д. 91. Л. 1–10.

<sup>215</sup> Акт приема передачи Коврового цеха Карталинского комбината бытового обслуживания Карталинскому горпромкомбинату облместпрома, 1963 // ОГАЧО. Ф. Р-1009. Оп. 5. Д. 91. Л. 1–10.

стики южноуральского фарфора, заключающаяся в использовании характерной шаровидной формы и лаконичного рисунка в росписи выпускаемых изделий.

В ковровом производстве, в силу специфики применяемого в нем станочного оборудования и сопутствующих ему простых инструментов, устойчивее оказалась форма надомного труда. Но и в этой отрасли нами были отмечены изменения, связанные с применением новых технических более совершенных средств производства. В художественном отношении южноуральские ковры по технике и изобразительным мотивам соответствовали устойчивым южнорусским традициям, отводившим предпочтение цветочным узорам. Однако в рамках сформировавшейся традиции отмечалась разработка новых сюжетных рисунков, на данный период более востребованных и соответствовавших образу жизни горожанина.

Одновременно мастера художественных производств уральского региона были открыты для восприятия и творческой переработки достижений ковроткачества соседних восточных народов. Динамичное развитие организационных форм производства приводило к унификации и стандартизации вещей, использованию более простых технических приемов, дающих варианты свободной объемной и декоративной компоновки изделий.

### **3.5. Экспериментальные творческие лаборатории и техническое оснащение художественных производств периода 1970–80-х гг.**

Во второй половине XX в. на фоне введения промышленной системы разработки однотипных стандартов художественных изделий продолжала существовать организационная форма надомного труда, сохраняющая историческую ценность аутентичной рукотворности предметов. Такой симбиоз форм был не только возможен, но находил применение в различных экономических производственных структурах, особенно ярко проявляясь в сфере ковроткачества.

Производственные показатели выпускаемой продукции Карталинской ковровой фабрики значительно возрастали за счет совокупных результатов ковровщиц, работающих нормативно на государственном предприятии и ковровщиц-надомниц (сдельщиц), сдающих свою продукцию, изготовленную на дому кустарным способом. Так, из 68-ми мастеров Карталинского коврового цеха (по состоянию на 1963 г.) девять значились в списке сдельщиков<sup>216</sup>. В основном это мастерицы преклонного возраста, что и объясняло их работу на дому.

С другой стороны, производство, возникнув на основе промысловой организационной формы, при закрытии, прекращении своей деятельности сохранялось в своей прежней ремесленной надомной форме. Этот процесс происходил во многом за счет специфики ковроткацкой техники, основанной на использовании простого станка и инструментария. Промысел мог обходиться без специальных автоматизированных средств.

В условиях промышленного комбината учитывались такие факторы как наличие и обустройство производственных помещений, механизация и разделение труда во вспомогательных структурах, сопутствующих ковроткачеству (прядение и обработка материала, окраска, стрижка ворсовых ковров и т. д.), от которых зависели объемы общего производства ковровых изделий. В то время как мастерица-надомница, выступающая в роли сдельщицы, как правило, выполняла все операции сама на дому, кустарным способом (что, вовсе не сказывалось на снижении качества изделия, наоборот, выглядело нередко более доброкачественным, рукотворным).

<sup>216</sup> Акт приема передачи Коврового цеха Карталинского комбината бытового обслуживания Карталинскому горпромкомбинату облместпрома, 1963 // ОГАЧО. Ф. Р-1009. Оп. 5. Д. 91. Л. 1–10.

Мастерица также могла использовать готовое сырье, обработанное промышленным способом, но ткала изделие в домашних условиях. Что касается содержательной, тематической основы предметного творчества, то мастер-сдельщик выполнял работу по строго заданному прототипу. Творческое воображение мастерица, как правило, оставляла для «своих», сделанных для себя работ, чаще не предназначенных на продажу.

Вовлечение мастеров народного промысла в общественное экономическое производство поощрялось законодательной политикой государства<sup>217</sup> и было закреплено соответствующими постановлениями Совмина.

В возрождении местных традиций художественных промыслов и дальнейшей разработке тематического содержания и орнаментальных композиций помогало головное предприятие, которым выступал Московский научно-исследовательский институт художественной промышленности. Совет Министров в 1966 г. возложил на институт, принадлежащий Министерству местной промышленности РСФСР, функции головного института в проведении научно-исследовательской, экспериментально-творческой и конструкторско-технологической работы в области производства изделий художественных промыслов<sup>218</sup>.

Экспериментальная ковровая лаборатории института предоставляла новые утвержденные эскизы ковровых композиций для массового тиражирования. Художниками московской лаборатории М. В. Ахниной, А. А. Сидякиным, А. В. Воронковой создавались рисунки для уральских ковровых производств на основе детально проработанных копий, сделанных с музейных экспонатов уральского традиционного искусства из коллекций Свердловского и Нижнетагильского краеведческих музеев<sup>219</sup>.

Ручной труд, используемый в промысле, сохранял традиционные методы плетения и вязки узлов, а механизированные способы в условиях промышленного производства упрощали и облегчали выполнение отдельных операций ковроткацкого производства.

В 1970-е гг. во многих художественных производствах встает вопрос технического переоснащения и модернизации. На различных отраслевых предприятиях проводятся смотры-конкурсы с целью внедрения наиболее эффективных мероприятий по повышению качества выпускаемой продукции и подготовки ее к обязательной государственной аттестации. Перед конкурсантами ставили конкретные задачи: 1) внедрение унифицированной формы и рациональной конструкции изделий из различных материалов (фарфора, металла, шерсти); 2) освоение новой технологии декорирования художественных изделий; 3) освоение тонкостенного литья (фарфора или металла). Именно в результате ряда экспериментальных и конкурсных работ на Южноуральском фарфоровом заводе мастера пришли к освоению литья тонкостенного фарфора из цветных шликеров<sup>220</sup>. Изделия в такой технологии представлены в ассортиментном кабинете (музее) завода.

Безусловно, от качества сырьевых материалов зависел общий технологический и художественно-эстетический показатель фарфоровых изделий. Южноуральский фарфоровый завод в своем производстве стремился максимально использовать местное сырье (разработки таких месторождений как Коркинский глиняный карьер, карьеры Челябинских кирпичных заводов, Синеглазовский, Медведевский, Магнитогорский, Бускульский, карьеры Кыштымского графитно-каолинового комбината)<sup>221</sup>, но его было

<sup>217</sup> Постановление Совмина СССР от 30.09.1966 № 794 «О мероприятиях по дальнейшему развитию местной промышленности и художественных промыслов» [Электронный ресурс] // Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР. Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc3.htm> (дата обращения 11.05.12).

<sup>218</sup> Там же.

<sup>219</sup> Альбом зарисовок предметов народного искусства Урала // Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства (Москва), архив. Ф. 4. Кн. 25249/299. Оп. 1. КО № 299. Л. 22; Т. 1621/22, Т. 1549/33, Т. 1621/22.

<sup>220</sup> ОГАЧО. Ф. 556. Оп 1. Д. 216. Л. 23.

<sup>221</sup> ОГАЧО. Ф. 556. Оп 1. Д. 216. Л. 25.



не достаточно, поэтому завозили сырьевые материалы из других регионов (Украины и Сибири).

Однако технологи отмечали, что украинская глина с Веселовского рудника Донецкой области (город Дружковка УССР) была загрязнена отходами сахарной свеклы, сибирская трошковская глина<sup>222</sup> Хайтинского фарфорового завода Иркутской области (поселок Мишеловка) содержала большую долю железа, что было нежелательным для изготовления фарфора первого сорта. Неаттестованная продукция с января 1973 г. рассматривалась как продукция второй категории<sup>223</sup>. Что касалось красок, предназначенных для росписи фарфоровых изделий, то керамические надглазурные краски поступали с производства Дулевского красочного завода. Это были преимущественно краски синих, голубых, сине-зеленых, желтых, сине-кадмиевых, коричневых и черных тонов. Дулевский фарфоровый завод выступал в роли наставника молодого Южноуральского предприятия.

В начале 1970-х гг. на Южноуральском заводе были разработаны и приняты виды оценок художественно-эстетических показателей качества фарфоровых изделий по следующим группам:

1) *форма:*

- соответствие современным эстетическим требованиям,
- соответствие функциональному назначению,
- технологичность;

2) *декор:*

- соответствие рисунка форме и материалу,
- соответствие современным эстетическим требованиям,
- точность воспроизведения авторского образца;

3) *качество отделки и обработки изделий:*

- отделка и обработка,
- разлив глазури;

4) *просвечиваемость.*

Однако в 1973 г. из головного Государственного научно-исследовательского института керамической промышленности (ГИКИ) на завод пришли эталонные показатели качества лучших отечественных и зарубежных фарфоровых изделий, по которым утверждались три позиции: 1) белизна фарфора – не менее 66 %; 2) механическая прочность в зависимости от толщины дна фарфоровых изделий (от 2,2 до 3,7мм); 3) термостойкость тарелок – 14 теплосмен, чашек – 12, чайников – 12 теплосмен.

Из наиболее ценных художественно-технологических предложений начала 1970-х гг. можно отметить освоение декорирования фарфоровых изделий сдвигной литографской деколью с последующим лаковым покрытием. Активно применялось поточное декорирование изображений методом нанесения лент, усиков и отводки края изделия. В числе рационализаторских конструктивно-технологических нововведений отмечалось внедрение в производство полуавтомата для формовки бокала.

Сохранившаяся в архивных документах переписка дирекции Южноуральского фарфорового завода с ведущими отечественными фарфоровыми заводами имени М. В. Ломоносова и Дулевым имени газеты «Правда» свидетельствует о постоянных контактах, обмене опытом уральцев с крупными производителями фарфоровых изделий центра России. Мастерами учитывался равно как опыт коллег, так и рационализаторские предложения своих специалистов.

Вопросы качества выпускаемой продукции, разработки ее стандартов были основополагающими в 1960–70-х гг. (знак качества СССР был утвержден и введен в действие в

<sup>222</sup> ОГАЧО. Ф. 556. Оп. 1. Д. 245. Л. 4.

<sup>223</sup> ОГАЧО. Ф. 556. Оп. 1. Д. 216. Л. 31.

1967 г.<sup>224</sup>). Технологи постоянно корректировали рецептуру сырья фарфоровой массы, качество и приемы нанесения глазури, пересматривали фasons кружек, правились конфигурации блюдец, с двукратного обжига отдельных форм переходили на однократный, улучшалось качество гипсовых форм. И как результат в 1966 г. заводом было выпущено изделий 1 сорта 16,7 % при плане 15 %. К следующему, юбилейному для страны 1967 г. (50-летие Советской власти) на предприятие приходит директива сверху – принять меры по обеспечению выхода изделий первого сорта до 35 %.

Готовая продукция проходила строгий контроль госнадзора. В живописном цехе или ковровом цехе на рабочих местах необходимо было наличие образцов, и в дальнейшем эталоны выпускаемых изделий обязательно сохранялись в производственном музее (ассортиментном кабинете). По постановлению Совета министров от 2 июня 1965 г. № 428 правительство страны и республик обязало предприятия систематически выделять и передавать *безвозмездно* музеям для экспонирования образцы продукции и различные модели, «показывающие развитие науки, технический прогресс и достижения коммунистического строительства»<sup>225</sup>. Благодаря данному постановлению Челябинский областной краеведческий музей (ныне Государственный исторический музей Южного Урала) является обладателем значительной коллекции фарфоровых изделий Южноуральского завода<sup>226</sup>. Но, к сожалению, музейная коллекция до сих пор полностью не каталогизирована и не входит в научный оборот по изучению прикладного наследия уральского региона.

На каждом фарфоровом изделии ставился штамп «ОТК» и клеймо (товарный знак), утвержденный для данного завода Госкомитетом по делам изобретений и открытий СССР от 30 января 1964 г. №/36907-618, на эталонных образцах надглазурной краской или другим способом обозначались фамилии художников, авторов рисунка и формы.

Технологи завода искали все новые, более совершенные возможности улучшения качества продукции за счет качества сырьевого материала, а также за счет устранения причин брака изделий. Постоянно шло увеличение объемов продукции первого сорта. Однако руководство завода неоднократно отмечало в своих отчетах неудовлетворительное качество сырья, поступавшего на Южноуральский фарфоровый завод.

Директором предприятия М. В. Нестеровым направлялись письма в Московский комитет стандартов Совета министров СССР с указанием данной производственной проблемы. В то же время собственные глиняные карьеры<sup>227</sup> располагали необходимым для фарфорового производства сырьем (Коркинский, Саткинский, Медведевский, Магнитогорский карьеры; карьеры Кыштымского графито-каолинового комбината; глиняные карьеры Челябинских кирпичных заводов № 1, 2, 3).

В заводских производственных отчетах прослеживается динамика улучшения сортности продукции. Приведем таблицу сортности выпускаемой продукции за 1974 г.:

1 сорт	2 сорт	3 сорт
47 %	37,9 %	15,1 %

По сравнению с 1966 г. шло увеличение объемов продукции первого сорта почти в три раза. В 1973 г. на Знак качества утверждалась форма чайного сервиза «Шар» (из 14 пред-

<sup>224</sup> ГОСТ 1. 9-67 Государственный знак качества СССР. Настоящий стандарт распространялся на единый Государственный знак качества, обязательный для всех отраслей народного хозяйства Союза ССР и союзных республик.

<sup>225</sup> Постановление Совета Министров СССР от 2 июня 1965 г. № 428 «О музейном фонде Союза ССР» (утратил силу в 1983 г.)

<sup>226</sup> По данным каталога выставки 2009 года в коллекции Челябинского краеведческого музея представлено более ста предметов образцов массовой продукции. См.: Южноуральский фарфор // Краса и слава Южного Урала. Каталог выставки Челябинского областного краеведческого музея / сост. И. Н. Калашникова. – Челябинск, 2009. – С. 116.

<sup>227</sup> Отчеты по производству за 1977 г. // ОГАЧО. Ф. Р.556. Оп. 1. Д. 431. Л. 71.

метов), и бокал с блюдцем, разработанные в конце 1960-х гг. мастером первой категории скульптором С. А. Мусаковым.

В 1974 году приказом директора утверждено положение о соревновании на заводе «Лучший мастер». В 1970–80-х гг. на заводе регулярно организовывались и проводились конкурсы рабочего мастерства основных профессий с целью выявления рациональных приемов работы, обеспечивающих высокую производительность труда и отличное качество. Положение конкурса было утверждено директором завода от 16.12.1977 г. и каждый год по цехам разрабатывался график проведения (например, живописный цех проводил конкурс 3–4 раза в год среди живописцев, переводчиков рисунков, отводчиков, аэрографистов). Конкурсной комиссией завода были разработаны показатели неудовлетворительного качества работы по каждой специализации: формовщиков, глазуровщиков, живописцев, отводчиков, переводчиков рисунков, аэрографистов. Победители конкурсов премировались и нередко отправлялись на отраслевой конкурс в Роспромфарфор – Российское промышленное объединение по производству фарфорово-фаянсовых изделий Министерства легкой промышленности РСФСР<sup>228</sup>.

Техническое оснащение Южноуральского фарфорового предприятия соответствовало современному уровню производства: предприятие имело агрегат для литья ручек и глазурования полых изделий; на конвейрном производстве был введен фотомеханический метод цветоделения; налажена автоматическая линия формования плоских изделий; установлен автомат оправки чашек и литья фарфоровых изделий и т. д. В 1978 г. завод оснащается новым технологическим оборудованием, устанавливаются полуавтоматы, предназначенные для различных операций: формовки изделий и капселей, глазурования, шлифовки, декорирования изделий. На производстве устанавливаются полуавтоматы для изготовления чайников, налаживается автоматическая линия для формовки и сушки фарфоровых изделий<sup>229</sup>.

Заводу необходимо было увеличивать объемы продукции со Знаком качества (по отчетам за 1978 г. такая продукция составляла лишь 0,8 % от общего объема), а также расширять ассортимент изделий улучшенного качества с присвоением индекса «н» («новинка»). Так, решением художественно-технического совета Министерства легкой промышленности РСФСР от 19 декабря 1979 года присвоен индекс «н» подарочному чайному набору из 14 предметов на шесть персон с рисунком «Перчики» (автор формы С. А. Федяев, автор рисунка А. Л. Панова) (ил. 114).

В следующем 1980 г., индекс изделия улучшенного качества присваивается подарочному набору «Цветы» из трех предметов (чашка с блюдцем и тарелка), автор рисунка В. В. Орлов<sup>23</sup>.

Художественно-выразительная роспись на всех изделиях набора выполнена надглазурными красками. Декоративность изделиям придавали приемы крытья синей краской и ручная отводка золотом. Творческим дуэтом Мусаков–Орлов созданы чайные сервизы в характерной форме шара «Уральская вишня», «Колосок» (1972); «Синий пояс», «Сиреневые цветы» (1970). Рисунок «Синего пояса» на чайном сервизе в 1979 г. был рекомендован аттестационной комиссией завода на присвоение Знака качества<sup>230</sup>.

В соответствии с планом разработок и промышленного освоения новых фарфоровых изделий, в целях повышения технико-технологического и художественно-эстетического качества производственными художниками постоянно разрабатывались новые рисунки. По прејскуранту 1986 г. решением художественно-технического совета Министерства легкой промышленности РСФСР (фарфорово-фаянсовой промышленности) от 28.11.1986 г. одобрен и рекомендован к выпуску рисунок на бокал с блюдцем (Ю-910, автор формы С. А. Федяев, автор росписи Н. И. Садова). Композиция рисунка состоит

<sup>228</sup> ОГАЧО. Ф. Р-556. Оп. 1. Д. 551. Л. 1–18.

<sup>229</sup> ОГАЧО. Ф. Р-556. Оп. 1. Д. 503. Л. 100.

<sup>230</sup> ОГАЧО. Ф. Р-556. Оп. 1. Д. 560. Л. 3.

из широкого орнамента, состоящего из трех медальонов с букетом цветов и листьев, соединенных фигурной сеточкой, украшенной раскидным штампом и отводкой золотом.

Молодым художником Н. И. Садовой в соавторстве со скульптором П. Э. Дербиным был разработан чайный 26-ти предметный сервиз новой формы с рисунком в технике сдвижной деколи под названием «Степной букет» (Ю-191). Сервиз был успешно утвержден тем же советом в декабре 1985 года<sup>231</sup>. Конусовидная форма сосуда, с характерным рифлением «платочком» по верхнему и нижнему краям фарфоровой поверхности, вошла в массовое производство следующего периода 1980-90-х гг. Подобная форма явилась производной вариацией от разработанной скульптором А. С. Мусаковым формы чайного сервиза «Нежность», утвержденного местным Художественно-техническим советом Южноуральского завода от 08.04.1987 г.<sup>232</sup>. В 1980 г. комиссию заседания Художественного совета возглавлял авторитетный консультант Дулевского фарфорового завода, член-корреспондент Академии Художеств СССР, Лауреат государственной премии имени И. Е. Репина, заслуженный художник РСФСР П. В. Леонов, к мнению которого внимательно прислушивались уральские мастера. Совет утвердил 24-предметный набор тарелок с косым срезом, автором формы которого выступал Н. Н. Калилов.

В 1980-е гг. ярко заявила о своем таланте Анна Лейбовна Панова, прошедшая долгий путь от скромного исполнителя живописного цеха до художника первой категории и главного художника-разработчика новых рисунков. Расписные фарфоровые изделия Пановой отличает использование сложных, богатых нюансами подглазурных живописных и лаконичных цветочных росписей. Утонченные декоративные композиции с цветочным орнаментом подчеркивают деликатное отношение художницы к хрупкому белоснежному материалу. Мягкость колористической гаммы, основанной на нежных оттенках синего и лилового цветов, в сочетании с золотой отводкой и прорисовкой придают ее изделиям особую лиричность и утонченность, черты фарфорового искусства, свойственные периоду конца 1970–1980-х гг.

Сервиз «Русское раздолье», расписанный А. Л. Пановой и успешно экспонировавшийся в 1979 г. в Монреале, свидетельствовал о достижении мастером определенных творческих высот. Плодотворно работая в дуэте со скульпторами – «формотворцами» Мусаковым, Орловым Панова всегда стремилась сохранить форму фарфорового предмета, не перебить ее росписью, наоборот, задачей художника было грамотно, ненавязчиво вписать живописную композицию в заданный объем.

Художественное качество предметов, постоянно поддерживаемое профессиональными мастерами художественной экспериментальной лаборатории, переносилось в изделия массовой и серийной продукции машинного индустриального производства. Художники обновляли и расширяли ассортимент выпускаемых заводом изделий в духе времени, сообразно стилю и советскому образу жизни. С ростом производственных объемов значение механических видов декора (деколь, шелкография) на предприятии все более возрастало, но никогда не снимался вопрос выпуска изделий высокого художественного качества, собственно то, что представляло марку завода.

При личной встрече автора с художником А. Л. Панова с гордостью произносила: «Нам не стыдно было показывать свои изделия на всероссийских смотрах, конкурсах, выставках... без художественной лаборатории производство бы не выжило»<sup>233</sup>.

В ряду с такими, казалось бы, первоочередными вопросами промышленности, как обеспеченность современным оборудованием, качественными материалами, расширение ассортимента и увеличение объемов производства в целях удовлетворения материальных потребностей населения не утратил важности вопрос художественно-эстетического качества фарфоровой продукции. От художественного показателя также

<sup>231</sup> ОГАЧО. Ф.Р.-556. Оп. 1. Д. 915.

<sup>232</sup> ОГАЧО. Ф.Р.-556. Оп. 1. Д. 929.

<sup>233</sup> Запись встречи автора с художницей А. Л. Пановой, октябрь 2011 г. (Полевые материалы автора по фарфоровому производству, г. Южноуральск Челябинской области (2010, 2011, 2014)).

зависела конкурентноспособность товара на рынке продаж, что в конечном счете отражалось на общем уровне производства. Прототип предмета разрабатывался с учетом его дальнейшей механизированной, станочной конвейерной обработки. Сложность состояла в том, что художник производства должен был создать оптимальную форму образца для его многократного воспроизведения в тираже. Поэтому заводской художник, особенно четко продумывал и органично суммировал архитектонику, эргономику и красоту предмета.

Марку завода, оригинальный художественный стиль фарфоровых изделий несколько десятилетий поддерживали лучшие скульпторы экспериментальной лаборатории южноуральского предприятия (С. А. Мусаков, И. А. Савин, С. А. Федяев) и живописцы разных поколений (Н. В. Морозова, В. В. Орлов, А. Л. Панова, Н. Н. Калилов, Н. И. Садова, Т. А. Бланк).

В области **художественного литья** в 1970–1980-х гг. модернизируется производство архитектурных элементов, предназначенных для интерьеров общественных мест и городской среды. В период с 1975 по 1988 г. главным скульптором Каслинского завода являлся Александр Семенович Гилев. Время вносило свои коррективы в художественное производство, акцент переносился в сторону разнообразия и расширения ассортимента архитектурного литья. Художники-производственники разрабатывали универсальный модуль декоративной плитки, из которого слагались стройные архитектурные композиции входных порталов, ворот и т. д.

Широко распространенный декоративный модуль А. С. Гилева «Зимняя ветка вишни» (1975) составил ажурную решетку, которой украшали многие уральские сооружения 1970–1980-х гг. (ил. 67–68). Соединение различных по рисунку модулей позволяло мастерам создавать многочисленные варианты декоративных композиций. Для массового литья также широко был распространен разработанный скульптором декоративный модуль «Кольца» (1980) и решетка «Лилия» (1982).

В последние годы своей жизни мастер занимался разработкой архитектурно-художественного проекта выставочного павильона «Уральская сюита» (1974), в скульптуре которого предполагал запечатлеть образы талантливых потомственных каслинских мастеров. Но, к сожалению, проект остался незавершенным. Каслинские мастера – авторы ни одного десятка чугунных модулей, из которых составлялись и по-разному варьировались структурные элементы многочисленных архитектурных ансамблей (А. И. Провирнин: модуль «Калейдоскоп» (1979); В. Н. Клевцов: «Цветок», «Ящерица» (1974), «Желуди» (1980); О. А. Скачков «Ажурное ограждение» (1987) (ил. 69–72).

Среди масштабных и значительных архитектурных разработок второй половины XX века следует отметить два проекта. Первый – это здание Дома моделей в г. Челябинск (проект Е. В. Александров (1973); пр. Ленина, 57). По замыслу архитектора главный фасад здания украшало масштабное декоративное панно из каслинского литья (вес 14 тонн, из 7 200 чугунных элементов). К сожалению, в 2012 г. здание лишилось монументальной декоративной решетки, а видоизмененный фасад утратил былое чугунное величие XX столетия (ил. 73–74).

Второй проект – комплекс Челябинского драматического театра (1982, проект разработан коллективом авторов: московский архитектор Ю. В. Александров, главный архитектор Челябинска В. Л. Глазырин, архитектор Б. В. Баранов). Творческой группой инициировался проект оформления чугунным литьем трех порталов здания театра. Гипсовые модели многофигурной фасадной композиции изготавливались в архитектурной мастерской Ю. В. Александрова, главным скульптором выступал А. С. Гилев, начальником художественно-технологического отдела – В. Н. Клевцов. В декоративной композиции присутствуют скульптурные изображения великих русских литераторов: А. С. Пушкина, И. А. Крылова, А. М. Горького, В. В. Маяковского. В горельефах изображены сцены из спектаклей, в овальных рамках верхнего яруса размещены портретные

барельефы театральных деятелей. Монументальное декоративное панно каслинского художественного литья грамотно организовало архитектурно-планировочный объем здания и придало ему композиционную цельность и региональную самобытность. Проект не только подтвердил преемственность традиций каслинского литья, но и отметил возросший технико-технологический процесс перспективного развития архитектурно-конструктивной направленности знаменитого уральского чугунно-литейного промышленного центра.

Образцы малой декоративной пластики для интерьерной среды успешно разрабатывали в это десятилетие заводские художники нового поколения Р. Н. Гниатуллина, В. П. Игнатьева (ил. 45–48, 50–53), обращаясь к тематике региона. В творческой деятельности производственных художников отмечается комплексный подход, определяется сбалансированное гармоничное сочетание эргономических и декоративных художественных качеств предмета.

При этом важно отметить единство сюжетных мотивов изделий, в которых проявляется индивидуальный почерк мастеров, с другой стороны, отмечаются универсальные свойства каслинского художественного литья (В. М. Филиппов подсвечник, «Лебедь» (1986); О. А. Игнатьева, подсвечник «Рыбка» (1982); В. П. Игнатьев, подсвечник «Птица Феникс» (1981) (ил. 42, 52–53).

В станковых формах декоративного кабинетного литья важное место занимают разработки моделей настенного рельефного панно И. В. Бесчастнова («Каменный цветок», «Золотой волос», «Серебрянное копытце» (1979) (ил. 40, 43–44) и художника В. М. Филиппова («Царевна-лягушка», «Жар-птица» (1984), «Данила-мастер» (1987)) (ил. 36–37, 39).

Каслинские мастера, обладая универсальным качеством художника-производственного, с одинаковой ответственностью подходили как к малой рельефной пластике, так и объемной декоративной скульптуре (О. А. Скачков «Георгий Победоносец» (1987); ключ «Касли» (1972); карандашница «Водоросли» (1979), А. В. Чиркин «Дон Кихот и Санчо Панса» (1978), «Индианка» (1985)) (ил. 54–62).

В результате рассмотрения вопроса о соотношении творческой экспериментальной работы и уровня технического оснащения художественных производств приходим к следующему выводу. Количественные и качественные показатели технической оснащенности художественных производств отвечали современному уровню техники. В производство вводились новые конвейерные линии, что вело к отказу от еще сохраняющихся ручных операций при машинном производстве.

На Южноуральском фарфоровом заводе была широко распространена печать методом заливки кистью одного цвета с дорисовкой пером золотых штампов. Простой лаконичный технический способ давал возможность художественно-эстетического решения предмета.

В целом на производстве обеспечивалось увеличение выпуска продукции, снижение технологических отходов, повышение технико-технологического и художественно-эстетического качества выпускаемых изделий, улучшение общих условий труда. С вводом в фарфоровую и металлургическую промышленность нового автоматического и полуавтоматического оборудования увеличивался процент механических способов декорирования изделий, но при этом метод ручной росписи или ручной чеканки, особенно в выпуске подарочно-сувенирных, выставочных предметов, сохранялся.

Благодаря непрерывным поискам и творческим экспериментам художников постоянно поддерживалась исполнительская культура тиражного производства, удерживался потребительский спрос к заводской продукции.

### 3.6. Вектор развития уральской художественной промышленности в постсоветский период 1990–2000-х гг.

В постсоветское перестроечное время, в пограничный период рубежа XX–XXI столетий далеко не все уральские центры художественной промышленности смогли удержать свои позиции. Но каждое производство стремилось выйти из создавшегося политико-экономического кризиса с наименьшими потерями. Промышленное производство развивалось в унисон с основными тенденциями, наметившимися на исходе последнего тысячелетия.

Современная гуманитарная наука определила ключевые направления основных видов и форм российского декоративного искусства (Н. С. Степанян, Л. В. Казакова, Л. Г. Крамаренко, В. А. Малолетков). В исследованиях Л. В. Казаковой<sup>234</sup> всесторонне проанализирована ситуация самодвижения пластических искусств к независимой студийной форме организации творческого процесса в исторический переходный период.

Современная ситуация способствовала максимальному развитию индивидуального авторского начала, активизировала арсенал средств художественной выразительности. Данный процесс «студийного движения», соотносимый с зарубежной практикой, отчетливо проявился в художественных школах центра России, на периферии его границы оказались более размытыми.

В уральской художественной промышленности, где существовали достаточно крупные центры в форме заводских творческих экспериментальных лабораторий (Касли, Куса, Златоуст, Южноуральск) наметился процесс децентрализации. К 2000 г. многие предприятия вынуждены были сокращать производственные объемы, что как следствие привело к значительному сужению кадрового состава на производстве<sup>235</sup>.

Художественные лаборатории, перейдя в начале 1990-х в статус экспериментальных, вскоре трансформировались в малочисленные по своему составу бюро по разработке новых форм и рисунков, как это было на Южноуральском фарфоровом заводе. И уже последние либо продолжали функционировать в сжатом состоянии, либо окончательно распадались при закрытии предприятия.

В этом отношении показательна судьба Художественного цеха № 4 Каслинского чугунолитейного предприятия, постепенно отказавшегося от содержания штата профессиональных скульпторов, перейдя на договорную политику. Многие художники-производители начинали организовывать свои индивидуальные частные предприятия, мастерские (литейные мастерские в городе Касли; предприятие ООО «Чугун и латунь. Знаменское»; многочисленные частные производства по металлообработке в Златоусте; керамическая мастерская «Барамист–Урал» в Южноуральске на базе закрывшегося в 2008 г. фарфорового завода; мастерская по художественному ковроткачеству (руководитель Ю. В. Егаков) в составе объединения Златоустовских мастерских декоративно-прикладного искусства «Лик»).

Художественные производства, тесно связанные с народными промыслами (Канашинская ковровая фабрика, Карталинский ковровый комбинат), при своем закрытии не исчезали окончательно, а возвращались в лоно индивидуальных домашних производств. Волна кооперативного движения охватила разнообразные виды прикладного искусства, связанного с художественной обработкой металла. В южно-уральском Златоусте насчитывается более шестидесяти малых предприятий по созданию традиционных изделий, украшенных знаменитой на весь мир златоустовской гравюрой, ставшей нарицательным названием промысла.

<sup>234</sup> Казакова, Л. В. Декоративное искусство России в контексте мирового студийного творчества 1980–2010 / Л. В. Казакова. – М.: Гнозис, 2013. – 160 с.

<sup>235</sup> Полевые материалы автора (ПМА 3) по художественной обработке металла, экспедиции автора в г. Касли Челябинской области (2007, 2010).

Можно ли соотнести кооперативное движение со студийным? Студийное творчество предполагает свободу творчества, кооперативное сдерживается рамками потребительского спроса и больше на него ориентировано. Поэтому в студийном движении стержневым является проявление индивидуального, авторского начала, а в кооперативном движении – массового, тиражируемого. В последнем имеет значение аспект социального заказа, для получения которого используются как визуальные коммуникативные каналы, так и реальные общественные институции (участие в выставочных проектах, фестивалях и т. д.).

**Каслинское художественное литье.** Во второй половине XX в. по традиции каслинский завод привлекал к сотрудничеству ведущих скульпторов Москвы, Петербурга (К. Е. Глинтерник, О. М. Мануйлова, Е. А. Янсон-Манизер, А. Г. Овсянников, С. М. Орлов, А. И. Посядо, О. П. Таежная-Чешуина и др.), но творческий актив производства по-прежнему составляли мастера собственной скульптурной лаборатории. В новейшей истории уральского промысла XX столетия выделяется династия Гилёвых в четырех поколениях: Семён Михайлович Гилёв (1904–1969), Александр Семенович Гилёв (1928–1988), его сын Александр Александрович (г. р. 1949) и внук Константин Александрович (г. р. 1974). Семён Михайлович Гилёв на заводе работал художественным руководителем и возглавлял ответственную работу по восстановлению в 1949–1957 гг. чугунного павильона 1900 г.

В последней четверти XX века в каслинском художественном производстве стало выделяться творчество С. П. Манаенкова (1926–2006). Сергей Павлович начал трудиться на заводе в достаточно сложный и противоречивый для производства период (конец 1950-х – начало 1960-х), отмеченный общим снижением качества художественного литья.

Стремление заводского административного аппарата упростить производственный процесс, минимизировать расходы на основные и вспомогательные материалы, сократить штаты специалистов по формовке, чеканке изделий привело к увеличению тиражируемой продукции но, за счет резкого снижения ее качества. В ответственной работе чеканщика отмечалось пренебрежение филигранной проработкой мельчайших деталей, происходило изменение технологии и состава покрытия отливок. Изделия утрачивали былое благородство фактурности, чистоты, мягкости проработки чугунной поверхности. Взамен пришла тяжеловесная толстостенная форма, с заусенцами и крупинками в покрытии.

Каждый мастер в силу своей требовательности к работе старался держать марку каслинского литья, но в условиях поточного производства сделать это было нелегко. В сложившейся ситуации С. П. Манаенков пришел к необходимости использования приема максимального обобщения формы, подчеркиванию ее органической обтекаемости и непринужденности, что соответствовало общей тенденции искусства времени (подчасник «Ворона и лисица», «Подсвечник с камнем», «Хозяйка Медной горы» (ил. 24–25), «Буденовец» (ил. 31).

Лучшие традиции каслинского художественного литья стремился поддерживать и развивать Александр Васильевич Чиркин (1930–1989). Талантливый скульптор являлся создателем портретов старейшего каслинского мастера В. Ф. Торокина (бюст, установленный в мемориальном комплексе (1984)) (ил. 58–59), уральского сказителя П. П. Бажова (1953). Художнику принадлежит авторство известной скульптурной композиции «Хозяйка Медной горы и Данила мастер» (1957), вот уже несколько десятилетий не выходящей из тиража (ил. 20).

Нередко, каслинские мастера, обращаясь к одной теме, приходили к различной ее интерпретации (композиция «Охотник собакой» А. И. Просвирнина (1960) и одноименная скульптура А. В. Чиркина (1973).



В 1989 г. в Каслях был открыт Дом-музей А. В. Чиркина – филиал Каслинского музея художественного литья. Комплексная экспозиция музея-квартиры с мастерской и прилегающим участком земли помогает передать атмосферу жизни и творческой деятельности потомственного скульптора, увидеть природу, которой вдохновлялся мастер.

На последнем рубеже столетий, в постсоветском пространстве Каслинский завод вместе со страной переживал критическое положение. Переход к рыночным отношениям в 1990-х гг. болезненно отразился на развитии промысла. Легендарный цех художественного литья (№ 4) в структуре завода выделился в самостоятельное хозрасчетное подразделение «Производство художественного литья» и с 1993 г. стал выпускать художественное литье под заказ.

С улучшением и стабилизацией экономического положения в стране спрос на художественное литье постепенно повышался. На предприятии сохранилась и постоянно пополняется новыми художественными образцами коллекция Эталонного кабинета, в которой представлено более 600 моделей.

Под влиянием устойчивого спроса, архитектурно-художественное литье постоянно обновляется новыми оригинальными образцами изделий. В конце 1990-х гг. завод увеличил объем продукции, в основном за счет архитектурно-технического и скульптурно-паркового литья. Москва, Санкт-Петербург, Екатеринбург, Челябинск, Краснодар, Сочи и многие другие российские города заказывали каслинцам архитектурный декор, скульптурные композиции. Продолжали поступать заказы от зарубежных партнёров, чья география довольно широка (страны Европы, США и Востока).

Ярким примером современного городского ансамбля, созданного каслинцами, является ансамбль «Готика» (2007), предложенный для реконструкции дворцово-паркового ансамбля в государственном историко-архитектурном и ландшафтном Музее-заповеднике «Царицыно» под Москвой. Для ансамбля была предложена и утверждена к тиражированию оригинальная модель чугунного фонаря-торшера в неоготическом стиле, соответствующим общему решению классического ансамбля, спроектированного во второй половине XVIII в. В. И. Баженовым. Традиционное литье органично вписалось в реконструируемую архитектурно-ландшафтную зону.

В 2003 г. на базе производства художественного литья было создано предприятие ЗАО «Каслинский литейный завод» (директор В. В. Дунаев), в котором работали опытные скульпторы: В. М. Пряхин, Ю. К. Немытов, Р. Н. Гниятуллина, А. А. Гилёв, Ю. А. Стихин, А. П. и С. В. Рябовы, К. А. Гилёв, Д. Ю. Косыгина, Н. В. Куликова (ил. 90–96). С 2004 г. каслинские мастера продолжают работать под эгидой холдинга стальной группы ОАО «Мечел», являющейся единственным обладателем всемирно известного бренда «Каслинское литье», торговым знаком «Кас.З».

С начала образования ООО «Каслинский завод архитектурно-художественного литья» ведется реконструкция завода, вводятся новые производственные мощности, заключаются договоры со скульпторами на разработку и производство новых художественных проектов.

К сожалению, собственная выработка металла на каслинском заводе прекращена – сырьё для изготовления продукции привозят с челябинского металлургического предприятия «Мечел», поэтому неизбежны некоторые изменения состава сырья. Но, при этом сохраняется общая традиционная стилистика каслинских художественно-промышленных изделий, которая находит выражение в ключевых приемах технологического процесса изготовления предметов и в их общей образно-содержательной направленности (использование изобразительных мотивов уральской флоры и фауны, образов историко-культурного контекста региона).

Стилизованные мотивы уральской природы и фауны традиционно используются в изделиях малой интерьерной пластики такими современными уральскими мастерами,

как О. А. Игнатьева, Р. Н. Гниатуллина, Д. Ю. Косыгина. В каслинском литье возражается библейская тематика (Н. В. Куликова «Сергий Радонежский», «Архангел Гавриил» (2008); «Великая княгиня Ольга» (2009) (ил. 57, 60–61), укрепляет свои позиции статуарная пластика (С. В. Рябова подчасник «Петр 1» (1996); Н. В. Куликова скульптура «Петр I» (2004) (ил. 63), В. Л. Чуфаров «Кремлевский солдат на коне» (2006) (ил. 64), продолжает развиваться анималистический жанр (А. В. Давидович «Зубр» (2005); С. В. Рябова подчасник «Бабочка» (1998) (ил. 66); Е. В. Зимица подсвечник «Змея» (1999), «Воробышек и кот» (2005); Н. В. Куликова: «Петушок» (2005) (ил. 65).

В истории **южноуральского фарфорового производства** происходили сложные процессы его выживания. Но в условиях жесткой конкуренции на внутреннем рынке и на фоне безудержного потока импортной керамической продукции производству сохранить свои позиции не удалось, предприятие было закрыто в 2008 г., но отдельные мастера объединились в малое индивидуальное предприятие (Magic Keramika) и продолжили традиции художественного центра<sup>236</sup>.

В неполное два десятилетие Южноуральское фарфоровое предприятие интенсивно развивалось в творческом экспериментальном русле. В 1995 г. художественная лаборатория меняет ориентиры и масштабы, переходит в статус художественно-экспериментального отдела и к 2000 г. в заводское бюро по разработке новых форм и рисунков. Творческая группа по-прежнему достаточно сильна, на предприятии работают талантливые фарфористы-производственники: Н. Н. Калилов, А. Л. Панова, В. Д. Рачок, Н. И. Садова. Их творческие работы можно рассматривать в русле основных тенденций российского фарфорового производства.

Созданная Николаем Калиловым во второй половине 1970-х гг. композиция южноуральской «Жар-птицы» (ил. 121, 126–127) словно дала новый импульс для вариации темы поколением молодых художников в 1990-х гг. (Н. И. Садова, Т. В. Бланк, Н. В. Федорова). Калиловский образ можно воспринимать как парафразу или реплику кобальтовой Жар-птицы, созданной В. М. Городецким на Ленинградском фарфоровом заводе, но точнее будет отметить глубинные связи профессионального искусства с традиционным.

Именно природой, образами народного искусства нередко вдохновлялись российские мастера и реализовывали свои яркие художнические идеи. Образ птицы в национальном традиционном искусстве универсален. Сочная, эмоционально-романтическая трактовка отмечалась и в другом, предложенном Н. Н. Калиловым варианте росписи чайника «Рыба», созвучной озерному уральскому краю (120).

Важно отметить преемственность традиций в создании предметного образа фарфоровых изделий Южноуральского завода. Так, минималистичный мотив росписи «Красного цветка» В. В. Орлова четок и контрастен в цветовом решении стилистики 1960-х, и уже более эмоционально решен в декоративной вазе Н. И. Садовой 1994 г. (ил. 93, 125). Качественный компонент вариативности оказывается важным в промышленном искусстве, как и традиционном народном творчестве. Лирическую интонацию в фарфоровые изделия вносит творческий дуэт Дербин–Федорова (наборы дуплексов: тет-а-тет «Кофейный набор», «Фантазия» (1994) (ил. 128–129). Органичен и изыскан, композиционно и колористически гармоничен образ петушка в фарфоровой скульптуре «Петушек», также созданный Дербиним–Федоровой.

От Дулевского фарфора южноуральскими мастерами было воспринята культура повышенной цветности, декоративности. Это качество, ярко воплощенное в самобытном творчестве П. В. Кожина (автора прославленного «Золотого оленя» (1957)), с которым общались южноуральские фарфористы на художественных советах завода, поддерживалось и развивалось. Декоративность посудных форм периода 1960-х (чайные подарочные наборы В. В. Орлова) словно возвращалась в изделия периода конца 1980 гг. и 1990 гг. (сервизы А. Л. Пановой «Шиповник» (1988), «Заря Востока» (1992).

<sup>236</sup> В период с 2002 по 2007 завод был реорганизован в ЗАО «Уральский фарфор» // ОГАЧО. Ф. 1812. Оп. 1.

В южноуральском фарфоре 1990 – начала 2000 гг. присутствует выраженный элемент эксперимента, использование технических возможностей в формировании ёмкого художественно-эстетического образа вещи (например, применение цветного шликера в наборах «Розовый» и «Голубой»). В многочисленных экспериментальных разработках оттачивалась не только художественная, но и производственная идея. Мастера, что называется «держали» уровень исполнительской культуры на конвейерном производстве.

Талантливый художник Е. А. Щетинкина, некогда возглавлявшая художественную лабораторию, вышла из производственного процесса, требующего подчинения экономическим и производственным законам и стала самостоятельно творчески развиваться. У художника рождались оригинальные станковые формы не только в области фарфоровой декоративной скульптуры. Е. А. Щетинкина создавала эксклюзивные, ансамблевые комплекты посудных сервизов, пронизанные глубокой философской или эмоционально-поэтической мыслью («Воскресение» (1994), «Три грации» (1999), фарфор, золото). Произведения керамиста все больше приближались к современной и специфичной для начала XXI в. форме арт-объекта.

Таким образом, на фарфоровом производстве творчески одаренные личности не замыкались в унифицированном подходе к созданию образца, а находились в постоянном творческом поиске, адаптируя элементы эксперимента для массового производства. Одни художники примирились с производственным процессом (в этом отношении показательно творчество Н. Н. Калилова), другие – уходили в активные поиски индивидуального творчества (Е. А. Щетинкина).

Авторский подход отмечается и в **ковровом производстве**. Карталинский ковровый комбинат не сохранил промышленное производство, был закрыт в конце 80-х гг. XX в. Ковроткачество в регионе вернулось в форму домашнего производства. Традиции уральского ковроткачества возродили и продолжили художники мастерских декоративно-прикладного искусства «Лик» в горнозаводской зоне Челябинской области – городе Златоуст. Инициатором идеи и руководителем мастерских стал художник, получивший профессиональное образование в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В. И. Мухомовой, Ю. В. Егаков<sup>237</sup>. В состав творческой группы входили мастера-исполнители до 5–7 человек. В основе малого производства (кооперативного), ориентированного в основном на заказ, лежали традиционные технико-технологические методы создания гладковорсового шерстяного ковра – гобелена.

Тематическое содержание гобеленов отличалось многообразием – от светской тематики, включая геральдику, до православной. Разработчиком эскизов был преимущественно один автор – Ю. В. Егаков («Музыка», «Часы», «Флора», «Утро», «Угол падения», «Таганай» (1990-е гг.) (ил. 135–136). При всем многообразии жанров и сюжетов главный художник мастерской стремился запечатлеть в графически четкой композиции гобелена выразительный мотив характерного для уральской местности горного или степного ландшафта.

Тканые композиции на церковную православную тематику выполнялись по установленным иконографическим канонам. Художественной колористической выразительностью и целостностью композиции отличаются гобелены из серии «Монастыри и храмы России» (2005) златоустовского художника Е. А. Емельяновой. Мастер уходит от графической сдержанности и монохромной монотонности 1990-х гг. к цветовой насыщенности и полихромности в эскизах и рисунках начала 2000-х гг. (ил. 133–134).

<sup>237</sup> Егаков Юрий Владимирович г. р. 1948, г. Челябинск, художник, член СХ СССР (1989). См.: Указатель. Художники южно-уральских производств XX века.

### Выводы по главе 3

Подводя итоги по рассмотрению в третьей главе основных исторических этапов развития художественной промышленности Южного Урала в XX веке, мы приходим к следующим результатам.

1. Формирование и развитие центров художественной промышленности на Южном Урале в XX в. обусловлено объективными историческими предпосылками и условиями. Научно-технический прогресс диктовал новые пути и открывал широкие возможности приближения искусства к массам. Социодинамика художественной промышленности в целом была обусловлена объективными факторами региона (природно-географическими, социально-экономическими, научно-техническими, культурно-художественными).

2. Принципы рукотворности, оригинальности, вариативности предметов прикладного искусства в индустриальной производственной культуре заменялись количественным набором художественно сконструированных предметов, принципом комбинированности.

3. Советское законодательство в области культуры было направлено на развитие художественной производственной деятельности в ее различных отраслях. В 1963 г. на территории Южного Урала запускается фарфоровое производство, в 1973 г. с открытием нового здания расширяется производство Карталинской ковровой фабрики.

4. Комплекс мероприятий по формированию профессиональных производственных и художественных кадров, организации экспериментальных творческих лабораторий, методичной и целенаправленной разработке художественно-эстетической стилистики промышленной продукции, приводил к единому знаменателю – созданию и развитию регионального промышленного художественного центра и школы относительно таких уральских производств, как каслинское чугунное литье, южноуральский фарфор, канашиновское и карталинское ковроткачество.

Разработанная нами модель научной концепции позволила провести реконструкцию основных тенденций художественного развития Южного Урала, проанализировать и обосновать механизмы процессов корреляции художественной промышленности и декоративно-прикладного искусства в историко-культурном контексте региона и художественных традиций российского искусства. Проведенный нами художественный анализ позволил выявить круг заводских художников по отраслям и определить художественно-стилистические особенности различных видов промышленного искусства.

Индустриальное производство предполагало как массовое тиражирование изделий, так и выпуск малосерийной продукции и изготовление единичных изделий на специальный или выставочный заказ. Художники-производственники чутко улавливали новые веяния времени, учитывали постоянно меняющиеся запросы потребителя и разрабатывали новый ассортимент изделий различного назначения.

При массовом выпуске изделий на поточно-конвейерных линиях необходимо было обеспечить минимум отходов и не допустить отклонений от модели, стремиться к максимальной качественной идентичности эталонного образца и серийной, массовой продукции. В производстве важна слаженная творческая организация всех заводских структур, четкое взаимодействие художника, конструктора, технолога. От профессиональной кадровой подготовки специалистов, степени талантливости мастеров, технической оснащенности производства зависели показатели и общий художественно-эстетический уровень отдельного отраслевого промышленного производства.

## **ГЛАВА 4. УРАЛЬСКОЕ ПРОМЫШЛЕННОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ МАТЕРИАЛЬНОЙ И ДУХОВНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ РОССИИ XX в.**

### **4.1. Особенности социодинамики художественного развития в индустриальную эпоху**

**П**ромышленное искусство Урала всегда занимало важное место в системе материальной и духовной культуры, как самого региона, так и четко позиционировало себя самобытным центром художественной культуры всей России. В уральском регионе имелись все предпосылки и условия, способствующие развитию художественной промышленности.

Производства, связанные с металлургией, зародившись в период исторического освоения и заселения этой обширной территории русскими, продолжали функционировать, адаптируясь к новым условиям индустриализации страны. Подотрасли, принадлежавшие легкой промышленности текстильная, фарфорово-фаянсовая, также рассматриваются в истории экономического и художественного производства как закономерное продолжение развития отечественных традиционных промыслов и кустарных художественных производств.

Процесс индустриализации, охвативший страну в XX в., детерминировался искусством. Динамичные формы научно-технической организации индустриального и постиндустриального производства потребовали развития массовой формы тиражируемого, легко воспринимаемого и доступного искусства. Во всех сферах жизнедеятельности человека осваивалась новая модель образа и стиля жизни. Персонализация, индивидуализация жизнедеятельности уходила в прошлое, ее заменяли доступные массовые общепринятые стандарты жизни. Эти процессы касались всего комплекса жилищного строительства, коммунально-бытового и производственного секторов. Пролетаризация советского общества предполагала жесткие единообразные формы жизнедеятельности и требовала таких же четких рамок от искусства и бытоустройства советских людей. Советский социум как общественное образование имел логические стадии своего развития, закономерно проецируемые на формы искусства.

Начальный период, как правило, имел спонтанный, самопроизвольный характер, был максимально насыщен идеями свободомыслия и творческой фантазии. Период наивысшего саморазвития пролетарского социума отмечен естественными признаками типизации, унифицированности: общество определилось в выборе идеалов и слепо следовало выбранным и закрепленным им принципам, стандартам. Искусство в правом своем фланге вынуждено было подчиняться идеологии социалистического государства, «ленинским заветам», оно служило идеалам нового общества.

На смену множественности творческих объединений, группировок пришел единый союз художников с единым уставом и требованиями к характеру формы и содержания создаваемого искусства. Стиль социалистического реализма (соцреализма), утвержденный на многие десятилетия XX столетия, максимально отражал основные направления советской коммунистической идеологии.

Что было делать с творческим свободомыслием? Оно либо вписывалось в должное содержание нового произведения, сохраняя художественность формы, либо отходило в его левое крыло инакомыслящих художников. Единообразие в жизнедеятельности привело общество на краткий срок к экономической стабильности и достатку. Узкие потребительские ценности советского социума казались самодостаточными, не мотивировались необходимостью разнообразия рынка продаж. Данный вектор общественного материально-духовного развития закономерно вытекал из самой природы советской

социально-политической ориентации на предельно аскетический быт пролетариев. Отсюда формировались эстетические вкусы общества, оформлялось идеологизированное содержание произведения искусства, накладывавшее отпечаток и на его структуру. Художник идентифицировал себя с обществом, являлся его отражением.

Но экономический кризис на третьем, завершающем этапе истории развития социалистического государства повлек за собой изменение и реструктуризацию всего общества, а значит, и его мировоззрения. В силу вступал процесс самоорганизации общества.

Истинное дарование художника, его профессионализм выявлялись независимо от содержательной структуры произведения. Безусловно, в творческой воле художника всегда проявлялся его талант. Художник-производственник в этом отношении оказывался более зависим от идеологических установок общества, общепринятых норм, стандартов производственных, поведенческих, его деятельность определялась промышленными технико-технологическими факторами.

Уральское промышленное искусство имеет насыщенную богатую предысторию. Этапы его формирования, специфика развития были глубоко проанализированы и раскрыты уральским историком искусства, профессором Б. В. Павловским. В наше время, когда закрыта последняя страница истории XX в., приобретает актуальность изучение характера и закономерностей процессов развития промышленного искусства индустриальной и постиндустриальной эпохи. Возникла необходимость обобщения накопленных фактов и написания объективной истории социодинамических процессов художественной промышленности Урала.

Б. В. Павловским в свое время справедливо отмечено, что причиной, фундаментом расцвета декоративно-прикладного искусства Урала явилась заводская промышленность<sup>238</sup>. Как промышленность Урала поднимала и развивала всю экономику России, была ее неотъемлемой составной частью, так и искусство, рожденное в ее недрах, рассматривается своеобразным явлением в истории отечественного искусства. Художественная промышленность Урала сфокусировала в себе весь спектр проблем века.

## 4.2. Направления региональной художественной институции

Производственное искусство, с одной стороны, унаследовало крепкий базис кустарной художественной промышленности, как ее тогда называли, с другой, – стало устойчиво развиваться по новым принципам индустриальной и постиндустриальной культуры. Причем российское государство под развитием промысловой кооперации понимало сохранение и развитие самобытной российской национальной культуры, а в увеличении объемов художественной промышленности видело хозяйственно-экономический и политический интерес страны.

После официального объявления и утверждения в 1934 г. идеи создания единого творческого союза по отраслям культуры начался длительный период «художественной стабильности», охвативший несколько десятилетий XX в. В регионах России целенаправленно стали открываться отделения Союза художников, включавшие различные секции по видам искусства. Во второй половине 1960-х гг. в Челябинском отделении Союза художников СССР стала формироваться секция декоративно-прикладного искусства, в которую вошли не только художники-станковисты (А. П. Кудрявцев, В. Ф. Тайницкий, В. Тютюнник, Б. И. Тряпицин), но и художники-производственники (А. С. Гилев, С. П. Манаенков, В. В. Орлов, С. А. Федяев, И. В. Бесчастнов, В. П. Игнатъев, О. А. Игнатъева, О. А. Скачков и др.).

<sup>238</sup> Павловский, Б. В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала / Б. В. Павловский. – М., 1975. – С. 120.

Структура творческой организации закрепились посредством образования в 1940 г. при Союзе художников Художественного фонда Союза ССР<sup>239</sup>. Художественный фонд имел свою производственную базу. Мастера прикладного искусства, например, занимавшиеся керамикой, имели возможность организовать место под устройство крупногабаритной электропечи для обжига керамических изделий и отдельные творческие мастерские.

В 1950-е гг. со стороны государства усилилось внимание к качеству, «долговечности» выпускаемых товаров, в том числе художественной продукции, о чем также свидетельствует ряд постановлений<sup>240</sup>. В 1955 г. в Ленинградском филиале Государственного исследовательского проектного института № 4 (ГИПИ-4) создали специальную лабораторию по художественным краскам, лакам, маслам и растворителям. Для систематического наблюдения за качеством материалов, применяемых в живописи, художественной промышленности было решено создать Экспертно-художественный совет из представителей Министерства культуры СССР, Министерства химической промышленности и Академии художеств СССР.

Местные региональные заводские лаборатории тесно контактировали с головными структурами. Результатом целенаправленной общественной деятельности явилось открытие в Москве в 1959 г. Выставки достижений народного хозяйства СССР, на которой предполагалось регулярно демонстрировать достижения отечественных отраслей промышленности, науки, техники, культуры и передавать опыт. Единая, постоянно действующая Всесоюзная выставка способствовала развитию курса страны, ориентированного на освоение новой техники и внедрения ее в промышленность. С этой целью проводились различные отраслевые смотры, тематические выставки, и на их базеповышение квалификации российских специалистов различных отраслей экономики и культуры.

Безусловно, Выставка как своеобразный общественный институт ставила перед собой просветительские цели и задачи, способствующие распространению передового опыта советского производства. Успешное функционирование Выставки призвано было отражать уровень растущего, как тогда виделось, материального благосостояния и повышение культурно-эстетического уровня советского народа. Уральцы положительно зарекомендовали себя на подобных мероприятиях всесоюзного значения. Успешно демонстрировали художественные изделия Каслинский и Кусинский машиностроительные заводы, Южноуральский фарфоровый завод, Карталинское предприятие народных промыслов.

В 1960-е гг. закрепляются общественные процессы, направленные на повышение имиджа советской промышленной продукции. В этот период происходит ликвидация артелей промысловой кооперации<sup>241</sup> и передача ее, как считалось тогда целесообразным, в соответствующие государственные отраслевые структуры. Производственники осознавали важность вопроса повышения конкурентоспособности советских товаров на мировом рынке.

Внимание технологов/производственников было направлено на улучшение внешних эстетических характеристик выпускаемой продукции, что совпадало с мировыми тенденциями времени. В 1962 г. выходит известное постановление Совета министров

<sup>239</sup> Постановление СНК СССР от 04.02.1940 № 186 «Об образовании Художественного фонда Союза ССР» [Электронный ресурс] // Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР. – Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc3.htm> (дата обращения 11.05.12).

<sup>240</sup> Постановление Совмина СССР от 28.10.1954 № 2282 «О мероприятиях по обеспечению долговечности произведений советского изобразительного искусства» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc3.htm> (дата обращения 11.05.12).

<sup>241</sup> Постановление ЦК КПСС, Совмина СССР от 20.07.1960 № 784 «О промысловой кооперации» [Электронный ресурс] // Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР. – Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc3.htm> (дата обращения 14.05.11).

СССР «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования», закрепившее позиции художника/дизайнера на производстве. Данное постановление способствовало открытию в Москве Всероссийского научно-исследовательского института технической эстетики с филиалами/отделениями в различных регионах СССР, в том числе на Урале. В 1964 г. в Свердловске было открыто отделение ВНИИТЭ, чей опыт распространится на весь обширный регион России.

С периода 1960-х гг. в России начинается осмысление профессии художника-конструктора и ее трансляции в плоскость дизайна – промышленного предметного художественного конструирования. В рассматриваемой нами области художественной промышленности в предстоящие десятилетия XX столетия по-прежнему будут востребованы профессии художника-прикладника, живописца, скульптора, – универсального «художника завода».

Законодательная политика СССР параллельно с художественным конструированием будет обращать внимание на актуальные вопросы дальнейшего развития изобразительного искусства, к области которого по-прежнему причисляли и декоративно-прикладное искусство. К сожалению, под общепринятым (и в том числе науки) термином «изобразительное искусство» по инерции подразумевались не только виды изобразительного, но и неизобразительного (архитектонического) искусства. Последовало ряд постановлений правительства<sup>242</sup> о мерах по дальнейшему улучшению материальных условий для развития изобразительного искусства в РСФСР, разрешавших проведение в Москве с периодичностью один раз в три года республиканской художественной выставки «Советская Россия». Этому мероприятию предшествовала организация на местах, в различных регионах Союза, так называемых зональных выставок живописи, скульптуры, графики, монументального, театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства.

На Урале *зональные выставки* проходили, начиная с 1959 г. в разных городах с периодичностью один раз в четыре года. На различных территориях Уральского региона определялись приоритеты в развитии отдельных областей декоративно-прикладного искусства.

В Свердловске/Екатеринбурге исторически сложилась школа мастеров ювелирного, камнерезного и медальерного искусства, в Перми традиционно была сильна школа камнерезов, гобеленового искусства, на Южном Урале (в Златоусте, Каслях, Кусе) традиционно развивалась область декоративной обработки металла, в Челябинске – керамическое производство. Со временем область художественной обработки материалов декоративного искусства расширялась, увеличивался состав художников-прикладников некогда немногочисленной секции декоративно-прикладного искусства при Челябинском отделении Союза художников.

Искусство обретает формы «массовости» не только с помощью выставочной, экспозиционно-передвижной деятельности, средств массовой информации, но и такой общедоступной, популярной в СССР рекламы как проведение акции «Художественная лотерея» «в целях популяризации и широкого распространения среди трудящихся произведений советского изобразительного искусства»<sup>243</sup>.

В стране расширялось строительство художественно-производственных мастерских в структуре Художественного фонда РСФСР (за период с 1963 г. по 1965 г. по стране было запланировано построить 30 мастерских и 6 Домов творчества художников). Соответ-

<sup>242</sup> Постановление Совмина РСФСР от 11 апреля 1960 г. № 493 «О неделе изобразительного искусства в РСФСР»; Постановление Совмина РСФСР от 20.11.1962 № 1534 «О мерах по дальнейшему улучшению материальных условий для развития изобразительного искусства в РСФСР» и др. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc3.htm> (дата обращения 14.05.11).

<sup>243</sup> Постановление Совета Министров СССР от 21 июня 1962 г. № 635 «О проведении художественных лотерей» [Электронный ресурс] // Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР. – Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc3.htm> (дата обращения 14.05.11).



ствующим постановлением была разрешена организация мастерских в жилом фонде, а также предусматривалось открытие специализированных салонов по реализации произведений искусства. Действия государственных органов способствовали материальной поддержке художников различной области деятельности, с одной стороны, и просвещению и воспитанию масс – с другой.

В данный период большое внимание отводилось проблеме стандартизации как показателя качества выпускаемой на производстве продукции<sup>244</sup>. В 1965–67 гг. разрабатывались и утверждались стандарты на проектно-конструкторскую и технологическую документацию. Государственной задачей считалось поднять технико-экономические показатели продукции и довести их до уровня лучших мировых стандартов. Повышались требования стандартизации продукции, идущей на экспорт.

Художники-производственники наравне с художниками-станковистами принимали деятельное участие в общих мероприятиях страны. Художественные образцы каслинского и кусинского чугунного литья, златоустовской гравюры на стали и южноуральского фарфора – являлись неперенными экспонатами различного уровня тематических выставок: областных, региональных, зональных, всероссийских, всесоюзных.

Крупные уральские художественно-промышленные центры, успешно зарекомендовавшие себя на родине, выходили на международные выставки и ярмарки. Постоянно действующий экспорт бытовой и художественной продукции имел Каслинский машиностроительный завод, отправлявший различный ассортимент продукции в Америку, страны Европы, Азии и Востока<sup>245</sup>. Данные факты, безусловно, свидетельствуют о качественном показателе выпускаемой на Урале художественно-промышленной продукции, ее широкой социальной и географической востребованности. Уральское художественное производство закономерно проецировалось на целостную структуру российской культуры.

Следующий период, 1970-е гг., характеризуется общей тенденцией нивелировать разницу между выставочным образцом массовой продукции производственного искусства и ее воспроизведением в тираже. Тиражируемая продукция по своему художественно-эстетическому уровню доводилась до эталонного уровня, а значит, повышалась исполнительская культура на конвейерном производстве. Эти процессы больше коснулись фарфоро-фаянсовой и ковровой промышленности. Проблемы технико-технологического аспекта существовали в металлургическом производстве, они упирались в утрату традиционных методов обработки металла в чугунном художественном литье. Данный процесс происходил на фоне поиска состава сырья и ввода новых технологических приемов обработки металла.

Если рассматривать художественную продукцию Южноуральского фарфорового завода в ряду фарфоро-фаянсовой промышленности РСФСР, то изделия по показателям технико-технологического качества, изготовлению продукции первого сорта уступала ведущим отечественным производителям: Первомайскому, Дмитровскому, Дулевскому, Конаковскому фарфоро-фаянсовым заводам. При этом уральский завод постоянно старался соответствовать уровню головных отраслевых производств, анализировал свои производственные просчеты, по большей части списывая их на неудовлетворительное качество сырья, поступавшего с сопредельных территорий украинских рудников и сибирских глиняных месторождений. Руководящие структуры художественного производства поощряли программы по взаимодействию с профессионально-образовательными учреждениями, ведущими подготовку специалистов различных отраслей.

<sup>244</sup> Постановление Совмина СССР от 11.01.1965 № 16 «Об улучшении работы по стандартизации в стране» [Электронный ресурс] // Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР. – Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc3.htm> (дата обращения 14.05.11).

<sup>245</sup> В делах Каслинского машиностроительного завода постоянного хранения Областного государственного архива Челябинской области хранятся заказы-наряды на экспорт продукции периода с конца 1960-х по 1990 год. ОГАЧО. Ф. 1611.

В рекомендациях Всесоюзного совещания 1978 г. по проблеме «Пути улучшения художественного оформления и ассортимента продукции фарфоро-фаянсовой промышленности»<sup>246</sup> были отмечены специальные участки по выпуску высокохудожественных изделий на ряде российских заводов: Дулевском, Хайтинском, Богдановичском и среди них Южноуральском, что свидетельствовало о широких потенциальных возможностях предприятия. Повышение роли местных региональных предприятий соответствовало общероссийскому курсу развития народных художественных промыслов и повышению художественной ценности выпускаемых изделий<sup>247</sup>.

Период 1970-х гг. в художественном производстве отмечался ориентацией на проведение мероприятий, направленных на улучшение технического переоснащения производства, причем использовался, не только опыт и знания отечественных производителей, но и зарубежных. Так, в производстве применялся фотомеханический метод цветodelения из опыта старейшей немецкой фарфоровой промышленности.

Модернизация индустриальных предприятий положительным образом сказалась на увеличении производственных показателей, также она не могла не отразиться и на художественно-эстетическом уровне изготовления массовой продукции. Четко отработанные на конвейере способы декорирования фарфоровых изделий – нанесения трафаретной печати, штампа, деколи – соответствовали минималистскому художественному стилю. Единые процессы развития местной промышленности соотносились с направлениями организационных форм художественных промыслов.

Ключевым документом, законодательно закрепляющим роль и значение развития традиционных видов декоративно-прикладного искусства стало Постановление Совмина РСФСР от 22.10.1975 № 570 «О развитии народных художественных промыслов в РСФСР»<sup>248</sup>. На предприятиях художественных промыслов создавались условия по расширению ассортимента изделий и значительному повышению их качества, восстановлению традиционных центров отдельных регионов. Предприятиям предписывалось устанавливать задания по освоению и выпуску новых видов изделий с привлечением к их разработке наиболее квалифицированных мастеров и художников, ежегодно организовывать смотры, конкурсы художественных изделий. Проведение данных мероприятий были нацелены на повышение роли художника и народного мастера на предприятиях и в целом, уровня подготовки творческого состава, что, в свою очередь, должно было привести к организации или закреплению в центрах традиционных промыслов школы художественного мастерства.

На предприятиях художественной промышленности, где творческие группы и экспериментальные лаборатории уже функционировали, необходимо было их творчески развивать. В программном государственном документе также уделялось внимание расширению процесса привлечения народных мастеров к изготовлению художественных изделий на дому, помощи в организации доставки материалов и приемки готовых изделий, содействию в развитии традиционных промыслов. Начиная с 1976 г., в проектах планов развития народного хозяйства РСФСР государством предусматривались соответствующие объемы выпуска изделий художественных промыслов, утверждались задания по производству основных видов изделий.

В целом 1970-е гг. в области художественной промышленности были отмечены сле-

<sup>246</sup> ОГАЧО. Ф. 556. Оп. 1 Д. 503. Л. 18.

<sup>247</sup> Постановление Совмина СССР от 30.09.1966 № 794 «О мероприятиях по дальнейшему развитию местной промышленности и художественных промыслов» [Электронный ресурс] // Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР. – Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc3.htm> (дата обращения 14.05.11).

<sup>248</sup> Постановление Совмина РСФСР от 22.10.1975 № 570 «О развитии народных художественных промыслов в РСФСР» [Электронный ресурс] // Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР. – Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc3.htm> (дата обращения 14.05.11).

дующими параметрами: 1) увеличением объемов выпускаемой продукции; 2) продолжающимся процессом механизации и автоматизации производства; 3) расширением ассортимента с учетом потребительских интересов; 4) соответствием стилевой направленности выпускаемых изделий общим тенденциям художественного развития с учетом национальных особенностей традиционных для Урала центров художественной промышленности.

В 1980-е гг. в художественной промышленности усиливались поиски функциональных, конструктивно-технологических, потребительских качеств новых предметных форм. На Южноуральском фарфоровом заводе продолжались эксперименты с формами и росписями, с этой целью был организован экспериментальный отдел. Мастера вносили разнообразие в предметное формообразование, в росписи тяготели к более живописной трактовке изобразительных мотивов. Выставочные художественные образцы того периода отличала интенсивная живописность в росписи и скульптурность пластических объемов фарфоровых изделий (Н. Н. Калилов, А. Л. Панова, Е. А. Щетинкина).

Творческими поисками и экспериментами была отмечена деятельность художественного цеха Каслинского машиностроительного завода, возглавляемого С. П. Маненковым. Утрата традиционных способов верхнего покрытия художественных изделий привела мастеров к введению новых, но, к сожалению, не оправдавших себя, рецептов декорирования поверхности чугунных изделий. По-прежнему сохранялся устойчивый спрос на эффектную декоративную художественную пластику уральского чугунного литья не только внутри страны, но и за рубежом, о чем свидетельствуют большие поставки продукции, экспортируемые в Америку, Европу, страны Восточного региона.

Комбинаты ковроделия (канашинский, карталинский) более чем какие-либо другие предприятия устойчиво сохраняли организационные формы промыслового производства. Доля ручного труда в ковроткачестве была наибольшей. Оснащение производства техническими механизмами касалось, прежде всего, первоначального этапа обработки сырья (подготовки волокна к использованию в ткачестве) и на этапе завершения (механизировались способы подстрижки ворса с готовой поверхности коврового изделия).

В текстильном производстве наблюдалось четкое разделение труда (подготовка художником карты – технического рисунка ковровой композиции и перевода его в материал коллективом мастериц). В противоположность упрощенному разделенному труду на промышленном комбинате, в деятельности мастериц-надомниц сохранялась схема «целостного труда», которая предполагала самостоятельное выполнение всех процессов работы (иногда за исключением обработки сырья).

Уральские промысловые центры канашинского и карталинского ковроделия постепенно, к середине XX в. сложились в крупные художественные промышленные предприятия, продукцию которых можно было рассматривать в ряду известных российских ковроткацких производств (курского, воронежского, орловского, саратовского – в центральной части России; и тюменского, омского – в Сибири). В развитии новых прогрессивных форм промышленных предприятий большую роль сыграл Московский научно-исследовательский институт художественной промышленности, активно проводивший мероприятия по возрождению художественных традиций в различных регионах России. Художники института, учитывая специфику местного народного искусства, исторический опыт обработки материала, разрабатывали и предлагали региональным художественным центрам образцы рисунков для массового производства.

### 4.3. Критерии комплектования современных музейных коллекций промышленного искусства Урала

Параллельно с разработкой теоретико-методологических подходов и методики анализа и оценки промышленного искусства постиндустриальной культуры актуализируются вопросы комплектования музейных коллекций промышленного искусства и условий экспонирования его образцов<sup>249</sup>. Особую актуальность вопрос приобрел для музеев художественного профиля исходя из его основного предмета деятельности – изучения и представления произведений искусства в исторической перспективе.

Художественные явления относятся к одной из составляющей исторического хозяйственно-культурного типа, в котором проявляется эстетический уровень и знания конкретной национальной, этнической общности и через которые определяется своеобразие региона. Этносы, обитая и развиваясь в пределах одной природно-географической зоны и в границах определенного хозяйственно-культурного типа, во всех сферах деятельности проявляют как специфическое, так и надэтническое качество, свойственное общечеловеческой культуре. Исторически сформировался «тип уральца» (понятие, уже закрепленное в гуманитарной науке): уральского русского, уральского башкира, уральского казака, уральского рабочего и т. д. – тип, имеющий не только национальную, но и сословную социальную и конфессиональную окраску.

Музей, формируя художественную коллекцию, призван отражать наиболее яркие, значимые явления и стороны культуры регионального или общегосударственного масштаба. Критериями комплектования такой коллекции и дальнейшего отбора произведений для экспонирования должны быть: 1) значимость и типичность для региона явлений, 2) степень информативности предмета и отражения в нем специфических качеств этнической и культурно-исторической ситуации региона.

Нередко экспонаты для музейной экспозиции отбираются по принципу репрезентативности и призваны отражать специфические черты локальной культуры, вписываясь в общий контекст каждого этапа ее развития, что дает возможность в диахронии проследить процессы этно- и культурогенеза. Художественный памятник в культурно-исторической экспозиции выступает не только в роли носителя информации различных аспектов действительности и деятельности человека, демонстрируется в контексте своего функционирования, но представляется самоценным произведением искусства. Экспозиционер, определяя объекты экспонирования, классифицируя их по группам заданной темы, структурирует расположение в музейной экспозиции, при этом руководствуясь социодинамикой культурно-исторических процессов.

Структура коллекции и, соответственно, экспозиции художественной культуры Южного Урала должна соответствовать типологической характеристике искусства, представлять как традиционное и профессиональное искусство, так и тиражируемые образцы промышленного искусства. Традиционные художественные комплексы собираются в систему, выражающую народную эстетику и мировоззрение уральца. В таком модуле отражаются в совокупности уровни и качество хозяйственно-экономической и социально-культурной деятельности региона. Перед каждым поколением музейных сотрудников стоит задача пополнения источниковой (визуальной и документальной) базы имеющихся коллекций, восполнения лакун и расширения границ собираемого материала. В художественно-этнографических собраниях уральских музеев, к сожалению, прак-

<sup>249</sup> Шабалина, Н. М. Методы построения и структура экспозиции «Художественная культура Южного Урала» в музее исторического профиля / Н. М. Шабалина // Природное и культурное наследие Урала: материалы 4-й регион. науч.-практ. конф. 17 мая 2006 г. – Челябинск, 2006. – С. 327–330.

тически отсутствуют коллекции изделий канашинского и карталинского ковроткачества, являющихся центрами художественной культуры Южного Урала, это сегодня требует своего оперативного восполнения.

На стыке традиционной народной и профессиональной культур сформировался такой вид творческой деятельности, как художественная промышленность Южного Урала, с его яркими локальными явлениями: каслинское и кусинское чугунное художественное литье, златоустовская гравюра на стали, южноуральское фарфоровое производство, канашинское и карталинское ковроткачество. Многие производства продолжают развиваться и в настоящее время, поэтому в комплектовании музейных коллекций важна целостность отражения социодинамики промышленного искусства региона.

Основными принципами/критериями отбора образцов уральской художественной промышленности будут следующие компоненты:

- максимальное проявление стилистических особенностей образцов тиражируемых изделий уральской школы и центров художественной промышленности по отраслям и подвидовой принадлежности;
- выявление индивидуального почерка художников-производственников на фоне универсального творческого метода, действующего в производстве в целом;
- органичное соответствие художественного формообразования предмета его эргономическим свойствам, подкрепленным нормами промышленного стандарта;
- исторический диапазон границ распространения и форм функционирования художественных изделий уральских производств (от истоков до современности).

Культурно-историческая эволюция показывает, что народные промыслы выполняли формообразующую функцию в становлении и развитии профессионального промышленного искусства, часто развивающегося в тесном с ними взаимодействии.

#### **Выводы по главе 4**

Таким образом, рассматривая промышленное искусство Урала в контексте материальной и духовной культуры России XX в., можно отметить формирование универсальных организационных и стилистических художественных форм его развития с присущим ему выразительным локальным компонентом и сделать следующие выводы:

1. Предметная образно-художественная специфика уральского промышленного искусства является результатом осмысления исторического опыта обработки материала, технико-технологических процессов изготовления художественных изделий. Природно-географический аспект региона изначально влиял на выбор направленности и тенденции развития художественного производства, при этом процесс корректировался потребностями социума.

2. Социально-экономический аспект массового производства, включающий рассмотрение условий производственных отношений, характер потребительских запросов, эргономические требования, коммерческие интересы, закономерно сочетался с культурно-художественным компонентом, вбивавшим мировоззренческие, эстетические позиции, общее направление стилевого развития и веяния моды.

3. В индустриальном и постиндустриальном обществе мы имеем дело с новым пониманием красоты. Художник, использующий индивидуальный метод работы, создает уникальный единичный, нестандартный предмет искусства. Художник производства решает задачу сочетания массового, стандартного и индивидуального одновременно, при этом достигая выразительного художественно-эстетического эффекта изделий. Только

при отработанной технологии, достигнутой в результате долгих научных исследований и экспериментальных разработок, можно прийти к положительным оценкам. Технологии, работая с сырьем, постоянно совершенствуя производственный материал, процессы его технико-технологической обработки, помогали мастерам создавать высокохудожественные образцы промышленных изделий.

В общем контексте отечественной художественной культуры уральское промышленное искусство соответствовало основному вектору ее художественного развития, отвечало запросам времени и нередко определяло российскую специфику. Подтверждением тому являлось историческое международное признание высокого качества изделий многих художественных производств.

Уральские художники производственного искусства стремились к сохранению и творческому развитию национальных художественных традиций. За период нескольких десятилетий XX столетия декоративно-прикладным искусством пройден путь многогранного художественного стиливого развития от устоявшихся классических содержательно-структурных решений предметного искусства до авангардного интернационального модернистского формообразования и сложных перекрестных сочетаний художественных традиций и креативных решений постмодернистской эпохи. В современном комплектовании профильных музейных коллекций важна целостность отражения социодинамики промышленного искусства отдельно взятого региона в отечественном и мировом контексте.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее исследование является одной из первых работ, ставящей своей целью реконструкцию основных тенденций развития и взаимодействия Уральской художественной промышленности и декоративно-прикладного искусства в историко-культурном контексте XX столетия.

1. Проведенный анализ закономерностей развития направлений промышленного искусства Урала, систематизация научных ресурсов: документальных, визуальных, художественных источников из архивных и музейных коллекций, фактов из авторской практики полевых исследований, других информативных материалов – показали неразработанность темы соотношения художественной промышленности и декоративно-прикладного искусства в гуманитарных исследованиях.

Потребности и «объемы потребления» художественной продукции связаны со сменой мировоззренческой и идеологической парадигм мироустройства, происходящей в условиях социально-экономического и научно-технического развития общества, где главными факторами являются хозяйственно-экономические производственные отношения, имеющие двухсторонние связи, выражающиеся в схеме производитель–потребитель, что закономерно проецируется и на художественную систему. Общественное разделение труда, закрепившее новые формы производственных отношений, способствовало формированию художественных форм массовой культуры и превращению существовавших в XIX веке ремесленных феноменов в фактически ручные мануфактуры с элементами разделения труда, характерного для индустриального общества.

2. Определение характера развития предметных художественных явлений в их различной типологии (народное традиционное, профессиональное) и формах организации художественного производства (ремесленное, мануфактурное, промышленное/индустриальное, постиндустриальное) позволяет раскрыть морфологические тенденции в видах и систематике художественных процессов в рассматриваемой сфере. Данный аспект предполагает конкретизацию терминологического аппарата, описывающего структуру, содержание, типологические особенности декоративно-прикладного искусства региона, и разработку критериев художественной оценки промышленного искусства Урала.

Определено, что научная реконструкция художественного развития в индустриальную эпоху проходит в рамках «теории массовой культуры», выдвигающей в качестве основных постулатов своего развития однотипное повторение заданных объектов – эстетически осмысленных формул. Данный способ выражения художественного мироощущения воспринимается нами как закономерное проявление общественной парадигмы Новейшего времени. Модель машинного/индустриального и постиндустриального технико-технологического развития современной цивилизации отражалась в произвольно повторяющихся формулах, претендующих на роль новой универсальной художественной образности в искусстве. На переходных этапах истории художественной промышленности мы отмечаем устойчивые двухсторонние связи: с одной стороны, сохранение традиционных рукотворных методов художественной обработки природных материалов, с другой стороны, все более возрастающая предметно-образная эстетическая унификация, предполагающая применение новой системы оценки предметной художественности. В определении художественной значимости промышленных изделий значение приобретают методы оценки количественно-качественных показателей, а именно уровень количественного воспроизведения образца в тираже и доступность форм искусства массам людей.

Художественные методы повторяемости и вариативности образных систем и выразительных средств промышленного искусства обусловлены социальными процессами и объемом потребления предметов художественной промышленности. Данные процессы

определили развитие промышленного искусства индустриальной эпохи в регионе, имеющего историческую основу – форму ремесленного, кустарного и мануфактурного производств, нашедших новое выражение в системе народных художественных промыслов России, предприятий художественной промышленности, деятельности министерств местной промышленности.

Научная концепция реконструкции основных тенденций художественной промышленности Урала позволяет вводить новые методы художественного анализа, способствующие выявлению специфики предметного образа, определению его двухсторонних общественных связей и функциональных значений. Методы художественного анализа декоративно-прикладного искусства определяются его прекрасно-полезными свойствами, из которых вытекает специфика восприятия, потребления и ценностная характеристика промышленного искусства. Выработанные автором критерии оценки предметов, созданных в условиях тиражирования, позволяют повысить точность художественно-эстетической характеристики предмета, выявить качественно новые закономерности исследуемого явления и распространить границы применимости данных результатов в искусствоведении и практике музееведения. Автором также доказана перспективность использования научной концепции предметного промышленного искусства и методов его исследования.

3. На материале отдельных уральских производств показана обусловленность специфики содержания и структуры художественных явлений предметного мира формами организации художественного производства (традиционного ремесленного, мануфактурного, промышленного); аргументированы механизмы взаимодействия искусства и производства в области художественной промышленности. Формирование и развитие традиционных видов художественной обработки материалов исторически обусловлено природно-географическими условиями, сырьевыми ресурсами, благоприятными социально-экономическими и научно-техническими условиями и вытекающими из них культурно-художественными характеристиками. Рассмотрение комплекса условий месторазвития в период Новейшего времени южноуральского фарфорового, карталинского ковротканого художественных производств позволяет нам относительно них впервые закрепить понятия «центр» и «школа».

4. На предприятиях уральской художественной промышленности изначально осуществлялась программная организация обучения будущих мастеров, осознавалась важность индивидуального ученичества на местах, целенаправленно велась работа по передаче опыта мастеров старшего поколения ученикам. Традиция художественного производства постоянно поддерживалась высококвалифицированными специалистами, тем самым развивалось художественно-эстетическое качество изделий и приумножались лучшие традиции национального художественного мастерства. При этом производственными художниками учитывались и творчески перерабатывались общероссийские и мировые достижения в области предметного искусства. Южноуральские изделия каслинского литья, коврового и фарфорового производств успешно выставлялись на всемирных и всероссийских художественно-промышленных выставках, регулярно экспортировались в различные страны Европы, Америки и Восточноазиатского региона.

Основополагающее значение для художественной промышленности в условиях советского государства имела связь региональных организаций с центральными: Научно-исследовательским институтом художественной промышленности, Всесоюзным научно-исследовательским институтом технической эстетики, а также специализированными художественно-промышленными образовательными учреждениями Москвы и Ленинграда/Петербурга.

В необходимости поддержания творческого потенциала, преемственности поколений мастеров-производственников принимала участие и другая художественно-



организационная форма общественного института – музей предприятия (ассортиментный кабинет), где собирались лучшие образцы выпускаемых изделий, на которых воспитывалось и училось молодое поколение художников. Корреляция материальных и духовных интересов обеспечивала плодотворное социальное партнерство между учебными заведениями, социально-культурной инфраструктурой и промышленной сферой. Общий процесс институциональности ориентирован на координацию и целенаправленное развитие художественных центров Урала. Промышленное производство формировало совокупный как внутренний, так и внешний институт общественных связей и отношений.

5. В каждом представленном нами центре уральской художественной промышленности определены факторы стилистических особенностей, выявлен круг заводских художников. Уральские мастера в новых условиях индустриальной культуры разрабатывали универсальные формы промышленного тиражируемого искусства, массового по способу восприятия и способу потребления. Развивающиеся технологии во второй половине XX века помогали художникам и конструкторам разрабатывать и широко внедрять индустриальные методы в создание художественно-эстетических образцов предметной промышленной культуры с сохранением элементов ее национальной специфики. На каждом предприятии художники добивались создания узнаваемого оригинального стиля образцов промышленного искусства. Мастера каслинского чугунного литья (А. С. Гилев, С. П. Манаенков, А. В. Чиркин, В. М. Филиппов и др.), южноуральского ковроделия (Т. П. Банникова, Г. Н. Вахонина Ю. В. Егаков и др.) и фарфорового производства (Н. В. Морозова, В. В. Орлов, Н. Н. Калилов, А. Л. Панова, С. А. Федяев) успешно представляли свои изделия на выставках различного уровня в России и за рубежом.

Проведенная реконструкция основных тенденций развития художественной промышленности и декоративно-прикладного искусства Южного Урала в условиях индустриальной культуры приводит нас к выводу об их логической взаимосвязи и последовательном взаимодействии.

6. Промышленное искусство Урала, являясь неотъемлемой частью материальной и духовной культуры России XX века, развивалось в соответствии с разработанными универсальными организационными и стилистическими художественными формами, но с присущим ему выразительным локальным компонентом. Предметная специфика тиражируемых изделий уральской художественной промышленности является результатом творческого осмысления культурно-исторического опыта обработки природного материала и обращения к характерным для региона изобразительным мотивам и образам. Уральское промышленное искусство XX века соответствовало основному вектору отечественного художественного развития, отвечало запросам времени и нередко определяло российскую специфику, подтверждением тому являлось международное признание высокого качества изделий многих художественных производств. Уральские мастера в условиях индустриальной культуры сохраняли и творчески развивали национальные художественные традиции России.

7. Исследование истории художественной промышленности Южного Урала XX столетия – перспективное направление в развитии ряда сопредельных искусствоведению дисциплин: дизайна, технической эстетики. Реализованные в монографии аспекты анализа художественной промышленности намечают перспективы дальнейшего развития теории и методики исследования современных в регионе явлений промышленного дизайна. Потенциал темы может быть также использован как источник художественного творчества и материал для среды образования, музейного пространства, просветительства и презентации в информационных и медийных средствах.

## УКАЗАТЕЛЬ ХУДОЖНИКИ ЮЖНО-УРАЛЬСКИХ ПРОМЫШЛЕННЫХ ПРОИЗВОДСТВ XX в.

### Каслинский завод архитектурно-художественного литья<sup>250</sup> (1747 г. – по настоящее время)

*Аникин Павел Степанович* (1917, с. Куяш, Кунашакский район, Челябинская область – 1956, г. Касли, Челябинская область). Скульптор, педагог. Учился в Каслинском фабрично-заводском училище / ФЗУ (1933–1935) по специальности токарь, посещал изостудию Н. Н. Горского при Каслинском чугунно-литейном заводе (1935–1936). Окончил Школу мастеров художественного литья, организованную К. А. Клодтом при Каслинском заводе (1937–1940), где скульптуру и лепку вели А. М. Озерский и Н. Н. Горский. Работал мастером на Каслинском чугунно-литейном заводе (1939–1940) и скульптором в артели «Возрождение» в Челябинске (1941). После восстановления художественного производства на Каслинском чугунолитейном заводе был назначен главным скульптором (1944–1956) и заместителем начальника цеха литья (1949–1950). Выполнил гипсовые модели на оснастку мясорубки (1945). Ввел поточный метод работы в чеканном отделении с использованием электродрели (1945). Был инициатором и организатором разработки и внедрения новых технологий производства художественного литья по пресс-формам (1953–1956), разработал чертежи на оборудование полумеханической формовки художественного литья, внедрил технологию обработки отливок пескоструем. Преподавал историю скульптуры и вел уроки лепки в ремесленном училище № 18 (1944–1946), организовал для городской молодежи изостудию, где обучал рисунку и лепке в период 1945–1947. Создал ряд моделей для каслинского художественного литья: бюсты «Портрет А. М. Горького» (1939) и «Портрет И. В. Сталина» (1944); барельеф «Портрет В. И. Ленина» (1953); чернильный прибор «Партизаны в тылу врага» (1945); скульптурные группы «Танковый десант» (1944), «Гимн Советского Союза» (1944), «Мастерство бессмертно» (1946), «Мир победит» (1956); скульптуры «Свекловод» (1939), «Заря изобилия» (1949), «Джавахарлал Неру» (1956) и др. Ученики: А. И. Просвирнин, В. И. Савинов, А. В. Чиркин.

*Баландин Павел Александрович* (1912, с. Вярвилы, Пензенская губерния – 1979, г. Касли, Челябинская область). Скульптор. Учился в Абрамцевских художественных мастерских (1926–1928) и Московском высшем художественно-промышленном училище имени С. Г. Строганова (1930–1933). Выполнял образцы игрушек и декоративной скульптуры для артели «Богородский резчик» (1930-е). Автор монументальных скульптур «В. И. Чапаев» (1933), «Пограничник с собакой» (1953). Участник выставок с 1935 года. Выполнил образцы для изделий из фарфора («Пионер с жеребенком», «Олень», 1947) и камня («Белый медведь», пресс-папье «Лежащий тигр», 1952). Создал модели скульптур для каслинского художественного литья: «Чапаев на коне» (1935), «Дозор» (1939), «Партизанка на лошади» (1944), «Лось» (1946) и др.

*Бесчастнов Иван Васильевич* (1925, с. Панфилово, Владимирская область – 1996, г. Челябинск). Скульптор. Учился во Всероссийской Академии художеств в Ленинграде (1947–1953). Жил и работал в Челябинске с 1955 г. Член СХ СССР с 1963 г. Избирался членом правления и председателем скульптурной секции Челябинского отделения СХ РСФСР (1971–1986). Участник выставок с 1955 г., в том числе четырех персональных выставок (1976, 1985–1987). Работал в области монументальной и станковой пластики, мемориальной скульптуры. На конкурсе моделей каслинского литья (1959) получил премию за настольный бюст П. П. Бажова. В скульптуре малых форм исполнил пять рельефов по сказам П. П. Бажова: «Каменный цветок», «Про Великого Полоза», «Ермаковы лебеди», «Серебряное копытце», «Золотой Волос» (1979), широко тиражированных в каслинском художественном литье.

<sup>250</sup> Указаны мастера, чья деятельность распространялась в пределах XX в.

*Гилев Александр Александрович* (г. р. 1949, с. Анненское, Карталинский район, Челябинская область). Скульптор. Учился в Нижнетагильском педагогическом институте (1967–1972) на художественно-графическом факультете у М. П. Крамского, В. М. Ушакова. Руководил изостудией Дворца пионеров им. В. М. Комарова в Снежинске (1972–1974), работал старшим художником и мастером литейного участка во Всероссийском научно-исследовательском институте технической физики имени академика Е. И. Забабахина в Снежинске (1980–1990). Скульптор на Каслинском металлургическом заводе (2000–2002). Работает в монументальной, мемориальной и станковой скульптуре, плодотворно занимается декоративно-прикладным и архитектурным литьем (по договорам). Участник выставок с 1976 г.

*Гилев Александр Семенович* (1928–1988, г. Касли, Челябинская область). Скульптор и педагог. Окончил Каслинское ремесленное училище № 18 (1947). Учился в Уральском училище прикладного искусства в Нижнем Тагиле у Г. И. Кичигина и М. П. Крамского (1947–1952), преподавал там же (1951–1954) и в Каслинском профессионально-техническом училище № 18 (1954–1975). Работал скульптором на Каслинском заводе (с 1954), главным скульптором (1975–1985), с 1985 г. – старшим скульптором. Член СХ СССР (1960). Участник промышленных и художественных выставок с 1944 г. Более 40 его произведений тиражировались в чугуне на Каслинском заводе (скульптуры «Лесопосадчица», 1950; подчасник «Хозяйка медной горы и Данила-мастер», 1955; подчасник «Медведь», 1955; «Девушка на водных лыжах», 1959). Создал серию портретных бюстов скульпторов и мастеров каслинского художественного литья (1980–1985). Плодотворно работал в области монументальной, мемориальной и станковой скульптуры, декоративно-прикладного искусства. Автор бюстов М. Д. Канаева, Н. Р. Баха, К. А. Клодта для мемориала в Каслях (1986–1987). Автор павильона «Уральская сюита» 1974 года (модель осталась незавершенной); модуля решетки «Ветка вишни» (1975). Лауреат Всесоюзного конкурса технического творчества молодежи в Москве (1971); имеет три золотые, четыре серебряные и одну бронзовую медаль ВДНХ СССР. Ученики: Р. Н. Гниятуллина.

*Гилев Константин Александрович* (г. р. 1974, г. Челябинск). Скульптор и педагог. Учился в Челябинском художественном училище (1992–1997) у С. Воробьева, А. Сулинева. Преподавал рисунок, лепку и композицию в Каслинской художественной школе (1997–2003). Работал скульптором на Каслинском металлургическом заводе (1997–2002). В настоящее время является ведущим скульптором ООО «Каменный пояс» (с 2002). Участник городских и региональных выставок (с 1997 г.). Работает в области монументальной, мемориальной скульптуры и станковой скульптуры, архитектурного литья, скульптуры малых форм и декоративно-прикладного искусства. Выполнил станковые портреты деда (скульптора А. С. Гилева, 1988) и бабушки (В. В. Гилевой), бюст И. В. Курчатова (2001). Участвовал в создании фигур «Саксофонист» и «Ходок» (2003, совместно с А. А. Гилевым) для оформления исторической зоны – улицы Кирова в Челябинске. Выполнил ряд моделей для художественного литья: «Медведь» (1998), «Гандболист Димка» (1999), «Девочка с ракушкой» (1999), «Афганец» (2001) и др.

*Гилев Семён Михайлович* (1904 – 1969, г. Касли, Челябинская область), сын литейщика Михаила Лазаревича Гилева, определен на завод учеником слесаря-чеканщика. Потом работал литейщиком, мастером, заместителем начальника цеха, начальником цеха художественного литья. В 1957 г. С. М. Гилёв был назначен руководителем группы мастеров завода по восстановлению знаменитого Каслинского чугунного павильона. Под его руководством за 8 месяцев было отлито несколько сотен утраченных деталей павильона, внешний вид которых восстанавливался по старым фотографиям и описаниям. В 1958 г. в одном из залов Свердловской картинной галереи состоялось открытие знаменитого восстановленного павильона.

*Гниятуллина Разифа Нурловна* (г. р. 1951, с. Березовка, Челябинская область). Скульптор и живописец. Окончила художественно-графическое отделение Златоустовского пе-

дагогического училища (1973) и художественно-графический факультет Нижнетагильского государственного педагогического института (1975–1980), училась у П. М. Крамского, руководитель дипломной работы А. С. Гилев. Скульптор Каслинского металлургического завода с 1980 г. Участница выставок с 1980 г. и персональной выставки 1993 г. Автор более 100 моделей художественного литья, среди которых декоративные тарелы, бра, шкатулки, подчасники, подсвечники, пепельницы, вазы, сувениры, сквозные рельефы, миниатюрная скульптура («Бра» (1980); «Полочка для телефона» (1980); «Ваза» (1984); пепельница «Лист бегонии» (1984); подсвечник с пепельницей (1985); «Пусть всегда будет солнце» (1988); подчасник «Рыбки» (1993); подчасник «Дельфин» (1993).

*Гореликов Николай Сергеевич* (г. р. 1921, с. Папоротка Тульской области). Скульптор. Учился в Московском высшем художественно-промышленном училище (бывшее Строгановское) у Е. Ф. Белашовой, С. З. Мограчева (1946–1952), затем в аспирантуре Научно-исследовательского института художественной промышленности (1952–1955). Участник выставок с 1954 г. Исполнял образцы для каслинского художественного литья: «Данила-мастер» (1953), «Купальщик» (1954), «Рыбачок» (1955), «Хоккеист» (1957), «Мальчик на реке» (1960), «Пловчиха» (1965) и др. На Кусинском заводе по его модели отливалась статуэтка «Юный хоккеист» (1963). Старший художник лаборатории металла московского Научно-исследовательского института художественной промышленности с 1956 г.

*Горский Николай Николаевич* (1900, г. Ростов-на-Дону – 1981). Скульптор и педагог. Учился в художественном училище Ростова-на-Дону (1923–1926), Киевском государственном художественном институте (1926–1931) у Ф. Г. Кричевского. Приехал в Свердловск в 1932 г. для работы в клубе Уралмашзавода, где вел изокружок. Выполнил ряд линогравюр – портреты В. И. Ленина, И. В. Сталина, М. И. Калинина, А. М. Горького, А. П. Чехова, А. С. Пушкина, Р. Люксембург и К. Либкнехта (1933–1934), скульптуры «Формовщицы» и «Физкультурница-конькобежка» (1934). Работал инструктором изосектора при Свердловском областном доме самодеятельного искусства (1934), организовывал выставки художников-самоучек. Скульптор Каслинском чугунно-литейного завода в период с 1935 по 1939 г. Преподавал в каслинской школе мастеров художественного литья (1937–1940) и ремесленном училище № 18 (1941–1944). Автор фигуры для фонтана «Рыбачка» (цемент, 1936) и скульптурной композиции «Материнство» (цемент, 1939). В период с 1935 по 1939 г. исполнил в чугуне: барельефные портреты К. Маркса, В. И. Ленина, Г. К. Орджоникидзе; скульптурные портреты А. М. Горького и А. С. Пушкина; статуэтки «Рабфаковцы», «Папанинцы», «Марина Раскова», «Освобожденный раб». Преподавал в Ростовском художественно-ремесленном училище (1946–1949). Ученики: П. С. Аникин.

*Давидович Алла Владиславовна* (г. р. 1967, г. Курган). Скульптор. Живет и работает в Челябинске с 1984 г. Окончила Челябинское художественное училище, отделение скульптуры (1984–1988); Красноярский государственный художественный институт (кафедра скульптуры, 1988–1994). С 2005 г. сотрудничает с Каслинским заводом. Автор модели скульптуры «Зубр» (2005).

*Зими́на Елена Владимировна* – (г. р. 1980, г. Касли, Челябинская область). Окончила в 2002 г. Южно-Уральский государственный университет (специальность «технология художественной обработки материалов»). Училась у скульптора С. П. Манаенкова. Автор моделей: подсвечник «Змея» (1999), композиция «Воробышек и кот» (2005) и др.

*Зобнин Виктор Николаевич* (1913–1996, г. Касли). Скульптор и педагог. Работал на Каслинском заводе чеканщиком по отделке художественного литья (1928–1941). Окончил трехгодичную школу фабрично-заводского училища (1930). Посещал изокружок Н. Н. Горского в клубе имени Н. Ф. Захарова (1935–1936) и заводскую школу мастеров художественного литья (1937–1940). Работал мастером производственного обучения по чеканке в Каслинском государственном профессионально-техническом училище № 18 (1946–1974). Дипломант ВДНХ СССР (1962 – серебряная медаль за скульптуру «Гармонист»; 1967, 1968, 1970 – ди-

пломы). Участник выставок с 1962 г. Исполнил в чугуне модели: бюст «Портрет В. И. Чапаева», «В. И. Ленин» (1947), «Целинники» (1962), «Водовоз», «Землекоп», «Штукатур-ремесленник» (1968), «Железнодорожник» (1970), рельефы «Медведь и мужик», «Медведь и лисица» (1970).

*Игнатъев Владимир Петрович* (г. р. 1951, г. Карталы, Челябинская область). Окончил художественно-графический факультет Магнитогорского педагогического института (1968–1973). Работал скульптором в художественно-технологическом отделе Каслинского завода (1977–1985). Занимался педагогической деятельностью, преподавал в Каслинском техническом училище № 18, был старшим мастером по группам мастеров художественного литья (1985–1989). Участник выставок с 1978 г. Член молодежного объединения СХ СССР (1978). Удостоен золотой медали ВДНХ (1988) за шестой в истории Каслинского завода выставочный павильон (1985, создан совместно с учащимися Каслинского училища № 18). Автор моделей: подсвечник «Птица Феникс» (1981); дверная ручка «Ящерица» (1980); модулей решеток: «Цветок № 3» (1978); «Елочка» (1980); «Солнышко» (1980); «Лотос» (1980); «Византийский» (1983) и др.

*Игнатъева Ольга Аркадьевна* (1952, г. Копейск, Челябинская область – 1996, г. Касли Челябинская область). Скульптор и педагог. Окончила художественно-графический факультет Магнитогорского педагогического института (1970–1975). Работала скульптором Каслинского металлургического завода в период с 1977 по 1986 г., преподавала в каслинской школе искусств (1987–1991) и скульптурное мастерство в каслинском профессионально-техническом училище № 18 (1990–1996). Возглавила художественное отделение в детской школе искусств (1991) и одновременно преподавала в Каслинском филиале Челябинского политехнического техникума на отделении подготовки мастеров художественного литья. Участник выставок с 1978 г. Член молодежного объединения СХ СССР (1982). Создала более 30 скульптурных и декоративно-прикладных произведений для отливки в чугуне (дверная ручка «Ящерица», «Петушок» (1980); тарель «Васельки» (1981); тарель «Колоски» (1981); подсвечник «Рыбка» (1982); коробочка «Краб» (1984); коробочка «Черепашка» (1989). Ученики: Д. А. Хорошенин.

*Клевцов Виктор Николаевич* – начальник художественно-технологического отдела Каслинского завода в период 1980–1990-х гг., автор нескольких моделей для архитектурного литья. Автор модуля решетки «Желуди» (1980).

*Клодт Константин Александрович* (1867, с. Знаменское, Орловская губерния – 1928, г. Касли, Челябинская область). Скульптор и педагог. Внук скульптора П. К. Клодта. Художественное образование получил в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Попечительский совет училища признал К. А. Клодта (вместе со скульптором С. Т. Коненковым) лучшим учеником за пятилетие (1896) и направил в пенсионерскую поездку по Европе (1896–1897, Берлин, Дрезден, Париж, Рим). По возвращении в Москву работал на Фабрике золотых и серебряных вещей К. Фаберже. Преподавал рисунок и скульптуру в Пензенском художественном училище (1898–1922), вел практические работы по керамике, лепил декоративные вазы и кашпо, выполнял заказы на скульптурные работы. В 1900-х гг. выполнил лепные орнаменты для Крестьянского банка, слепил скульптуры коней для Московского ипподрома, участвовал в создании квадриги коней для фронтона Большого театра. По совету бывшего форматора училища П. В. Серегина переехал жить и работать в Касли (1922), где при его участии была отлита фигура рабочего для памятника героям, павшим за революцию. Скульптура рабочего с винтовкой тиражировалась для памятников в Златоусте, Верхнем Уфалее, а также Лысьве, Сысерти, Полевском и Туле (1923). Работал скульптором в литейном цехе Каслинского завода (с 1921 по 1928 г.), где выполнил для печных дверей более десятка рельефов с советской символикой. Исполнил бюст В. И. Ленина (1923), «В. И. Ленин» (1924), барельефный портрет Ф. Э. Дзержинского (1926); зажигалку «Ножка», нож для разрезания книг «Пионер», карандашницу «Спорт»; подставку для

утюга (1924–1927). Организовал на Каслинском заводе школу мастеров художественного литья, где обучал рисованию, лепке и формовке. В учениках было около двадцати молодых рабочих (1922–1923); преподавал скульптуру и рисунок в фабрично-заводском училище (1923–1925). При сокращении должности скульптора литейного цеха (1925) К. А. Клодт был переведен в технический отдел завода.

*Косарев Юрий Петрович* (1942, г. Ижевск – 1998, г. Нижний Тагил). Скульптор, формовщик художественного литья, педагог. Выпускник Каслинского профтехучилища (1960) и Уральского училища прикладного искусства (1971). Работал формовщиком художественного литья на Каслинском заводе (1960–1963; 1966–1967); специализировался в области станковой скульптуры, пластики малых форм и медальерного искусства. Член СХ СССР (1975). Участник выставок с 1971 года. Автор моделей скульптур: «Волк и ягненок» (1957), «Квартет» (1958), «Дети на санках» (1971).

*Косыгина Диана Юрьевна* (г. р. 1969, г. Глухов, Сумская область). Скульптор. Училась в Каслинском филиале Челябинского политехнического техникума (1994–1998) у С. П. Манаенкова, дипломный проект – настольная лампа «Хозяйка Медной горы» (1998). Автор модели ажурной решетки «Сормовская» (1999), статуэтки «Дракончик» (2000), скульптурной группы «Пограничный дозор» (2000), подсвечника «Змея» (2001). Преподает скульптурное мастерство в филиале Челябинского политехнического техникума г. Касли с 2001 г.

*Куликова Наталья Викторовна* (г. р. 1969, с. Кулуево, Челябинская область). Училась в Каслинской художественной школе (1981–1984), Челябинском художественном училище (1984–1988) на скульптурном отделении у Н. Ф. Лютикова, С. В. Селиверстова; на скульптурном отделении Красноярского государственного художественного института (1989–1995) у Ю. П. Ишханова и Л. Н. Головницкого. Работала скульптором на Каслинском металлургическом заводе (1995–1996). Участница выставок с 1995 г. Преподавала в Каслинской художественной школе (1988–1989); на скульптурном отделении Каслинского филиала Челябинского политехнического техникума (1995–1999). Выполнила модели двух настольных фонтанов (1997): «Фортуна» и «Дионис». С 2003 г. скульптор Каслинского завода архитектурно-художественного литья. Работает в сфере монументальной, мемориальной и станковой скульптуры, занимается пластикой малых форм, медальерным и декоративно-прикладным искусством. Выполнила ряд моделей для каслинского художественного литья: «Петр I» (2004), «Санитарка» (2005), медаль «260 лет Каслинскому заводу» (2007), бюст Алексея Второго на Валааме (2009) и др.

*Кутяев А.* (г. р. 1940, г. Касли, Челябинская область). Чеканщик художественного литья. Окончил Каслинское профессионально-техническое училище № 18. Автор модели «Данила-мастер» (1957).

*Маганов Бронислав Александрович* (1934, г. Каменск-Уральский, Свердловская область – 2012, г. Челябинск). Скульптор, художник-педагог, член СХ СССР (1971). Окончил Уральское училище прикладного искусства (г. Нижний Тагил, 1957). Продолжил образование в Институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (Ленинград, 1957–63, мастерская М. К. Аникушина). Живет и работает в Челябинске с 1966 г. Работает в монументальной и станковой пластике. Преподавал в Челябинском художественном училище скульптуру и композицию (с 1978). Среди скульптур, отлитых в чугуна: «Дама с собачкой», «Мальчик с собакой», «Мальчик с уткой» (1960-е гг.). Ученики: В. Ф. Митрошин, Э. В. Никитин.

*Манаенков Сергей Павлович* (1926, с. Домнино, Тамбовская область – 2006, г. Касли, Челябинская область). Скульптор и педагог. Окончил Московское высшее художественно-промышленное училище имени С. Г. Строганова (1956), учился на скульптурном отделении у Е. Ф. Белашовой, В. Е. Егорова, Г. И. Мотовилова, Н. Н. Соболева. В Каслях с 1956 года. Работал главным скульптором Каслинского металлургического завода (1957–1975). Член СХ СССР (1974). Участник выставок с 1956 г. Автор монумента «Литейщик» (1958) на тер-

ритории Каслинского завода, памятника-бюста И. М. Захарову (1967), композиции «Миру мир» (1970). В скульптуре малых форм создал статуэтки «Буденновец» (1965), «Победа» (1969), «Хозяйка Медной горы» (1995), «Родина» (1995); барельефы «В. И. Ленин» (1967), «Молодой рабочий» (1983), «Портрет чеканщицы В. Наборщиковой» (1984), «Портрет чеканщика В. Снегирева» (1991). Автор моделей: «Волк и журавль» (1959), «Репка» (1968), «Козлики» (1970); пресс-папье «Царь-пушка» (1956), подчасник «Ворона и лисица» (1959), модуль «Снежинка» (1965), коробочки «Ежик» и «Курочка» (1968), «Подсвечник для двух свечей с камнем» (1970), подсвечник-«Матрешка» (1971), этажерка «Лес» (1980), «Решетка для переходов» (1982), «Подсвечник для четырех свечей» (1995), «Ажурная ваза с крышкой» (2001) и др. Занимался педагогической деятельностью в системе профтехобразования: преподавал скульптуру в Каслинском государственном профессионально-техническом училище № 18 (с 1975); вел занятия по скульптуре и композиции в Каслинском филиале Челябинского политехнического техникума (с 1994) и Кыштымском филиале Южно-Уральского государственного университета. Ученики: Д. Ю. Косыгина, Д. А. Хорошенин, В. Л. Чуфаров.

*Немытов Юрий Константинович* (г. р. 1936, г. Копейск, Челябинская область). Скульптор и педагог. Учился в Уральском училище прикладного искусства в Нижнем Тагиле (1959–1964). Преподавал в каслинском профессионально-техническом училище № 18 (1964–1965). Работал инженером в отделе технической эстетики Каслинского завода (1965–1979). Приглашен на творческую работу скульптора в технический отдел Чебаркульского металлургического завода (1979–1980), где создавал миниатюрные значки и медали, выполнил модель фонтана «Каменный цветок» (город Чебаркуль, 1980), композицию «Пусть всегда будет мир», (1988). Вернувшись в город Касли, работал скульптором на Каслинском металлургическом заводе (с 1980). Участвовал в осуществлении проекта скульптурного убранства здания Челябинского драмтеатра (1983–1984) по эскизам Ю. В. Александрова.

*Озерский Алексей Михайлович* (1888–1949). Скульптор и педагог. Руководитель каслинской профессионально-технической школы по подготовке рабочих кадров для производства художественного литья, преподавал рисунок и лепку. Автор скульптурных портретов Ф. Э. Дзержинского (1926) и Н. А. Островского (1930). Художественный руководитель Каслинского чугунолитейного завода с 1936 г. В 1938 г. был приглашен на преподавательскую работу в Москву. Ученики: П. С. Аникин.

*Просви́рнин Александр Иванович* (1923–2003, г. Касли, Челябинская область). Скульптор. Посещал изостудию П. С. Аникина (1945–1947). Работал лепщиком при Челябинском дорожно-строительном тресте; оформил вокзалы Кропачевска, Бердяуша и Каменска-Уральского. Работал мастером художественного литья на Каслинском чугунолитейном заводе (1952–1961, 1970–1983). Скульптор 2-й категории (1977). Руководитель художественной студии в клубе «Юный техник» (1970–1985). Участник выставок с 1971 г. Создал около 20 моделей каслинского литья («Горный баран» (1958); «Охотник с собакой» (1960), «Горные козлы» (1976), «Цапли» (1980); модуль решетки «Калейдоскоп» (1979)).

*Пряхин Виолет Михайлович* (г. р. 1932, г. Касли, Челябинская область). Скульптор-самоучка, модельщик. Окончил каслинское профессионально-техническое училище № 18 (1950), получил специальность слесаря-чеканщика художественного литья. Учился в Каслинском филиале Челябинского политехнического техникума. Работал мастером в каслинском профессионально-техническом училище № 18; модельщиком в технологическом отделе главного скульптора Каслинского металлургического завода и чеканщиком моделей художественного литья. На творческой работе с 1985 года. Участник выставок с 1987 г. Автор малой пластики: «Играющий конь» (1986), «Кобылица» (1987), «Сивка-Бурка» (1987), «Конек-Горбунок» (1987), «Кони на лугу» (1988), «Бегущий конь» (1989), «Горнист Первой Конной» (1989), «Воронко» (1989), скульптурной группы «Поединок» (1990), «Пегас» (1996) и др. Выполнил уменьшенные копии известных скульптур Джованни де Болонья

«Меркурий» и Андреа Фалькони «Фортуна» (1993), статуэтки П. К. Клодта «Конь с попной» (1995).

*Раков Александр Петрович* (1955 – 2003, г. Касли, Челябинская область). Чеканщик, модельщик, скульптор. Окончил Каслинское профессионально-техническое училище № 18, специальность слесарь-чеканщик художественного литья (1974). Создал ажурный модуль «Пальметта» для чугунного павильона «Уральская сюита» (1974). Работал модельщиком в отделе главного скульптора Каслинского металлургического завода (1975–1976, 1978). Автор модулей решеток «Пальметка № № 1– 5» (1970), «Цветок № 1», «Цветок № 2» (1976), «Вечный огонь» (1978); «Декоративный цветок» (1980); ажурной шкатулки № 29 (1978). С 1978 г. работал модельщиком в Трехгорном (Златоуст-36), где в 1996 г. за восстановление скульптур из бронзы и чугуна получил вторую категорию реставратора по металлу.

*Рябов Александр Валентинович* (г. р. 1959, г. Белорецк). Скульптор. Учился в Свердловском художественном училище им. И. Д. Шадра (1981–1985). После переезда в Касли работал скульптором на Каслинском металлургическом заводе (1990–1998). Автор разработок модулей решеток архитектурного литья; автор иконы-барельефа «Господа Вседержителя» для храма Вознесения Господня в Каслях (2013). Участник выставок с 1995 г.

*Рябова Светлана Владимировна* (г. р. 1965, г. Касли, Челябинская область). Скульптор и педагог (племянница А. С. Гилева). Училась в Свердловском художественном училище им. И. Д. Шадра (1981–1985) и Челябинской государственной академии культуры и искусств (2001–2006). Работала главным художником в ДК им. И. М. Захарова (1988–1994). Преподавала живопись, лепку и историю искусств в каслинской художественной школе (1988–2001) и Каслинском филиале Челябинского политехнического техникума (1994–1995). Член Союза художников РФ. Участница выставок с 1994 года. С 1995 г. работала скульптором цеха художественного литья Каслинского завода; главный скульптор (2003–2008). Работает в области пластики малых форм и декоративно-прикладного искусства. Автор моделей: серия шкатулок «Времена года» (1998–1999); подчасник «Бабочка» (1998); модули декоративных решеток: «Русское барокко», «Олень», «Лев», «Соболенок» (1998–2001), «Кисегач» (2003) и др. Ученики: В. Л. Чуфаров.

*Савинов Виктор Иванович* (1926–1989, г. Касли, Челябинская область). Модельщик, мастер по изготовлению пресс-форм, форматор художественного литья. Учился в каслинской изостудии у П. С. Аникина (1945–1947). Окончил РУ № 18 по специальности «мастер художественного литья» (1951). Работал форматором в цехе художественного литья Каслинского чугунолитейного завода (с 1952) и мастером по изготовлению пресс-форм для точного литья (с 1955). Восстанавливал утраченные детали Каслинского чугунного павильона (1957). Выполнил около 10 авторских моделей для каслинского литья (модули «Кружевной» (1986); «Северный мотив», «Русский мотив» (1986); модули решеток: «Пламя» (1980); «Цветы» (Р-37, 1985), «Маки», «С кольцами» (1986)).

*Скачков Олег Александрович* (1938, г. Усолье Пермская область – 1992, г. Касли, Челябинская область). Скульптор. Учился в Уральском училище прикладного искусства в Нижнем Тагиле на отделении «Художественная обработка металла» (1961–1965) и в Минском государственном театральном-художественном институте на отделении скульптуры (1967–1969). Скульптор Каслинского металлургического завода с 1969 г. Член СХ СССР. Участник выставок с 1970 г. Создал около 100 образцов художественного литья. Работал в медальерной пластике, создал медали «Икар», «Человек и Луна» (1969), «В. И. Ленин» (1970), «Касли 225 лет» (1971), «50 лет СССР» (1972), «Каслинский железодельный завод 1747–1987» (1987). Среди моделей декоративно-прикладных изделий «Ажурная шкатулка» (1970), сувенирные ключи «Касли» (1972) и «1418 дней и ночей мужества и отваги. 1941–1945» (1985), карандашницы «Декоративная» (1978), «Ажурная» (1979), «Водоросли» (1979); «Ваза для сухих цветов» (1980) и «Ваза с цветочным рельефом» (1984), подстаканники (1978, 1979), сувениры «Медвежонок олимпийский» (1980) и «Рыбка» (1987). Автор станковых скульптур.



птур «Бабушка» (1978), «Астронавт» (1981), «Георгий Победоносец» (1987) и др. Разработал образцы архитектурного литья: камин (1988), корпус часов для вокзала станции Усть-Нюкжа на БАМе (1970), четыре ажурных решетки – «Лестничная» и «Балконная» (1983), «Полевые цветы» (1987), «Встречная односторонняя» (1991).

*Стихин Александр Юрьевич* (г. р. 1958, г. Свердловск). Скульптор, инженер-металлург и технолог. Учился в каслинском профессионально-техническом училище № 18 (1974–1977), Челябинском политехническом институте (1980–1986) на кафедре литейного производства черных и цветных металлов, где получил квалификацию инженера-металлурга. Работал технологом в цехе художественного литья Каслинского металлургического завода (1986–1989). Скульптор 2-й категории (1989), начальник художественно-технологического отдела (2002), главный скульптор завода. Участник выставок с 1991 г. Создал образцы архитектурно-художественного литья: бра «Ренессанс» (1990), рельеф «Двуглавый орел» (1991), камин «Барокко» (1992); решетка «Пламя» (1994), решетки для вентиляционных проемов нижней церкви и балкона купола московского храма Христа Спасителя (1995), большую и малую маршевые решетки «Хмель» и модуль «Хмель» (1998); подсвечники «Золотой телец» (1998), «Домовой» (2000); скульптуру «Дон-Кихот» (1999), «Сундук для клада» (1999), шкатулку с камнем «Золотой телец» (2001) и др. Исполнил конкурсный проект надгробия святого Николая Чудотворца в Бари (2002). После сокращения должности главного скульптора завода в 2002 г., работает по договорам. Автор, будучи формовщиком, весь технологический цикл изготовления скульптуры выполнял собственноручно.

*Тарасов Кузьма Дмитриевич* (1863, п. Каслинский Екатеринбургский уезд, Пермская губерния – 1936, г. Касли). Модельщик. Посещал художественную школу М. Д. Канаева при Каслинском чугуно-литейном заводе. Высококвалифицированный специалист по созданию моделей из древесины для художественного литья. Автор ряда моделей: «Детская посуда», пепельница «Дровни» и др.

*Торокин Василий Федорович* (1837 – 1913, п. Каслинского завода Екатеринбургский уезд Пермская губерния). Литейщик, скульптор-самоучка, мастер редуки. Работал на Каслинском чугунолитейном заводе с 1859 г.: сначала на подготовке формовочных песков, потом учеником формовщика, литейщиком-формовщиком, модельщиком. Будучи зрелым мастером по литью художественных изделий, посещал заводскую школу М. Д. Канаева (1876–1880) и Н. Р. Баха (1884), где постигал основы скульптурного мастерства. Исполнил несколько уменьшенных копий с работ П. К. Клодта, Н. И. Либериha, Е. Е. Лансере. Создал ряд авторских моделей для литья в чугуне («Чугунная бабушка», «Формовщик за работой», «Углевоз», «Мальчик верхом на лошади», пепельница «Бродень» и др.). Участвовал в создании выставочного павильона Всероссийской выставки 1896 г. для Нижнего Новгорода, Каслинского чугунолитейного павильона для Всемирной выставки 1900 г. в Париже. Хорошо владея профессиями скульптора-модельщика, формовщика, литейщика, чеканщика и слесаря-сборщика свои отливки от начала до конца всегда выполнял сам.

*Филиппов Владимир Михайлович* (1939–1989, Касли, Челябинская область). Скульптор. Автор моделей для каслинского литья: скульптура «На привале» (1985), статуэтка «На каникулы» (1985), подсвечник «Лебедь» (1986), спичечница «Сова» (1987), рельефы «Жарптица» (1984), «Царевна-лягушка» (1984), «По щучьему веленью» (1984) и «Данила-мастер» (1987), вешалка «Райские птицы» (1986).

*Чиркин Александр Васильевич* (1930–1989, г. Касли, Челябинская область). Скульптор. Работал учеником формовщика на Каслинском чугуно-литейном заводе (1944–1946) и посещал городскую изостудию под руководством главного скульптора завода П. С. Аникина и старейшего мастера-чеканщика М. О. Глухова. Учился в подготовительной школе при Академии Художеств у скульптора М. П. Крамского (Ленинград, 1949). Окончил в Нижнем Тагиле Уральское училище прикладного искусства (1952). Работал в станковой скульптуре и скульптуре малых форм. Участник выставок с 1953 г. Многие его произведения

тиражировались в каслинском чугунном литье: портретные бюсты «П. П. Бажов» (1953), «А. М. Горький», «Н. А. Некрасов», «Д. Н. Мамин-Сибиряк» (1972), «Т. Г. Шевченко» (1973), «М. Ю. Лермонтов» (1983); подчасник «Хозяйка Медной горы» (1957), статуэтки «Охотник» (1957), «Охотник с собакой» (1973), «Хозяйка Медной горы» (1974), «Возвращение» (1975), «За Родину!» (1975), «Юный хоккеист» (1976), «Кот в сапогах» (1977); скульптурные группы «Наездница Е. Петушкова» (1974), «Дон-Кихот и Санчо Панса» (1978), «Индианка» (1985) и др. Член СХ СССР с 1965 г. Работал в Челябинском отделении Художественного Фонда СССР (до 1970 г.). Ведущий скульптор Каслинского металлургического завода (1970–1989). Избирался членом заводского и областного художественных советов.

*Хорошенин Дмитрий Александрович* (г. р. 1979, г. Касли, Челябинская область). Скульптор. Учился в каслинской школе искусств у О. А. Игнатъевой (с 1990) и Каслинском филиале Челябинского политехнического техникума у С. П. Манаенкова (1995–1999).

*Чуфаров Вячеслав Леонидович* (г. р. 1975, г. Касли, Челябинская область). Учился в Каслинском филиале Челябинского политехнического техникума (1994–1998) у С. П. Манаенкова и С. В. Рябовой; дипломный проект – скульптурная группа «Поединок», руководитель С. П. Манаенков. С 2000 г. преподает в Каслинском государственном профессионально-техническом училище № 18. Автор модели: «Кремлевский солдат на коне» (2006).

*Широков Дмитрий Ильич* (1872, п. Каслинский завод, Екатеринбургский уезд, Пермская губерния – 1937, г. Касли, Челябинская область). Модельщик, литейщик и чеканщик Каслинского завода (1890–1937). Автор ряда моделей каслинского художественного литья: «Мальчик, играющий в бабки», 1890-е гг., «Старуха с кузовом грибов», «Рак»-пресс-папье, 1890-е гг.

*Яковлев Сергей Иванович* (1862, Кушвинский завод, Екатеринбургский уезд Пермской губернии – 1930, г. Касли, Челябинская область). Жил в Екатеринбурге, где окончил Алексеевское реальное училище (1882), позже брал уроки у художника Н. М. Плюснина, учился на естественном факультете С.-Петербургского университета (1883–1885). Создавал модели для художественного литья Каслинского завода по заказам В. Г. Дружинина (1890-е). Автор моделей канделябра «В память франко-русского союза», скульптуры «Киргиз на лошади», вешалки «Голова лося» (1899), барельефного портрета А. А. Миславского (1901) и др. Член УОЛЕ в Екатеринбурге (1895–1918), один из инициаторов создания художественного отдела музея УОЛЕ (1901). Постоянный участник екатеринбургских художественных выставок (1901–1908). В рисунках и живописных полотнах запечатлел природу и быт горнозаводского Урала. Создал иллюстрации к «Уральским рассказам» Д. Н. Мамина-Сибиряка (1888–1890-е), рисунки для сатирического журнала «Гном» (1906), живописные и скульптурные портреты В. Н. Татищева, А. А. Миславского, великого князя М. Н. Романова и др. Принимал участие в научных экспедициях в Среднюю Азию и на Северный Урал (начало 1910-х гг.). Работал в Прибайкалье (1920), во Владивостоке (с 1921), иллюстрировал произведения В. К. Арсеньева (1926).

### **Приезжие художники, работавшие на Каслинском заводе**

*Азарова Людмила Павловна* (1919, г. Боровск, Калужская область – 2010, Москва). Скульптор, народный художник СССР (1991), автор моделей для фарфора. Окончила Московское высшее художественно-промышленное училище имени С. Г. Строганова (1954, отделение скульптуры); работала художником в гжельской артели «Художественная керамика». В 1960–1972 гг. главный художник завода «Художественная керамика». С 1972 г. – художник объединения «Гжель». В 1960-е гг. на Каслинском заводе отливались в тираже скульптурные композиции Л. П. Азаровой: «Баба с подсолнухами», «Кот и мышка», «Петухи».

*Верич Ян Георгиевич* (1912, с. Федоровка, Таганрогский округ – 1982). Скульптор, педагог. Окончил Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина АХ СССР (ИнЖСА, 1947), учился у В. А. Синайского, Г. А. Шульца; дипломная работа – портрет И. В. Мичурина (бюст отливался в Каслях), руководитель А. Т. Матвеев. Участник выставок с 1934 г. Работал скульптором на Каслинском чугунолитейном заводе и главным скульптором на Кусинском заводе (1947–1953). Выполнил для художественного литья модели кабинетной скульптуры: «Портрет И. В. Мичурина» (бюст, 1947), ваза «Победа» (1949), статуэтки: «Хозяйка Медной горы» (1952), «Интересная книга» (1953), «Юный планерист» (1953), «Юный охотник на лыжах» (1953). Преподавал в Таганрогском педагогическом институте с 1962 г.

*Глинтерник Константин Евгеньевич* (1929–2007, г. Санкт-Петербург) – художник, график, скульптор, прикладник. Член С.-Петербургского отделения Союза художников России, секция декоративно-прикладного искусства. Уроженец Ленинграда. Учился в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В. И. Мухомовой (1947–1955) у А. С. Катонина. Участник выставок (с 1958). Исполнял деревянные токарные и строганные раскрашенные игрушки на темы сказок А. С. Пушкина «О рыбаке и рыбке», «О попе и его работнике Балде» (1958–1960); П. П. Ершова «Конек-Горбунок» (1958); пьес В. В. Маяковского «Баня» (1959), «Слон» (1960). Автор произведений: шахматный набор «Русская сказка» (1960–1961); серия анималистических скульптур: «Тигрята», «Бегемот», «Львы», «Жираф», «Верблюд» (1962); «Оркестр» (1962). Автор моделей подсвечников «Кузнецы», «Лошадка», «Охота на медведя», выпускавшихся в Каслях в 1970-е гг.

*Мануйлова Ольга Максимилиановна* (1893–1984, г. Фрунзе, Киргизская ССР, СССР) – советский скульптор. Народный художник Киргизской ССР (1954). В период 1913–1917 гг. училась в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. С 1939 г. работала в Киргизии. Мастер монументально-декоративной скульптуры, также обращалась к малой пластике, образцы которой отливались на Каслинском заводе.

*Овсянников Александр Григорьевич* (1913, г. Баку – 1993, г. Ленинград). Скульптор, педагог. Член Союза художников СССР. Автор скульптурной группы «В. И. Чапаев» (1947). Окончил скульптурный факультет Всесоюзного Института живописи, скульптуры и архитектуры (город Ленинград, 1940). Модели скульптур, отливаемые на Каслинском заводе: «Чапаев на коне» (1947), «Баскетболисты» (1955).

*Посядо Анатолий Иванович* (1908, г. Калуга – 1987, Москва). Советский скульптор-анималист, член Союза художников СССР. Окончил Московский государственный художественный институт имени В. И. Сурикова (1945), где учился у скульпторов В. Н. Домогацкого и Л. В. Шервуда. Художник работал во всех видах скульптуры. Участник выставок (с 1946). Создал ряд моделей для каслинского художественного литья: скульптурная группа «Кони на лугу» (1968), «Кобыла с жеребенком» (1957), пепельница «Лежащая борзая» (1965) и др.

*Таежная-Чешуина Ольга Петровна* (1910–2007, Москва) – русский, советский скульптор. Учителями художницы были отец, скульптор Петр Иванович Таежный (Чешуин: 1887–1952, Екатеринбург) и известный русский гравер И. Н. Павлов. Член Союза художников СССР (1933). В 1960–1970-х годах работала на Дулевском фарфоровом заводе. Отдельные ее модели балетной серии были запущены в массовое производство Каслинским чугунолитейным заводом («Жизель», «Одетта», «Мария», «Зарема»).

*Яковлев Борис Иванович* (1884, г. Казань – 1963, г. Москва) – русский, советский скульптор. Лауреат Сталинской премии II степени (1946). С 1950-х гг. жил и работал в Москве. Отдельные скульптуры художника отливались на Каслинском заводе.

*Янсон-Манизер Елена Александровна* (1890, Петергоф – 1971, Москва) – русский, советский скульптор, заслуженный деятель искусств РСФСР (1968). С 1917 по 1921 г. училась на архитектурном факультете Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских (переименованные в 1921–1922 гг. в Высшие художественно-технические ма-

стерские; в 1922–1925 – Высший художественно-технический институт). Училась у скульптора М. Г. Манизера. Любимая тема художницы – тема танца. Создала серию из семи скульптур на тему балета: «Лебединое озеро», «Бахчисарайский фонтан», «Ромео и Джульетта», «Египетские ночи» (1934–1937). Тему балета продолжала развивать в малой пластике 1950–1980-х гг.: «Зарема-балерина Каминская», «Майя Плисецкая в танцах персидок», «Испанка с веером» – тиражировались в каслинском и кусинском литье.

### **Бишкильский фарфорово-фаянсовый завод<sup>251</sup> (1943–1963)**

*Чернова Н.* – живописец, поступила на Южноуральский фарфоровый завод живописцем с Бишкильского фарфорового завода.

### **Южноуральский фарфоровый завод<sup>252</sup> (1963–2008)**

*Бланк Татьяна Викторовна* (г. р. 1966, г. Кременчуг, Полтавская область, Украина). Окончила в 1986 г. Миргородский керамический техникум (специальность «художник-керамист», квалификация «художник-мастер»). По распределению работала в Самарканде, любила разрабатывать в росписи восточные мотивы; мастер по кобальту. На Южноуральском фарфоровом заводе работала с 1994 г. С 1995 г. – художник при художественно-экспериментальном отделе; с 1997 по 2000 г. – художник бюро по разработке форм и рисунков.

*Дербин Павел Эрикович* (г. р. 1961, г. Армавир, Краснодарский край). Скульптор, модельщик. С 1984 г. живет в городе Южноуральск. Окончил Саратовское художественное училище (отделение «скульптура»). На Южноуральском фарфоровом заводе работал в периоды с 1984 по 1993 г. и с 2003 по 2007 г. Среди авторских разработок – кофейный набор «Тет-а-тет», «Фантазия», сервиз «Степной букет» (1985) детский чайный сервиз, скульптура «Петушок» (1994). На протяжении нескольких лет работает модельщиком в творческом дуэте с художником, керамистом Е. А. Щетинкиной.

*Калилов Николай Николаевич* (г. р. 1931, г. Кольчугино, Владимирская область – 2003, г. Южноуральск, Челябинская область). Учился в художественном ремесленном училище в Дулеве (1948–1951). Окончил Одесское государственное художественное училище имени М. Б. Грекова (1952–1956, квалификация «художник-керамист»). В 1965 г. по приглашению директора М. Н. Нестерова перевелся с Горюновского фарфорового завода на Южноуральский фарфоровый завод. В разные периоды своей творческой деятельности занимал должности старшего художника художественной лаборатории, главного художника (с 1987 г.), начальника живописного цеха завода. С 1995 по 1997 г. – в должности художника художественно-экспериментального отдела. Участник международных, всесоюзных, республиканских и областных выставок. Автор рисунка «Яблоко» (1965, Ю–168; 1970, Ю–167), «Помидор» (1965), «Плахта» (1965), «Бабье лето», «Цветы Магнитки» (1975) и др. Ученики: Н. И. Садова, Н. В. Федорова.

<sup>251</sup> В 1943 г. в поселок Бишкиль Челябинской области был эвакуирован Московский фарфоровый завод (Канаковский), выпускавший посуду и фаянсовые изделия. См.: ОГАЧО. Ф.–1009. Оп. 5. Д. 31.

<sup>252</sup> Данные биографий художников Южноуральского фарфорового завода приводятся по материалам городского архивного отдела администрации Южноуральского городского округа города Южноуральска Челябинской области. (Ф.–39. Оп. 2. Д. 33, 66, 69, 73–74, 82, 83, 179, 306). Отдельные факты уточнялись автором у мастеров или родственников художников.

*Калилова Мария Антоновна* (г. р. 1938). С 1971 по 1975 г. работала в должности начальника живописного цеха Южноуральского фарфорового завода, супруга художника Н. Н. Калилова.

*Костромитина Надежда Владимировна*<sup>253</sup> (г. р. 1953, г. Архангельск). Художник декоративно-прикладного искусства. Член СХ РФ (1998). Окончила Абрамцевское художественно-промышленное училище имени В. М. Васнецова (1970–1974), по распределению работала художником по фарфору на Сысертском фарфоровом заводе (1974–1976) Свердловской области. Окончила специальные курсы художников-живописцев по фарфору при Ленинградском высшем художественно-промышленном училище имени В. И. Мухомовой (1977). На Южноуральском фарфоровом заводе Челябинской области работала художником по фарфору в период с 1977 по 1993 г. С 1993 г. живет и работает в Вологде, преподает в детской студии керамики «Синяя птица». В 2001 г. в Вологде состоялась персональная выставка. На Южноуральском заводе Н. В. Костромитина разрабатывала рисунки с сюжетной росписью и образцы бижутерии в фарфоре.

*Милованов Игорь Александрович* (г. р. 1975, г. Южноуральск, Челябинская область). Модельщик. Специального образования не имеет, окончил Южноуральский энергетический техникум (1991–1995). На Южноуральском фарфоровом заводе работал вначале, в ремонтно-механическом цехе (с 1995 г.), затем перешел модельщиком в художественный цех (вскоре преобразованный в экспериментальный цех) учеником к скульптору Шевченко А. Т. (с 2001 по 2005 г.). Его мама Нина Ивановна Милованова работала живописцем-исполнителем на южноуральском фарфоровом производстве. С 2001 г. по настоящее время Милованов работает в частном предприятии керамической мастерской «Magic Keramik» при Южноуральском керамическом заводе «Барамист–Урал» (производство сувениров из керамики и фарфора).

*Морозова Надежда Васильевна* (1925, с. Карповка, Сталинградский район, Сталинградская область – 2005, г. Дружковка, Донецкая область, Украина). Керамист, живописец. Окончила Одесское государственное художественное училище имени М. Б. Грекова (1951, специальность «художник-керамист»). Вместе с супругом И. А. Савиным переехала в 1963 г. в город Южноуральск Челябинской области, где была оформлена на Южноуральский фарфоровый завод переводом с Новгородского фарфорового завода «Пролетарий». В 1973 г. переехала вместе с И. А. Савиным на Украину, где работала художником на Дружковском фарфоровом заводе. В росписи Н. В. Морозовой разработаны цветочные мотивы: сервиз столовый «Ромашка (1964), «Тюльпаны» (1964), «Зеленые цветы» (1970) и др. Среди работ художницы «Огневушка-поскакушка» по сказам П. П. Бажова (1967).

*Мусаков Сергей Александрович* (1919, с. Песочное, Рыбинский район, Ярославская область – 1988, г. Южноуральск, Челябинская область). Скульптор-модельщик первой категории. Переведен на Южноуральский фарфоровый завод с Ярославского Первомайского фарфорового завода (Песочное), где работал скульптором. Специального образования не имел, происходил из семьи потомственных гончаров-керамистов (со слов художника А. Л. Пановой). Автор формы чайного сервиза «Шар» (Ю–328, Ю–291, 1969); «Витой», «Роза» (автор росписи В. В. Орлов, Ю–370, 1964). На Международной выставке в Пловдиве чайный набор «Уральские самоцветы» (форма С. А. Мусакова, роспись А. Л. Пановой) был отмечен дипломом и премией.

*Орлов Владимир Васильевич* (1923, д. Дюдьково, Рыбинский район, Ярославская область – 1979, г. Южноуральск, Челябинская область). Художник, живописец. Специального образования не имел, окончил курсы повышения квалификации главных художников фарфоровых и фаянсовых предприятий. Приглашен в 1963 г. в Южноуральск с Новгородского

<sup>253</sup> Данные о художнице на сайте: «Резной Палисад» Центр народных художественных промыслов и ремесел, г. Вологда. – Режим доступа: <http://reznoy-palisad.ru/masters/4/37>

фарфорового завода «Пролетарий», где занимал должность заместителя начальника живописного цеха. С 1964 г. начальник живописно-муфельного цеха Южноуральского фарфорового завода. В 1965 г. переведен на должность старшего художника Художественной лаборатории. Член СХ СССР. Автор формы чайного сервиза «Груша» (роспись Н. В. Морозовой, Ю-81, 1964); рисунка подарочного набора «Уральская роза» (1969), формы чайника «Первая радость» (1967), чайного сервиза «Сарафан» (1966), ««Пионы» (1969), «Уральская вишня» (1972), вазы «Помидор» (1973), подарочного набора из 3-х предметов (с индексом «н», 1980), рисунка «Синий пояс» и др.

*Панова Анна Лейбовна (Львовна)* (г. р. 1934, г. Ленинград). Окончила в 1951 г. ремесленное училище при Ярославском Первомайском фарфоровом заводе и пять лет проработала живописцем на старейшем российском фарфоровом заводе (до 1962 г.). В 1962 г. переехала в г. Южноуральск, где стала работать на фарфоровом заводе вначале художником-исполнителем (с 1962 по 1965 г.), затем художником 1-й категории художественной лаборатории завода (с 1979 по 1989 г.); и с 1989 г. – художником художественной лаборатории, переименованной в 1995 г. в художественно-экспериментальный отдел; с 1997 г. – художником бюро по разработке новых форм и рисунков при заводоуправлении. Автор рисунка чайного сервиза «Травы луговые» (1976), «Свадебный» (1977), «Раздолье» (1983), «Маки», «Шиповник» (Ю-591, 1988), «Заря Востока» (1992) и др. Награждена медалью, дипломами всероссийских и международных художественно-промышленных выставок.

*Рачок Виктор Денисович* (г. р. 1937, с. Семёновка, Любарский район, Житомирская область, Украина). Окончил в 1956 г. Львовское училище прикладного искусства (специальность художник-исполнитель) и начал свою творческую биографию на старейшем украинском Барановском фарфоровом заводе Житомирской области. На Южноуральский фарфоровый завод поступил 14.10.1963 по профессии выборщик, с декабря 1963 г. переведен живописцем в живописный цех. С 1968 г. – живописец 5-го разряда; с мая 1969 г. – мастер-живописец художественной лаборатории. На Южноуральском фарфоровом заводе работал до декабря 2000 г. Участник Международных выставок в Дюсельдорфе и Пловдиве. Автор рисунков чайных сервизов: «Розы» (1969), «Тюльпаны», «Рябина», «Осенний букет», «Нежность» (1970-е гг.) и др.

*Савин Иван Антонович* (1923, с. Алексенцы Серебрянский район, Черниговская область, Украина 1980, – г. Дружковка, Донецкая область, Украина). Окончил Одесское государственное художественное училище имени М. Б. Грекова (1951, специальность «художник-керамист»). Приглашен на ЮФЗ с Новгородского фарфорового завода «Пролетарий». В 1964 г. был назначен главным художником художественной лаборатории Южноуральского фарфорового завода. В 1973 г. переехал с семьей на Украину, где работал на Дружковском фарфоровом заводе. Со слов главного инженера Н. Ф. Солодкого И. А. Савин увлекался фотографией, являлся автором разработки рисунка первого герба города Южноуральск. На Южноуральском фарфоровом заводе И.А. Савин внедрял шелкотрафаретную печать, молодым часто говорил: «Наша цель – товар, и рисунок должен быть прост, изящен и неизменно отличного качества». Автор формы «коническая» чайного сервиза «Уральский» на 6 персон из 15 предметов (1964, Ю-1); «Березка» (1965, автор рисунка Н. В. Морозова); чайной пары «Уральская» (1968, Ю-36, Ю-177, автор рисунка Н. В. Морозова) и чайной пары «Уральская» 1966 г. (Ю-140, автор рисунка В. В. Орлов).

*Садова Наталья Ивановна* (г. р. 1957 г. Южноуральск, Челябинская область). На Южноуральском фарфоровом заводе работала в период с 1974 по 2002 г. На ЮФЗ поступила 14.10.1982 в должности живописца-исполнителя 3 категории, была уволена по общему сокращению в декабре 2000 г., проработав на производстве еще два года. Специального образования не имеет. С 1993 г. – главный художник Южноуральского фарфорового завода. С 2002 г. работает на Дулевском фарфоровом заводе художником первой категории. Автор рисунка предметного сервиза «Степной букет» (1985, Ю-191, автор формы С. А. Федяев); «Нежность» (1987, автор формы П. Э. Дербин) и др.

*Федяев Сергей Александрович* – (1935, село Ильинское, Велигодский район, Архангельская область – 2008, Дружковка, Донецкая область, Украина). Окончил двухгодичные курсы мастеров при Ленинградском высшем промышленно-художественном училище имени В. И. Мухиной (1961). Приехал на Урал с украинского Сумского фарфорового завода и поступил на Южноуральский фарфоровый завод (1965) скульптором-модельщиком, художником 2 категории; с 1966 г. – работает скульптором 1-й категории, с 1969 г. – старшим скульптором. Член СХ СССР. Автор подарочного набора из 14 предметов «Перчики» (1979, автор рисунка А. Л. Панова, набору присвоен индекс «н» – изделие улучшенного качества), чайно-кофейных сервизов «Лето» (1967), «Урал социалистический» (1966), скульптуры «Голубь» (1968) и др. На Международной выставке в Монреале набор из 5 чайников (автор формы С. А. Федяев, автор росписи В. В. Орлов) отмечен дипломом и премией. Набор из пяти чайников в росписи В. Д. Рачок получил высокую оценку в Пловдиве и Дюссельдорфе. В 1971 г. С. А. Федяев переехал на Донбасс (Украина), где продолжал работу художником на Дружковском фарфоровом заводе.

*Федорова (Юринская) Наталья Валерьевна* (г. р. 1973, г. Иркутск). Художник-керамист. После окончания Иркутского художественного училища имени И. Л. Копылова (отделение керамики) поступила художником на Южноуральский фарфоровый завод (1992), где, будучи студенткой, проходила практику. На завод приехала по своей инициативе, со слов художницы, принимал ее на работу главный художник Н. Н. Калилов, которого она считает своим учителем. Автор росписи формы скульптуры «Петушок» (1994); кофейных наборов «Фантазия» (1994) и «Тет-а-тет» (1994); чайного набора «Аркаим» (2004–2005, совместно с Т. В. Бланк) и др. В настоящее время Н. В. Федорова является художником индивидуального предприятия «Magic Ceramika» при Южноуральском керамическом заводе «Барамист-Урал», занимающегося производством сувениров.

*Феоктистов Владимир Викторович* (г. р. 1950, г. Южноуральск). Работал на Южноуральском фарфоровом заводе живописцем (1970), без специального образования. Из работ художника: «Георгий Победоносец».

*Чернова Н.* – живописец, поступила на Южноуральский фарфоровый завод живописцем с Бишкильского фарфорового завода.

*Шевченко Александр Терентьевич* – скульптор. Переехал в Южноуральск из Казахстана, где работал на Кокчетавском фарфоровом заводе. На Южноуральском фарфоровом заводе с 1996 по 2000 г. Среди скульптурных работ: «Русалка на ракушке» (роспись А. Л. Пановой). Сервизы любил называть женскими именами: «Софья», «Галина» (автор формы), сервиз «Горка» на пять персон, «Пасхальный сувенир» (автор росписи А. Л. Панова). Из малой пластики: «Дракон», «Кролик», «Тигр». В настоящее время живет в Подмосковье. Ученики: И. А. Милованов.

*Щетинкина Елена Александровна* (г. р. 1950, с. Доцан Четинская область). Художник. Училась в Казанском художественном училище имени Н. И. Фешина (1965–1969); окончила отделение керамики московского Строгановского высшего художественно-промышленного училища (1974–1979, училась у скульпторов Ю. А. Тура, А. А. Мельника). По распределению поступила художником на Южноуральский фарфоровый завод в августе 1979 г.; с ноября 1979 по октябрь 1987 г. работала в должности главного художника. С 1987 г. живет и работает в Челябинске. Член СХ СССР (1980). Автор формы чайной пары и чайницы «Встреча», запущенных в тиражное производство. В 1980-е гг. на Южноуральском заводе Е. А. Щетинкиной выполнены в фарфоре скульптуры: «Художник и завод», «Зеленый змей», «Война и мир» «Тридцать», «Озарение» (образцы находятся в заводском музее города Южноуральск).

**Карталинское объединение художественных промыслов (1941–1989)  
Мастера Карталинского коврового цеха<sup>254</sup>**

*Сдельщики:*

Балабуркина Мария Михайловна, 1937 г. р.  
Брайцева Зинаида Сергеевна, 1946 г. р.  
Володькина Антонина Федоровна, 1933 г. р.  
Воробьева Валентина Ивановна, 1934 г. р.  
Зонова Агафья Ивановна, 1911 г. р.  
Каратавая Надежда Яковлевна, 1915 г. р.  
Осипова Мария Александровна, 1914 г. р.  
Пивоварова Надежда Константиновна, 1929 г. р.  
Реунова Клавдия Лавреньевна, 1932 г. р.

*Ковровщицы:*

Ананичева Мария Сергеевна, 1941 г. р.  
Банникова Татьяна Пантелеймоновна, 1927 г. р.  
Батуева Галина Семеновна, 1940 г. р.  
Берета Надежда Николаевна, 1943 г. р.  
Булатова Валентина Федоровна, 1940 г. р.  
Булындина Таисья Тимофеевна, 1939 г. р.  
Бурлаева Людмила Михайловна, 1940 г. р.  
Бухтоярова Галина Григорьевна, 1938 г. р.  
Бухтоярова Галина Степановна, 1941 г. р.  
Буцких Лидия Дмитриевна, 1942 г. р.  
Васильева Инна Николаевна, 1937 г. р.  
Вахонина Галина Николаевна, 1934 г. р.  
Волкова Валентина Ивановна, 1942 г. р.  
Воробьева Мария Васильевна, г. р. ?  
Гаврюшенко Людмила Павловна, 1938 г. р.  
Глухова Надежда Алексеевна, 1944 г. р.  
Головина Вера Максимовна, 1939 г. р.  
Данилина Галина Ивановна, г. р. ?  
Дементьева Валентина Петровна, 1935 г. р.  
Денисова Таисья Леонтьевна, 1938 г. р.  
Долгошева Пелагея Васильевна, 1938 г. р.  
Долгушева Капиталина Васильевна, 1939 г. р.  
Домшенко Тамара Ильинична, 1941 г. р.  
Дьяконова Мария Константиновна, 1939 г. р.  
Елпиманова Людмила Васильевна, 1939 г. р.  
Елягина Екатерина Михайловна, 1926 г. р.  
Жаренкова Лидия Николаевна, 1944 г. р.  
Залятдинова Фазия Абдрахмановна, 1942 г. р.  
Зыкова Зинаида Борисовна, 1939 г. р.  
Иванова Галина Григорьевна, 1939 г. р.  
Извекова Валентина Ивановна, 1946 г. р.  
Капарулина Анна Дмитриевна, 1928 г. р.  
Караулова Лилия Михайловна, 1939 г. р.  
Колмыкова Лидия Николаевна, 1939 г. р.  
Краснова Елизавета Сименовна, 1941 г. р.  
Краснова Зоя Васильевна, 1940 г. р.  
Лаптева Зоя Константиновна, 1937 г. р.  
Легошина Валентина Сергеевна, 1938 г. р.

<sup>254</sup> Указаны мастера Карталинского коврового цеха по состоянию производства за 1963 г. См.: Акт приема передачи Коврового цеха Карталинского комбината бытового обслуживания Карталинскому гор-промкомбинату облместпрома, 1963 // ОГАЧО. Ф. Р-1009. Оп. 5. Д. 91. Л. 1–10.



Леушина Нина Емельяновна, 1942 г. р.  
Менухова Антонина Никифоровна, 1945 г. р.  
Нечахина Тамара Петровна, 1939 г. р.  
Новикова Галина Игнатьевна, 1938 г. р.  
Овчинникова Раиса Михайловна, 1932 г. р.  
Осипова Надежда Алексеевна, 1941 г. р.  
Питайкина Тамара Васильевна, 1941 г. р.  
Плеханова Мария Васильевна, 1942 г. р.  
Полевода Валентина Ивановна, 1942 г. р.  
Соболева Зоя Сергеевна, 1932 г. р.  
Соколова Александра Алексеевна, 1935 г. р.  
Соколова Любовь Леонтьевна, 1935 г. р.  
Стерлюхина Раиса Аркадьевна, 1944 г. р.  
Студеникина Нина Михайловна, 1936 г. р.  
Тэфтелев Михаил Викторович<sup>255</sup>, 1931 г. р.  
Ткаченко Александра Николаевна, 1938 г. р.  
Ульянова Людмила Ивановна, 1942 г. р.  
Чебоненко Раиса Лукьяновна, 1938 г. р.  
Черепанова Раиса Ивановна, 1939 г.р.  
Шерстобитова Раиса Григорьевна, 1943 г. р.  
Шишина Зинаида Александровна, 1934 г.р.  
Шувалова Анна Аркадьевна, 1944 г.р.

### **Мастерские декоративно-прикладного искусства «Лик», г. Златоуст, Челябинская область (1995 г. – по настоящее время)**

*Егаков Юрий Владимирович* (г. р. 1948, г. Челябинск). Заслуженный художник РФ (2007), член СХ СССР (1989). Руководитель и главный художник мастерской «Гобелен» (с 1995 по 2007 г.). Окончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухомовой (1978). В 1995 г. на базе мастерских «Лик» организовал мастерскую по изготовлению гобеленов: более ста мастериц выполняли работы по эскизам художника. С 1996 г. художник преподает дисциплину «Композиция» на отделении «Технология художественной обработки материалов» (Златоустовский филиал Южно-Уральского государственного университета). Автор эскизов произведений, созданных на текстильной основе для оформления интерьеров общественных зданий в городах Челябинской области, Новороссийске, Уфе. Автор гобеленов «Часы» (1995), «Музыка» (1997), триптиха «Златоуст» (шерсть, ткачество; 1997); «Деисус» (шерсть, ткачество; 1998–2003), «Флора» (1998), «Таганай» (1999), «Охота» (2000), «Угол падения» (2004), «Шостакович» (2005) и др. Участник выставок (с 1973): зональных «Урал социалистический» (Тюмень, 1979/80; Свердловск, 1985), «Урал» (Курган, 1991; Екатеринбург, 2003; Челябинск, 2004); «Монументально-декоративное искусство в градостроительстве» (Челябинск, 1991), Всероссийской «Многая лета, Москва» (Москва, 1997) и др. Ученики: Е. А. Емельянова.

*Уланова (Емельянова) Елена Анатольевна* (г. р. 1977, г. Златоуст, Челябинская область). Ведущий художник златоустовской мастерской «Гобелен» (с 2004); руководитель мастерской гобелена «Лик» (с 2007). Окончила филиал Южно-Уральского государственного университета в городе Златоуст, Челябинская область (2004, специальность «Технология художественной обработки материалов»). Училась у Ю. В. Егакова. Автор образцов гобеленов серии «Монастыри и храмы России» (2004–2005); «Салават Юлаев» (2004); «Самовар» (2004); «Блики весны» (2011) и др. С 2005 по 2011 г. преподавала в Златоустовском филиале Южно-Уральского государственного университета.

<sup>255</sup> М. В. Тэфтелев в документе указан как старший мастер коврового цеха, работал с 1947 г.

## SUMMARY

The monograph is devoted to the problem of the arts and crafts development in art form. It has been little illuminated in art history in the form of the art industry, which is relevant for the 20th century. It was the branch of the art industry that was the forerunner and the first stage in the development of the actual design activity, which was called artistic design for a long time in Russia. The book considers the little-studied activity period of the Ural region subject-artistic culture leading centers: kaslin cast iron, South Ural porcelain, kanashinsky and kartalin carpet weaving. The industry of the Urals raised and developed the economy of Russia, it was an integral part of it, and art born in its bowels is considered a unique phenomenon in the history of Eurasian art. The research topic is revealed in the aspect of the idea of mass character, realized in the Modern Time, strengthening its social significance and prevalence, which makes the questions of theoretical and methodological approaches, and methods of studying and analyzing the subject art topical. In the conditions of universal internationalization and globalization of society in the modern world, the influence of national and regional components that make art unique is strengthened, which, in turn, makes studying this aspect of the problem relevant in scientific research.

The novelty degree of the publication is determined by the results of a systematic comparative approach in studying the problem of the art industry development in the Urals during twentieth century's industrial culture period. The research involves non-published archival materials, art objects of museum collections in Moscow, St. Petersburg, Chelyabinsk, and also the objects from factory assortment cabinet collections (Kasli, Yuzhnouralsk, Shchadrinsk, Kartaly) are considered for the first time. Factors of structural-content and stylistic features were identified in each presented center of the Urals art industry, a group of factory artists was identified. The integral part of the monograph is a consolidated Dictionary-Index "Index. Artists of the South Ural productions of the XX century" with the inclusion of previously unknown masters. In the new conditions of industrial culture Ural artists adhered to universal forms of industrial art, global in terms of perception and method of consumption. New technologies of the second half of the XX century helped artists and designers develop and widely introduce industrial methods in creating artistic and aesthetic samples of an industrial culture subject while preserving elements of its national specifics, which is proved by the illustrative material presented in the book.

The scientific significance of the research results is determined by the distinctiveness of the goals and objectives set in the work, systematic methods for their solution, the identification of empirical patterns in correlation to the decorative art branches, the art industry and design. Archival materials and sources, first attracted to the study, made it possible to disclose the phenomenon of the Ural art industry of the 20th century, to substantiate the conclusions with objective cultural and historical facts and evidence. The problem of changing concepts in the art industry development, created by the author, made it possible to reconstruct the main tendencies of historical and artistic processes taking place in the Urals in the 20th century; with the help of the morphological analysis method, the structure of the artistic image of industrial art works in which the simultaneous significance and regional specificity of the ergonomic, artistic-aesthetic and technological qualities of the object's imagery is revealed. On the one hand, the art industry branch secured in the Soviet Russia developed the traditional production in the region (Kasli art casting, Zlatoust engraving on steel). On the other hand, opened the prospect for the construction of new, technically equipped industrial enterprises. The complex of measures for the formation of professional personnel, the organization and development of experimental creative laboratories, methodical and purposeful development of the original artistic and aesthetic

stylistics of industrial products, naturally led to the creation of a regional art and industrial center and school for Yuzhnouralsk porcelain, kanashinsky and kartalinsky carpet-weaving, scientific turnover, which previously had no corresponding representation in art history.

The study proposes new methods for evaluating replicated industrial art objects based on its quantitative and qualitative indicators. The concept of “mass” in relation to the field of the art industry has the meaning of a quantitative indicator (multiple reproduction of a sample in circulation) and at the same time the value of a qualitative indicator (estimated by the accessibility of art forms to masses). Methods for assessing replicable items of industrial art come into dependence on the levels of its quantitative and qualitative indicators.

Considering the industrial art of the Urals in the context of the material and spiritual culture of Russia of the 20th century, we come to the position of the formation of universal organizational and stylistic artistic forms of its development with its expressive regional component. The specificity of the Ural art industry products is the result of creative comprehension of the cultural and historical experience in processing natural material. In the general context of world and domestic art, the Urals industrial art corresponded to the main vector of its development, met the needs of the time and often determined the Russian specifics, which was confirmed by the international recognition of the high quality of the products of the kaslin masters.

The proposed solution of many topical issues in this study will make the publication popular within the scientific and pedagogical community, will help understand continuity in project activities, will show the objectivity of the transition of modern society to innovative technologies for the development of art samples in the digital industry of the 21st century. The study of the South Urals art industry in the context of the 20th century’s industrial culture is a promising direction in the development of a number of adjacent art disciplines, such as design, technical aesthetics. The aspects of the art criticism analysis of the art industry subjects, realized in the monograph, outline the prospects for the further development of theory and methodology of investigating the industrial and post-industrial design phenomena. The potential of the theme can also be used as a source of artistic creativity and material for the educational environment, museum space, enlightenment and presentation in media.

## Библиографический список

1. Авиджанская, С. А. Декоративно-прикладное искусство башкир / С. А. Авиджанская, Н. В. Бикбулатов, Р. Г. Кузеев. – Уфа, 1964. – 259 с.
2. Адрес-календарь и памятная книжка Оренбургской губернии на 1910. – Оренбург, б/г.
3. Алеврас, Н. Н. История Урала XIX – 1914 год: учебное пособие / Н. Н. Алеврас, Т. А. Андреева, А. И. Конюченко, И. В. Нарский. – Челябинск, 2008. – 640 с.
4. Алексеев, Б. И. О задачах советской художественной промышленности / Б. И. Алексеев // Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство / Труды научной конференции. – М.: Изд-во АХ СССР, 1951. – С. 57–74.
5. Алексеев, Б. И. Художественная промышленность // Б. И. Алексеев // История русского искусства / под общ. ред. И. Э. Грабаря. – Т. 11. – М., 1957. – С. 156–166.
6. Алексеев, В. В. Проблемы изучения и сохранения индустриального наследия Урала / В. В. Алексеев // Сохранение индустриального наследия: мировой опыт и российские проблемы: Материалы Международной научной конференции ГИССИН. Нижний Тагил – Екатеринбург, Россия 8–12, 1993. – Екатеринбург, 1994. – С. 47–56.
7. Алимова, Л. Б. Влияние мелкотоварной промышленности Урала на декоративно-прикладное искусство края во второй половине XIX – начала XX вв. / Л. Б. Алимова // История, культурология, право: проблемы развития российского общества. Материалы секции Всерос. науч.-практ. конф. «Россия на пути реформ: подводя итоги XX столетия». – Челябинск, 2001. – С. 55–56.
8. Алимова, Л. Б. Возникновение художественной промышленности на Южном Урале в первой половине XIX века / Л. Б. Алимова // Южный Урал в судьбе России (к 70-летию Челябинской области). Материалы науч.-практ. конф. – Челябинск, 2003. – С. 95–98.
9. Алимова, Л. Б. Понятие декоративно-прикладной роскоши в русской истории и культуре / Л. Б. Алимова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2005. – № 10. – Т. 1. Гуманитарные науки. – С. 22–26.
10. Алимова, Л. Б. Законодательство Российского государства о декоративно-прикладной роскоши в XVIII – начале XX веков / Л. Б. Алимова. – М., 2005. – 178 с.
11. Алимова, Л. Б. Декоративно-прикладная роскошь в России (1700–1914 годы) / Л. Б. Алимова. – М., 2006. – 342 с.
12. Алимова, Л. Б. Формирование исторических центров художественного производства на Урале в XVIII – первой половине XIX веков / Л. Б. Алимова // Народная художественная культура Южного Урала: история и современность / сб. мат.-лов Всерос. науч.-практ. конф., посвященной 90-летию со дня рождения отеч. фольклориста, слависта Виктора Евгеньевича Гусева (Челябинск, 14 мая 2008 г.) / под общ. ред. канд. ист. наук Н. М. Шабалиной. Юж.-Урал. профес. ин-т. – Челябинск: Рекпол, 2008. – С. 12–16.
13. Андреева, Е. Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI в. / Е. Ю. Андреева. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 484 с.
14. Андреева, Л. В. Фарфор и фаянс РСФСР. Промышленность. Цифры и факты / Л. В. Андреева // Советское декоративное искусство 77 / 78. – М., 1980. – С. 84–95.
15. Андреева, Л. В. XX век в перспективе истории. Авангард и традиции // Русский фарфор. 250 лет истории / авт.-сост. Л. В. Андреева. – М., 1995.
16. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Терминологический словарь / под общей ред. А. М. Кантора. – СПб., 1997. – 736 с.

17. Арватов, Б. И. Искусство и классы / Б. И. Арватов. – М.–Пг., 1923. – 87 с.
18. Арватов, Б. И. Искусство и производство / Б. И. Арватов. – М., 1926. – 130 с.
19. Аркин, Д. Е. Изобразительное искусство и материальная культура / Д. Е. Аркин // Искусство в производстве: сборники Художественно-производственного совета отдела изобразительных искусств Наркомпроса. – М., 1921. – Вып. 1. – С. 13–18.
20. Аркин, Д. Е. Искусство бытовой вещи. Очерки новейшей художественной промышленности / Д. Е. Аркин. – М., 1932. – 174 с.
21. Аронов, В. Р. Художник и предметное творчество: Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века / В. Р. Аронов. – М., 1987. – 230 с.
22. Байнов, Л. П. Художественный чугу́н Кусы: Кусинский машиностроительный завод – 220 лет / Л. П. Байнов. – Челябинск: Рифей, 1998. – 240 с.
23. Барадулин, В. А. Народное декоративно-прикладное искусство Урала: дерево, металл, керамика, береста, ткачество / В. А. Барадулин. – М., 1962.
24. Барадулин, В. А. Уральский букет. Народная роспись горнозаводского Урала / В. А. Барадулин. – Свердловск, 1987. – 128 с.
25. Барадулин, В. А. Традиционное искусство в годы перемен / В. А. Барадулин // Первые Худояровские чтения / ред. А. Х. Фахретдинова, Л. А. Павленко. – Нижний Тагил, 2004. – С. 22–25.
26. Батажкова, В. Н. Русская художественная промышленность в середине XIX века / В. Н. Батажкова // Проблемы развития русского искусства. – Л., 1971. – С. 78–88.
27. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе (1936) / В. Беньямин / под. ред. Ю. А. Здороваго – М.: Медимум, 1996. – 226 с.
28. Бетехтин, Г. А. Технология ковроткачества РСФСР / Г. А. Бетехтин, Л. К. Зубова, Б. А. Ломанский // НИИ художественной промышленности Роспромсовета. – М., 1955. – 232 с.
29. Биби́кова, И. Художественное освоение синтетических материалов / И. Биби́кова // Искусство и промышленность: сб. статей / под ред. В. П. Толстого и К. М. Кантора; НИИ теории истории изо иск-в АХ СССР. – М., 1967. – С. 58–74.
30. Бирюков, В. П. Из истории фарфорово-фаянсового дела Приисетья: сб. Исетско-Пышминский край / В. П. Бирюков. – Шадринск, 1930.
31. Бирюков, В. П. Природа и население Шадринского уезда Уральской области / В. П. Бирюков. – Шадринск, 1926.
32. Бобы́кин А. Проблемы развития советского дизайна / А. Бобы́кин // Художник, вещь, мода / сост. М. Л. Бодрова, А. Н. Лаврентьев. – С. 144–147.
33. Богданов, А. А. О пролетарской культуре / А. А. Богданов. – Л.–М., 1924. – 343 с.
34. Богданов, А. А. Тектология. Всеобщая организационная наука / А. А. Богданов. – М.Л.: Книга, 1925. – 300 с.
35. Богданов, А. А. Тектология. Всеобщая организационная наука: в 2 кн. / А. А. Богданов. – М.: Книга, 1989. – 1 книга.– 300 с.
36. Богданов, А. А. Тектология. Всеобщая организационная наука: в 2 кн. / А. А. Богданов. – М.: Книга, 1989. – 2 книга.– 305 с.
37. Богословский, П. С. О постановке культурно-исторических изучений Урала / П. С. Богославский // Уральское краеведение. – Свердловск, 1927. – Вып. 1. – С. 33–37.
38. Богуславская, И. Я. Туркменские ковры в собрании Государственного Русского музея / И. Я. Богуславская. – СПб., 2001. – 35 с.
39. Богуславская, И. Я. Русское народное искусство: Краткая энциклопедия / И. Я. Бо-

- гуславская // Альманах. Государственный Русский музей. – СПб., 2009. – Вып. 247–144 с.
40. Большая энциклопедия древностей / под ред. Д. Гейдова, Я. Дурдик, Л. Кибалова и др., пер. с чеш. – Прага, Изд-во Арттия, 1988. – 496 с.
  41. Брызгов, Н. В. Серебряный век – время зарождения промышленного искусства в России / Н. В. Брызгов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М., 2009. – № 1–2. – С. 15–35.
  42. Бушухина, И. В. К вопросу зарождения пуховязального промысла в Оренбуржье / И. В. Бушухина // Народное искусство Южного Урала / сб. мат.-лов науч.-практич. конф. / сост. Н. М. Шабалина. – Челябинск, 1998. – С. 59–63.
  43. Бушухина, И. В. Оренбургский пуховый платок / И. В. Бушухина. – Оренбург: Димур, 2005. – 264 с.
  44. Бюхер, К. Возникновение народного хозяйства [Электронный ресурс] / Карл Бюхер // Публичные лекции и очерки / под ред. и с предисл. приват-доцента С.-Петербургского университета И. М. Кулишера. – СПб. : Тип. Н. Н. Клобукова, 1907. – Вып. 1. – 195 с. – Режим доступа: // <http://www.readoz.com/publication/read?i=1028844#>
  45. Бюхер, К. Возникновение народного хозяйства: публичные лекции и очерки [Электронный ресурс] / К. Бюхер / пер. с нем. под ред. и с предисл. приват-доцента И.М. Кулишера. – СПб., 1907. – Вып. 2. – Режим доступа: // <http://www.readoz.com/publication/read?i=1028844#>
  46. Василенко, В. М. Русское прикладное искусство: Истоки и становление / В. М. Василенко. – М., 1977. – 464 с.
  47. Варава, Л. В. Декоративно-прикладное искусство. Современная энциклопедия / Л. В. Варава. Серия: Город мастеров. – М.: Феникс, 2007. – 304 с.
  48. Верховская, Н. И. Проблемы улучшения художественного оформления изделий из фарфора и фаянса / Н. И. Верховская // Советское декоративное искусство 77/78. – М., 1980. – С. 102–108.
  49. Виппер, Б. Р. Искусство без качества / Б. Р. Виппер // Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932: сб. материалов / сост. Г. А. Белая. – М.: Искусство, 1980. – С. 256–263.
  50. Витрувий, М.-П. Десять книг об архитектуре. Текст трактата / Марк Полион Витрувий / под общей ред. А. Г. Габричевского, пер. Ф. А. Петровского. – М: Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. – 332 с.
  51. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917– 1953 / под ред. А. Н. Яковлева; сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. – М.: Демократия, 1999. – 872 с.
  52. Воронов, В. С. Уральская выставка ГИМ / В. С. Воронов // Северная Азия. – Москва, 1928. – № 1.
  53. Воронов, В. С. «Чистое» и «прикладное» искусство / В. С. Воронов // Искусство в производстве / сборники Художественно-производственного Совета отдела изобразительных искусств Наркомпроса. – М., 1921. – Вып. 1. – С.19–27.
  54. Воронов, Н. В. Художники вещей: сб. статей / Н. В. Воронов, Л. Г. Крамаренко, И. М. Суслов. – М.: Советский художник, 1965. – 168 с.
  55. Воронов, Н. В. Искусство предметного мира / Н. В. Воронов. – М.: Знание, 1977. – 52 с.
  56. Воронов, Н. В. Интерьер и декоративное искусство / Н. В. Воронов // Советское декоративное искусство 73/74. – М., 1975. – С. 81– 98.
  57. Воронов, Н. В. О дифференциации искусства предметного мира / Н. В. Воронов //

- Человек, предмет, среда: Вопросы развития современного декоративного искусства 60–70-х гг. Сб. статей НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР: под общ. ред. В. П. Толстого. – М., 1980. – С. 55–74.
58. Воронов, Н. В. Искусство и городская среда / Н. В. Воронов. – М., 1982. – 56 с.
59. Выставка художественного чугунного литья. Скульптура – архитектура. Каталог / вводная статья и аннотации проф. Н. Н. Соболева. Гос. архитектурное изд-во Академии архитектуры СССР. – М., 1940. – 54 с.
60. Выставочные ансамбли СССР 1920–1930-е годы. Материалы и документы / отв. ред. В. П. Толстой. – М.: Галарт, 2006. – 467 с.
61. Вязмин, Б. От локальных исследований – к единой теории / Б. Вязмин // ДИ СССР. – М., 1973. – С. 37–39.
62. Гаевская, Н. В. Традиционные художественные производства. Опыт «прагматического структурирования» / Н. В. Гаевская // Научные чтения памяти В. М. Василенко: сб. статей ВМДПиНИ. – М., 1997. – Выпуск. 1. – С. 31–39.
63. Гаузенштейн, В. Искусство и общество / В. Гаузенштейн / пер. с нем. А. Ш. Мароз. – М., 1923. – 340 с.
64. Герчук, Ю. Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа / Ю. Я. Герчук. – М., 1998. – 327 с.
65. Гизе, М. Э. Очерки истории художественного конструирования в России XVIII – начала XX века / М. Э. Гизе. – Л., Изд-во ЛГУ, 1978. – 280 с.
66. Гилев, А. С. Актуальные проблемы каслинского литья / А. С. Гилев // Творческие проблемы современных народных художественных промыслов / сост. и науч. ред. И. Я. Богуславская. – Л., 1981. – С. 357–360.
67. Голынец, Г. В. Искусство изобразительное и декоративно-прикладное / Г. В. Голынец, С. В. Голынец // Урал. Историческая энциклопедия. 2-е изд., испр. и доп. Екатеринбург, 2000. – С. 235–238.
68. Гореликов, Н. С. Каслинское художественное литье / Н. С. Гореликов // Русский художественный металл / Т. М. Разина, И. М. Суслов, Е. Н. Хохлова, Н. С. Гореликов / НИИ ХП. – М., 1958. – С. 93–112.
69. Глазычев, В. Л. О дизайне. Очерки по теории и практике дизайна на Западе / В. Л. Глазычев. – М., 1970. – 191 с.
70. Глазычев, В. Л. Красота и польза декоративного искусства / В. Л. Глазычев // О пользе и красоте: Проблемы декоративно-прикладного искусства 1960-х годов. По страницам журнала Декоративное искусство СССР / сост. Л. Крамаренко. – М., 1974. – С. 12–131.
71. Глинкин, М. Д. Златоустовская гравюра на стали: ист. очерк: биогр. справки / М. Д. Глинкин. – Челябинск, 1967. – 128 с.
72. Гогель, Ф. В. Ковры / Ф. В. Гогель. – М., Изд-во архитектуры и градостроительства, 1950. – 211 с.
73. Гриер, О. М. Гравюра на стали из Златоуста: альбом / О. М. Гриер, Б. С. Самойлов, В. А. Ячменев. – Челябинск, 1994. – 191 с.
74. Губкин, И. М. Минерально-сырьевая база Урала в свете новейших исследований и разведок и основные задачи ее дальнейшего изучения / И. М. Губкин. – Л.: АН СССР, 1932. – 81 с., схемы.
75. Губкин, О. П. Каслинский феникс / О. П. Губкин. – Екатеринбург: Сократ, 2004. – 175 с.
76. Гуляев, В. А. Русские художественные промыслы 1920-х годов / В. А. Гуляев. – Л.: Художник РСФСР, 1985. – 158 с.

77. Гусев, В. Е. Из опыта этнографического изучения рабочих старых заводов Южного Урала (по материалам экспедиций Челябинского пединститута в 1952–1953 гг.) / В. Е. Гусев // Ученые записки ЧГПИ. – Челябинск, 1956. Т. 1. – Вып. 1. – С. 235–258.
78. Гусев, В. Е. О полифункциональности фольклора / В. Е. Гусев // Актуальные проблемы. Современная фольклористика: сб. статей и материалов / сост. В. Е. Гусев. – Л., 1980. – С. 180–183.
79. Гусев, В. Е. Русская народная художественная культура: Теоретические очерки / В. Е. Гусев. – СПб., 1993. – 112 с.
80. Гюнтер, Ханс. Тоталитарное искусство как синтез искусств / Х. Гюнтер // Соцреалистический канон: сб. статей / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 7–16.
81. Давыдова, С. А. Очерк производства ковров в России / С. А. Давыдова // Кустарная промышленность в России. Женские промыслы. – СПб., 1913. – С. 279–343.
82. Дадамян, Г. Г. Социальное функционирование искусства: в ожидании новых концепций / Г. Г. Дадамян, Д. Б. Дондурей // Социальные функции искусства и его видов / отв. ред. А. А. Карягин. – М.: Наука, 1980. – С. 27–61.
83. Денисова, М. М. Художественное оружие Златоустовской оружейной фабрики / М. М. Денисова // Труды ГИМ. – М., 1947. Вып. 8. – С. 207–251.
84. Дмитриев, А. В. Тагильская роза. История «лакирного дела» на Урале / А. В. Дмитриев, А. С. Максяшин. – Екатеринбург, 2000. – 140 с.
85. Дорогова, Л. Н. Декоративно-прикладное искусство / Л. Н. Дорогова. – М.: Знание, 1970. – 48 с.
86. Дубровский, П. С. Народные промыслы как форма мелкотоварного производства (экономико-теоретический очерк с историческими вставками). Монография / П. С. Дубровский. – Иваново–Шуя, 2005.
87. Дубровский, П. С. Концепция экономического понятия «народные промыслы» как видение общего через конкретное / П. С. Дубровский // Вестник Ивановского гос. ун.-та. Серия: Естественные и общественные науки, Экономика. – 2009. – Выпуск 3. – С. 16–20.
88. Дулькина, Т. И. История отдела керамики и стекла Госуд. Исторического музея (конец XIX в. – 1950-е гг.) / Т. И. Дулькина // ГИМ. – М., 2002. – С. 37–49.
89. Дюркгейм, Э. О разделении общественного труда / Метод социологии: пер. с фр. / изд. подгот. А. Б. Гофман; примеч. В. В. Сапова. – М.: Наука, 1991. – 572 с.
90. Елфимов, Ю. Н. Каслинские мастера / Ю. Н. Елфимов. – Челябинск, 1977. – 83 с.
91. Жадова, Л. А. Татлин – проектировщик материальной культуры / Л. А. Жадова // Советское декоративное искусство 77/78. – М.: Советский художник, 1980. – С. 204–235.
92. Журналы XXVII Очередного Шадринского Уездного Земского собрания с докладами управы и комиссией и др. приложениями. – Пермь, 1898.
93. Загребин, С. С. Метаморфозы культуры: культурное строительство на Южном Урале в 1929–1941 годах / С. С. Загребин. – Челябинск: ЧелГУ, 1994. – 285 с.
94. Записки Путешествия Академика Фалька // Полное собрание ученых путешествий по России, издаваемое Императорской Академией наук / Гл. VIII Глина. – Т. 7. – СПб., 1825. – С. 123–127.
95. Записки УОЛЕ. Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка УОЛЕ. – Екатеринбург, 1887. – Т. 10. – Вып. 3.
96. Зайцева Т. М. Музеи образовательных учреждений – наши партнеры / Т. М. Зайцева // Исторический музей – энциклопедия отечественной истории и культуры / Труды Государственного Исторического музея / отв. ред. д. ист. н. В. Л. Егоров. – М., 2008. – Выпуск 177. – С. 394–399.



97. Зомбард, В. Художественная промышленность и культура / В. Зомбард / пер. с нем., под ред. М. В. Кечеджи-Шаповалова. – СПб.: Улей, 1908. – 84 с.
98. Зотов, Б. Н. Художественное литьё / Б. Н. Зотов. – Челябинск: Изд-во Обл. упр-я труд. резервов, 1944. – 112 с.
99. Зотов, Б. Н. Формовка художественного литья / Б. Н. Зотов. – М.: Машгиз, 1947. – 172 с.
100. Зотов, Б. Н. Художественное литьё / Б. Н. Зотов. – М., 1959. – 248 с.
101. Зотов, Б. Н. Художественное литье: учебное пособие / Б. Н. Зотов. – М., 1982. – 288 с.
102. Зотов, Б. Н. Художественное литье: учебное пособие / Б. Н. Зотов. – М., 1988. – 302 с.
103. Зеленин, Д. К. Ковры и орнаменты / Д. К. Зеленин // Восточнославянская этнография. – М., 1991. – С. 178–222.
104. Земпер, Готфрид. Практическая эстетика / Г. Земпер. – М., 1970. – 144 с.
105. Зырянов, А. Н. Промыслы в Шадринском уезде Пермской губернии / сост. С. Б. Борисов, отв. за вып. А. М. Бритвин. – Шадринск: Исеть, 1997. – 88 с.
106. Зырянов, А. Н. Промыслы в Шадринском уезде / А. Н. Зырянов / сост. С. Б. Борисов, отв. ред. А. М. Бритвин. – Шадринск; изд-во Шадринского пединститута, 1997. – 32 с.
107. Иванова, Н. В. Современное каслинское литье. Каталог выставки / Н. В. Иванова. – Челябинск, 1977.
108. Иванова, Н. В. Современное каслинское литье. Каталог выставки / Н. В. Иванова. – Челябинск. 1983.
109. Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932: сб. материалов / сост. Г. А. Белая. – М.: Искусство, 1980. – 455 с.
110. Изделия народных художественных промыслов в современном жилом и общественном интерьере: сб. науч. трудов НИИ ХП / сост. и отв. ред. Н. В. Черкасова. – М., 1989.
111. Изотова, М. Предмет и его среда / М. Изотова // Советское ДИ /76. – М., 1978. – С. 49–60.
112. Ионин, Л. Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие / Л. Г. Ионин / учеб. пособие. – М.: Логос, 2000. – 430 с.
113. Иоффе, И. И. Кризис современного искусства / И. И. Иоффе. – Л.: Прибой, 1925. – 64 с.
114. Иоффе, И. И. Новый стиль / И. И. Иоффе. – М.–Л., 1932. – 160 с.
115. Иоффе, И. И. Синтетическая история искусств: Введение в историю художественного мышления / И. И. Иоффе. – Л.: Огиз, 1933. – 570 с.
116. Искусство в производстве: сборники Художественно-производственного Совета отдела изобразительных искусств Наркомпроса. Вып. 1. – М., 1921. – 44 с.
117. Искусство в рабочем клубе / общ. ред. Плетнева. Всероссийский пролеткульт. – М., 1924. – 141 с.
118. Искусство и промышленность: сб. статей / под ред. В. П. Толстого и К. М. Кантора / НИИ теории и истории изо. иск-в АХ СССР. – М., 1967. – 144 с.
119. Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда / сост. и науч. ред. М. А. Некрасова. – М., 1988. – 464 с., ил.
120. Искусство керамики: сб. ст. / под ред. Н. Степанян. М.: Советский художник, 1970. – 296 с., ил.

121. Истоки. Выставка произведений Елены Щетинкиной (фарфор, графика) и Софьи Филимоновой (вышивка). Челябинская областная картинная галерея: каталог / авт. вступ. ст. Н. М. Шабалина. – Челябинск, 1994. – 14 с.
122. История Урала с древнейших времен до 1861 года / отв. ред. А. А. Преображенский. – М.: Наука, 1989. – 608 с.
123. Историко-бытовые экспедиции 1949–1950 гг. // Труды ГИМ. – М., 1953. – Вып. 23.
124. Каган, М. С. О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории / М.С. Каган. – Л., 1961. – 160 с.
125. Каган, М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. – Л., 1972. – Ч. I, II, III. – 440 с.
126. Каган, М. С. Социальные функции искусства / М. С. Каган. – Л., 1978. – С. 34.
127. Каган, М. С. Эстетика как философская наука / М. С. Каган. – СПб., 1997. – 544 с.
128. Каган, М. С. Художественное конструирование: система практики, система оценки / М. С. Каган, М. А. Коськов. – Л., 1973. – 30 с.
129. Казакова, Г. М. Культура Южного Урала: локальный вариант регионального измерения: монография / Г. М. Казакова. – Челябинск, 2007. – 254 с.
130. Казакова, Л. В. Эстетическое освоение техники и технологии в производстве художественного стекла / Л. В. Казакова // Искусство и промышленность: сб. ст. / под ред. В. П. Толстого и К. М. Кантора / НИИ теории и истории изо. иск-в АХ СССР. – М., 1967. – 144 с.
131. Казакова, Л. В. Художник – организатор стилистического обновления машинных изделий / Л. В. Казакова // Советское декоративное искусство 73/74. – М., 1975. – С.70–80.
132. Казакова, Л.В. Машина и ручной труд в художественной промышленности / Л. В. Казакова // Человек, предмет, среда: Вопросы развития современного декоративного искусства 60-70-х гг.: сб. статей НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР / под ред. В. П. Толстого. – М., 1980. – С. 143–161.
133. Казакова, Л. В. Декоративное стекло в советской архитектуре (1960–1980 годы) / Л. В. Казакова. – М.: Изобраз. искусство, 1989. – 239 с.
134. Казакова, Л. В. Декоративное искусство России в контексте мирового студийного творчества 1980 – 2010 / Л. В. Казакова. – М.: Гнозис, 2013. – 160 с., ил.
135. Калашникова, И. Н. Южноуральский фарфор / И.Н. Калашникова // Краса и слава Южного Урала. Каталог выставки Челябинского областного краеведческого музея. – Челябинск, 2009. – С. 115–135.
136. Кантор, В. И. Искусство и быт / В. И. Кантор. – М.: Советский художник, 1961. – 38 с.
137. Кантор, К. М. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры / К. М. Кантор. – М., 1967. – 280 с.
138. Канцедикас, А. С. Искусство и ремесло (к вопросу о природе народного искусства) / А. С. Канцедикас // НИИ ХП. – М., 1987. – 120 с. ил.
139. Карабаева, А. Г. Нарратив в науке и образовании [Электронный ресурс] / А. Г. Карабаева // Инновации и образование: сб. мат.-в конф. Серия «Symposium». – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – Вып. 29. – С. 89–96. – Режим доступа: // [http://anthropology.ru/ru/texts/karabaeva/educinnov\\_11.html](http://anthropology.ru/ru/texts/karabaeva/educinnov_11.html)
140. Карталинские ковры [Л. П. Байнов, Б. А. Прыткова] // Челябинская область. Энциклопедия. – Челябинск: Каменный пояс, 2004. – Т. 3 К–Л. – С. 113.
141. Карягин, А. А. Социальные функции искусства и проблемы их изучения / А. А. Карягин // Социальные функции искусства и его видов / отв. ред. А. А. Карягин. – М.: Наука, 1980. – С. 5–26.

142. Касицкая, Д. Л. Положение и быт рабочих металлургической промышленности Урала (материалы среднеуральской экспедиции 1949 г.) / Д. Л. Касицкая, Н. Р. Левинсон, Т. А. Лобанева // Историко-бытовые экспедиции 1949–1950 гг. ГИМ. – М., 1953. – Вып. XXIII. – С. 184–212.
143. Каслинский завод. Литье Каслинского завода. Художественные вещи [Прейскурант]. – СПб, 1913. – 35 с.
144. Каслинский чугунный павильон // Материалы науч. конф., посвященной 100-летию каслинского чугунного павильона. 27 апреля 2000 г. – Екатеринбург, 2001. – 113 с.
145. Каслинское художественное литье. Каталог выставки / под ред. А. А. Гилодо и З. А. Малаевой. – М., 1988. – Ч. 1, 2.
146. Кафенгауз, Б. Б. История хозяйства Демидовых в XVIII–XIX вв.: Опыт исследования по истории уральской металлургии / Б. Б. Кафенгауз. – М.–Л.: Изд-во АН СССР, 1949. – Т. 1. – 524 с.
147. Керамика XX века: от сосуда до скульптуры (выставка из собрания картинной галереи). Челябинская областная картинная галерея / авт. вступ. ст. Н. М. Шабалина. – Челябинск, 1999. – 18 с.
148. Кидло, Л. В. Сибирские ковры. Исторический аспект / Л. В. Кидло // Традиции и современность: сб. статей. – Тюмень, 1998. – С. 36–38.
149. Климов, А. Проблемы машинного производства ковров / А. Климов // Советское декоративное искусство / 5. – М.: Советский художник, 1982. – С. 92–105.
150. Ковальченко, И. Д. Методы исторического исследования / И. Д. Ковальченко. – М., 2003. – 440 с.
151. Ковровая фабрика [Б. А. Прыткова] // Карталы. 1944–2004. Энциклопедия. – Магнитогорск, 2004. – С. 65.
152. Козырев, В. О воссоздании школы мастеров-исполнителей художественных работ / В. Козырев // Художник, вещь, мода / сост. М. Л. Бодрова, А. Н. Лаврентьев. – С. 204–206.
153. Коллингвуд, Р. Д. Принципы искусства: Теория эстетики. Теория воображения. Теория искусства / Р. Д. Коллингвуд / пер. с англ. – М., 1999. – 325 с.
154. Коновалова, Н. Е. Художественная лаборатория на Первомайском фарфоровом заводе в 1930-е годы / Н. Е. Коновалова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М., 2012. – № 1–2. – С. 69–79.
155. Комаров, И. Первые всемирные выставки / И. Комаров // Декоративное искусство СССР. – М., 1970. – № 8.
156. Композиция в промышленности и декоративно-прикладном искусстве: сб. статей / под ред. Е. Н. Лазарева. ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. – Л., 1973. – 103 с.
157. Константинова, С. С. Декоративно-прикладное искусство / С. С. Константинова. – Ростов н/Д, 2004. – 192 с.
158. Конт, О. К дихотомии «общество и личность» / О. Конт // Антология мировой философии. – М., 1971. – Т. 3. – С. 584–586.
159. Конт, О. Общий обзор позитивизма / О. Конт; пер. с фр. И. А. Шапиро; под ред. Э. Л. Радлова. – М.: ЛИБРОКОМ, 2011. – 296 с.
160. Костина, А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А. В. Костина / изд. 4. – М.: Едиториал УРСС, 2008. – 352 с.
161. Косьюков, М. А. Предметное творчество: Исторический срез / М. А. Косьюков // ЛВХПУ. – Санкт Петербург, 1997. – Части IV, V, VI. – 168 с.
162. Косьюков, М. А. Предметное творчество // ЛВХПУ. – Санкт Петербург, 1998. – Ч. I, II, III. – 172 с.

163. Кошаев, В. Б. Композиция в русском народном искусстве (на материалах изделий из дерева) / В. Б. Кошаев. – М.: Владос, 2006. – 128 с.
164. Кошаев, В. Б. Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития / В. Б. Кошаев. – М.: Владос, 2010. – 272 с.
165. Кошаев, В. Б. Проблема формирования общей теории художественного процесса / В. Б. Кошаев // Электронный научный журнал «Искусствоведение и культурология». – Москва: Из-во ИНГН, 2013. – Выпуск 1 (2). – С. 14–19.
166. Кошаев, В. Б. Онтология художественной культуры и пластические системы в искусстве. Дидактика философии искусства / В. Б. Кошаев. – Издательство: Palmarium Academic Publishing, 2013. – 248 с.
167. Крамаренко, Л. Г. Художественное мышление и конструкторский расчет / Л. Г. Крамаренко // Художники вещей: сб. ст. / Н. В. Воронов, Л. Г. Крамаренко, И. М. Суслов. – М., 1965. – 167 с.
168. Крамаренко, Л. Г. О профессии художника промышленности / Л. Г. Крамаренко // Советское декоративное искусство 73/74. – М., 1975. – С. 36–48.
169. Крамаренко, Л. Г. Отечественное декоративное искусство XX века: уникальные произведения и массовые изделия, концепции и выразительные средства. Очерки / Л. Г. Крамаренко. – М.: МГХПУ им. С. Г. Строганова, 2003. – 160 с.
170. Крамаренко, Л. Г. Художник, материал. Форма. Отечественное декоративное искусство XX – начала XXI века: Керамика, стекло, гобелен, фарфор: учеб. пособие / Л. Г. Крамаренко. – М.: МГХПУ им. С. Г. Строганова, 2009. – 220 с.
171. Кривоногов, В. Я. Внедрение фабричной техники в горнозаводской промышленности Урала в XIX в. / В. Я. Кривоногов // Вопросы народного хозяйства СССР. – М., 1962.
172. Крупская, Н. К. О пролетарской культуре / Н. К. Крупская // Педагогические сочинения. – М., 1959. – Т. 7.
173. Крупянская, В. Ю. Культура и быт рабочих горнозаводского Урала: конец XIX – начало XX вв. / В. Ю. Крупянская, Н. С. Пшцищук. – М., 1971. – 238 с.
174. Крюкова, И. А. Стилистические особенности современной советской керамики / И. А. Крюкова // Искусство керамики: сб. ст. под ред. Н. С. Степанян. – М., 1970. – С. 56–80.
175. Крюкова, И. А. О природе декоративного искусства / И. А. Крюкова // Советское декоративное искусство 73/74. – М., 1975. – С. 19–25.
176. Куликовских, С. Н. Златоустовская школа авторского холодного украшенного оружия. Становление и развитие (1815–1860 гг.): монография / С. Н. Куликовских / ред. Н. П. Парфентьев. – Челябинск: Изд-во ЮУрГУ, 2006. – 240 с.
177. Лаврентьев, А. Н. Лаборатория конструктивизма: опыт графического моделирования / А. Н. Лаврентьев. – М., 2000. – 256 с.
178. Лазарев, Е. Н. Природная гармония и возможности композиции / Е. Н. Лазарев // Композиция в промышленности и декоративно-прикладном искусстве: сб. ст. / под ред., Е. Н. Лазарева. ЛВХПУ им. В. И. Мухиной. – Л., 1973. – С. 3–8.
179. Лазарев, А. И. Поэтическая летопись заводов Урала / А. И. Лазарев. – Челябинск, 1973. – 311 с.
180. Лансере, А. К. Советский фарфор. Искусство Ленинградского государственного фарфорового завода имени М. В. Ломоносова / А. К. Лансере. – Л.: Типография Художник РСФСР, 1974. – 278 с.
181. Левин, Л. М. Ковры и ковровые изделия / Л. М. Левин, В. И. Сердлин. – М., 1960. – 144 с.

182. Левинсон, Н. Р. Изделия из цветного и черного металла / Н. Р. Левинсон // Русское декоративное искусство. – М., 1962. – Т. 1.
183. Левинсон, Н. Р. Художественная промышленность / Н. Р. Левинсон // История русского искусства / под общ. ред. И. Э. Грабаря. – М.: Наука, 1965. – Т. 9. – Кн. 2. – С. 302–330.
184. Ленин, В. И. О пролетарской культуре: полн. собр. соч. – М., 1972. – Т. 41. – 372 с.
185. Ленин, В. И. О кооперации: полн. собр. соч. – М., 1972. – Т. 45. – 372 с.
186. Лепехин, И. И. Записки путешествия академика Лепехина / И. И. Лепехин // полное собрание ученых путешествий по России, издаваемое Императорскою Академиею Наук, по предложению ее Президента. – СПб., 1822. – Т. 4. – С. 198.
187. Линник, О. В. История уральской промышленности: Кыштымский горный округ (1745–1900 гг.) / О.В. Линник. – Снежинск, 2003. – 300 с.
188. Литье Каслинского завода. Альбом. С.-Петербург, 1900 / Репринтное издание С. М. Высоцкого. – СПб., 2002.
189. Лозанова, С. С. От истории искусства к истории дизайна / С. С. Лозанова // Современные проблемы дизайна архитектурной среды: сб. науч. ст. / сост. и отв. за выпуск Н. М. Шабалина. – Челябинск: Изд. центр ЮУрГУ, 2010. – Вып.1. – С. 33–42.
190. Лоренсова В. В. Завод Керамический [Н. М. Шабалина] // Энциклопедия / сост. В. С. Боже, В. А. Черноземцев. – Челябинск, 2001. – С. 463.
191. Луначарский, А. В. Статьи об изобразительном искусстве / А. В. Луначарский. – Т. I. – М.: Советский художник, 1967. – 512 с.
192. Луначарский, А. В. Статьи об изобразительном искусстве / А. В. Луначарский. – Т. II. – М.: Советский художник, 1967. – 392 с., ил.
193. Лямин, И. В. Художественная обработка металлов / И. В. Лямин. – М., 1988. – 106 с.
194. Лямин, Л. М. Художественные ковры СССР / Л. М. Лямин, И. С. Леошкевич, С. Е. Саруханов. – М: Экономика, 1975. – 95 с.
195. Мазаев, А. И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов: историко-критические очерки / А. И. Мазаев. – М.: Наука, 1975. – 272 с.
196. Мазаев, А. И. Искусство и большевизм (1920–1930-е гг.): проблемно-тематические очерки и портреты / А. И. Мазаев; вступ. ст. Н. А. Хренова. – М.: КомКнига, 2007. – 320 с.
197. Макаров, К. А. Советское декоративное искусство / К. А. Макаров. – М., 1974. – 332 с.
198. Макаров, К. А. Натюрстиль 70-х годов / К. А. Макаров // Декоративное Искусство СССР, 1979. – № 2.
199. Макаров, К. А. Проблемы преобразования предметной среды в трудах А. В. Луначарского / К. А. Макаров // Человек, предмет, среда: Вопросы развития современного декоративного искусства 60–70-х гг. / сб. ст. НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР / под общ. ред. В. П. Толстого. – М., 1980. – С. 42–54.
200. Максимова, Н. Вопросы обновления ассортимента фарфоровой и стекольной промышленности / Н. Максимова // Искусство и промышленность: сб. ст. / под общ. ред. В. П. Толстого и К. М. Кантора / НИИ теории истории изобразительных искусств АХ СССР. – М., 1967. – С. 90–103.
201. Максяшин, А. С. Уральская бытовая и художественная керамика: история и современность / А. С. Максяшин // Первые Невьянские Демидовские чтения. 7–8 декабря 1999 г. Невьянск. – Екатеринбург, 2000. – С. 44–55.
202. Максяшин, А. С. Декоративно-прикладное искусство и народное художественное

- творчество Урала XX века (художественное ковроткачество, вышивка, кружевоплетение, пуховязание) / А. С. Максяшин // Традиционная культура Урала. Альманах. Свердловский областной Дом фольклора / ред. А. А. Бобрихин и др. – Екатеринбург, 2003. – Выпуск III. – С. 30–39.
203. Максяшин, А. С. Из истории художественного образования на Урале / А. С. Максяшин // Известия Уральского государственного университета. – Екатеринбург, 2004. – № 32. – С. 109–119.
204. Максяшин, А. С. Декоративно-прикладное искусство и народное художественное творчество: правильно ли мы их понимаем? / А. С. Максяшин // Вопросы культурологии. – М., 2009. – № 8. – С. 60–62.
205. Малинина, Т. Г. XX век. Стилиевые черты искусства и стилиевые критерии искусствознания / Т. Г. Малинина // Художественная культура XX века: сб. науч. ст. под ред. В. В. Ванслова, В. П. Толстого, Д. О. Швидковского. – М.: Русское слово, 2002. – С. 176–198.
206. Малинина, Т. Г. Выставочные комплексы второй половины 1930-х годов / Т. Г. Малинина // Выставочные ансамбли СССР, 1920–1930-е годы. Материалы и документы / отв. ред. В. П. Толстой; Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств и др. – М.: Галарт, 2006. – С. 147–150.
207. Малолетков, В. А. Современная керамика мира. Творческий опыт последней трети XX – начала XXI века / В. А. Малолетков. – М., 2010.
208. Мамонтова, Н. Н. Особенности развития народных ремесел и промыслов России XVIII – начала XX века / Н. Н. Мамонтова // Народное искусство России: традиции и стиль. Труды ГИМ / отв. ред. С. Г. Жижина. – Вып. 86. – М., 1995.
209. Манукян, Д. В. Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма»: борьба искусства и идеологии / Д. В. Манукян // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М., 2014. – № 2. – С. 195–209.
210. Маркин, Ю. П. Искусство тоталитарных режимов в Европе 1930-х годов. Истоки, стиль, практика художественного синтеза / Ю. П. Маркин // Художественные модели мироздания. Кн. 2: XX век: Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира / под общ. ред. В. П. Толстого; Науч. исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств; Рос. акад. наук, Науч. совет по истории мировой культуры. – М.: Наука, 1999. – С. 121–138.
211. Маслова, Г. С. Ариально-типологические особенности орнамента населения Северо-Запада РСФСР / Г. С. Маслова // Проблемы типологии в этнографии. – М., 1979. – С. 244–251.
212. Материалы и исследования по этнографии русского населения Европейской части СССР / под ред. П. И. Кушнер // Труды института этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая. – М.: АН СССР, 1960. – Т. LVII. – 287 с.
213. Маца, И. Л. Советская эстетическая мысль в 20-е годы / И. Л. Маца // Из истории советской эстетической мысли // сб. статей / науч. ред. Д. Ф. Денисова. – М: Искусство, 1967. – С. 18–58.
214. Маца, И. Л. Проблемы художественной культуры XX века / И. Л. Маца. – М., 1969. – 208 с.
215. Машин, М. Д. Из истории сельскохозяйственного кооперирования крестьянских хозяйств Челябинской губернии в 1921–1925 гг. / М. Д. Машин // Из истории Южного Зауралья. ЧГПИ. – Челябинск, 1966. – С. 164–175.
216. Машин, М. Д. Фабрично-заводская и кустарная промышленность Южного Урала накануне Великой Октябрьской соц. революции / М. Д. Машин // Из истории Южного Урала и Зауралья. – Челябинск, 1973. – Вып. 7. – С. 89–15.

217. Милюков, П. Н. Очерки по истории Русской культуры / П. Н. Милюков. – М., 1993. – Т. 1. – 528 с.
218. Мирский, Э. М. Междисциплинарные исследования / Э. М. Мирский // Новая философская энциклопедия: в 4 тт. / под ред. В.С. Стёпина. М.: Мысль, 2001.
219. Михайлова, А. А. Художественный образ как динамическая целостность / А. А. Михайлова // Критерии и суждения в искусствознании / сб. статей. – М., 1986. – С. 59–90.
220. Медведев, А. В. Искусство как форма социального эксперимента [Электронный ресурс] / А. В. Медведев. – Екатеринбург, 2012. – С. 45–49. – Режим доступа: <http://journals.uspu.ru/attachments/article/135/Медведев.pdf>
221. Медведев, В. Ю. Связи и отношения архитектурных искусств в современном мире предметного творчества / В. Ю. Медведев // Вестник СПГУТД. – СПб., 2009. – № 16. – С. 76–83.
222. Мезенин, Н. А. Мастерские / Н. А. Мезенин. – Челябинск: ЮУКИ, 1988. – 173 с.
223. Мезенин, Н. А. Парад всемирных выставок / Н. А. Мезенин. – М., 1990. – 159 с.
224. Менделеев, Д. И. Уральская железная промышленность в 1899 г. Собр. соч. в 12 т. / Д. И. Менделеев. – М.; Л., 1949. – Т.12, ч.1. Гл. 18. – С. 594–596.
225. Молотова, В. Н. Декоративно-прикладное искусство / В. Н. Молотова. Серия: Профессиональное образование. – М.: Форум, 2007. – 272 с.
226. Моль, А. Социодинамика культуры / А. Моль; пер с франц. – М.: КомКнига, 2005. – 416 с.
227. Монументально-декоративное и декоративно-прикладное искусство / Труды научной конференции. – М.: Изд-во АХ СССР, 1951. – 204 с.
228. Моран, А. История декоративно-прикладного искусства: пер с франц. / А. Моран. – М.: Искусство, 1982. – 577 с.
229. Мочалова, М. П. Кузнечные изделия Южного Урала / М. П. Мочалова // ДИ СССР, 1971. – № 9.
230. Мочалова, М. П. Роспись в деревянном зодчестве Челябинской области / М. П. Мочалова // Народное искусство Южного Урала: сб. мат.-в науч. практ. конф. / сост. Н. М. Шабалина. – Челябинск, 1998. – С. 69–79.
231. Мусина, Р. Р. Становление керамической отрасли в системе народных художественных промыслов / Р. Р. Мусина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ им. С. Г. Строганова. – М., 2009. – Вып. 2. – С. 38–48.
232. Мусина, Р. Р. Формирование стиля дулевского фарфора / Р. Р. Мусина // Советское декоративное искусство / 8. – М.: Советский художник, 1986. – С. 216–225.
233. Мусина, Р. Р. Сложение организационных особенностей и специфики деятельности кустарной отрасли / Р. Р. Мусина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. – 2009. – № 2. – С. 30–37.
234. Мусина, Р. Р. Российская традиционная керамика (серия «Шедевры народного искусства России») / Р. Р. Мусина. – М.: Инербук-бизнес, 2011. – 168 с.
235. Насонова, И. С. Советский фарфор. Каталог. / И. С. Насонова, С. М. Насонов. – М.: Среди коллекционеров, 2008. – Т. 3. – 300 с.
236. Народное искусство Южного Урала: Из собраний Челябинской областной картинной галереи, Челябинского областного краеведческого музея, Музея декоративно-прикладного искусства Урала, Этнографического музея Челябинского государственного университета при историко-археологическом центре «Аркаим» / автор-сост. и авт. вступ. ст. Н. М. Шабалина. – Челябинск, 1997. – 101 с., ил.

237. Народные художественные промыслы / под. общ. ред. О. С. Поповой. – М., 1984. – 192 с.
238. Недович, Д. С. Задачи искусствоведения. Вопросы теории пространственных искусств / Д. С. Недович. – М., 1927.
239. Некрасова, М. А. Уровень теории, ее проблемы и реальность практики / М. А. Некрасова // ДИ СССР, 1979. – № 8. – С. 20–23.
240. Некрасова, М. А. Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального традиции и новизны / М. А. Некрасова // Проблемы народного искусства / под ред. М. А. Некрасовой и К. А. Макарова. – М., 1982. – С. 17–33.
241. Некрасова, М. А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика / М. А. Некрасова. – М., 1983. – 344 с.
242. Некрасова, М. А. Народное искусство России: народное творчество как мир целостности / М. А. Некрасова. – М., 1983. – 218 с.
243. Некрасова, М. А. Ансамбль как образная система / М. А. Некрасова // Искусство ансамбля (художественный предмет, интерьер, архитектура, среда) / сост. и науч. ред. М. А. Некрасова. – М., 1988. – С. 11–96.
244. Некрасова, М. А. Народное искусство России в современной культуре 20–21 вв. / М. А. Некрасова – М., 2003. – 256 с., ил.
245. Нельсон, Д. Проблемы дизайна / Джордж Нельсон // серия «Проблемы материально-художественной культуры» / пер. Д. Э. Куниной, Д. В. Сильвестрова, под ред. и с предисл. К. М. Кантора. – М., 1971. – 208 с.
246. О пользе и красоте. Проблемы декоративно-прикладного искусства 1960-х годов: по страницам журнала Декоративное искусство СССР / сост. Л. Крамаренко. – М., 1974. – 191 с.
247. Орлов Владимир Васильевич // Челябинская организация СХ России: Справочник. 1936–1991 / авт.-сост. О. А. Кудзоев. – Челябинск, 1996. – С. 292.
248. Оршанский, Л. Г. Художественная и кустарная промышленность СССР. 1917–1927 / Л. Г. Оршанский. – Л., 1927. – 83 с.
249. Открытия. Изобретения. Промышленные образцы. Товарные знаки. – М., 1963.
250. Очерк кустарных промыслов Шадринского уезда Пермской губернии. – Пермь, 1915. – 89 с.
251. Очерки истории Челябинской области / под ред. В. Е. Четина. – Челябинск, 1999. – Ч. 1.
252. Паласс, П. С. Путешествие по разным провинциям Российской Империи / П. С. Паласс. – Ч.2. – Кн.2. – СПб., 1786. – С. 67–94.
253. Павленко, Л. А. Из истории Уральского училища прикладного искусства // Вторые Худояровские чтения: доклады и сообщения, 25–27 октября 2005 г. / Л. А. Павленко / Уральское училище прикладного искусства; Ниж.Тагил. муз.-заповед. «Горнозаводской Урал» / ред. Л. А. Павленко, А. Х. Фахретденова. – Нижний Тагил, 2005. – С. 23–30.
254. Павловский, Б. В. Камнерезное искусство / Б. В. Павловский. – Свердловск, 1953. – 152 с.
255. Павловский, Б. В. Касли / Б. В. Павловский. – Свердловск: Кн. изд-во, 1957. – 88 с., 28 л. ил.
256. Павловский, Б. В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала / Б. В. Павловский. – М., 1975. – 132 с.
257. Павловский, Б. В. Художественный металл Урала XVIII–XIX веков / Б. В. Павловский. – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1982. – 206 с.



258. Павловский, Б. В. Каслинский чугунный павильон / Б. В. Павловский. – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1979. – 220 с.
259. Пацукова, Л. А. Узелки на память (заметки о семантике традиционных шадринских ковров) / Л. А. Пацукова // Шадринская старина: краеведческий альманах. – Шадринск, 1995. – С. 210–216.
260. Пашков, А. А. Шадринское ручное ткачество: краеведческие очерки / А. А. Пашков. – Шадринск, 2000. – 176 с.
261. Первая Всесоюзная конференция по художественной промышленности 1919 г. – М., 1920. – 63 с.
262. Петриченко, А. М. Искусство литья / А. М. Петриченко. – М.: Знание, 1975. – 160 с.
263. Пешкова, И. М. Искусство каслинских мастеров / И. М. Пешкова. – Челябинск: Южно-Уральское кн. изд-во, 1983. – Кн.1, 2. – 160 с.
264. Писцова, И. Н. Керамическая пластика Урала XX – начала XXI века в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств / И. Н. Писцова // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. – Екатеринбург, 2011. – № 3 (93). – С. 160–170.
265. Полевой, В. М. Из истории взглядов на реализм в советском искусствознании середины 1920-х годов / В. М. Полевой // Из истории советской эстетической мысли / сб. мат-в / науч. ред. Д. Ф. Денисова. – М.: Искусство, 1967. – С. 204–242.
266. Полонский, В. П. Художник и общественные классы (о теории «социального заказа») / В. П. Полонский // Из истории советской эстетической мысли, 1917–1932: сб. матер. / сост. Г. А. Белая. – М.: Искусство, 1980. – С. 207–215.
267. Плеханов, Г. В. Искусство и общественная жизнь / Г. В. Плеханов. – М.: Изд-во Моск. ин-та журналистики, 1922. – 68 с.
268. Плеханов, Г. В. Конспект лекции об искусстве (1904 г.) / Г. В. Плеханов // Избранные философские произведения в 5 т. – М.: Соцэкгиз, 1958. – Т. 5. – 908 с.
269. Плеханов, Г. В. Зрения социологии (1905 г.) / Г. В. Плеханов // Избранные философские произведения в 5 томах. – М.: Соцэкгиз, 1958. – Т. 5. – 908 с.
270. Прейскурант завода изразцовых и терракотовых изделий Всеволода Васильевича Лоренсова в г. Челябинске Оренбургской губернии. Варшава, 1911.
271. Пювеев, Д. Орнамент кочевых народов / Д. Пювеев // Декоративное Искусство СССР, 1971. – № 8.
272. Радин, А. Каслинские мастера / А. Радин. – Челябинск: Челябгиз, 1936. – 61 с.
273. Разина, Т. М. Русское народное творчество: Проблемы декоративного искусства / Т. М. Разина. – М.: НИИ ХП, 1970. – 255 с.
274. Разина, Т. М. О профессионализме народного искусства / Т. М. Разина. – М.: Советский художник, 1985. – 192 с.
275. Разина, Т. М. Термины, понятия и реальность / Т. М. Разина // Научные чтения памяти В. М. Василенко: сб. ст. ВМДПиНИ. – М., 1997. – Вып. 1. – С. 75–81.
276. Разина, Т. М. Прикладное искусство в русской культуре XVIII–XIX вв. / Т. М. Разина; вступ. ст. Н. Н. Мамонтова. – М.: Изд-во МГУ, 2003. – 157 с.
277. Раппопорт, С. Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве / С. Х. Раппопорт. – М., 1968. – 279 с.
278. Региональная система художественного образования в контексте искусства Урала. – Екатеринбург: ИД «ПироговЪ», 2004. – 196 с.
279. Ремпель, Л. Роль поэтической метафоры и символика в декоративно-прикладном искусстве / Л. Ремпель // Советское ДИ'6. – М., 1983. – С. 170–182.

280. Репин, М. Е. Касли. Исторический очерк / М. Е. Репин. – Челябинск, 1940. – 200 с.
281. Рёскин, Д. Искусство и действительность: избранные страницы / Д. Рёскин; пер. О. Н. Соловьевой. – М., 1900. – 264 с.
282. Розенталь Р. История прикладного искусства нового времени / З. Розенталь, Х. Ратцка / пер. с англ. – М., 1971. – 224 с.
283. Ронский, К. Художник в промышленности / К. Ронский // Советское декоративное искусство /76. – М., 1978. – С. 94–106.
284. Русские художественные промыслы вторая половина XIX–XX вв. / под ред. Э. В. Померанцевой. – М., 1965. – 267 с.
285. Русские художественные промыслы XIX–XX вв. и город. Социальные основы искусства / под ред. Т. М. Разиной. – М., 1983.
286. Русское декоративное искусство: XIX – начало XX века / под ред. А. И. Леонова. – М., 1965. – Т. 3. – 434 с.
287. Рычков, П. И. Топография Оренбургская / П. И. Рычков. – СПб., 1762. – Ч. I–II. – С. 257–259.
288. Рязанцев, И. В. Искусство экспозиционного ансамбля 1920 – начала 1930-х годов / И. В. Рязанцев // Выставочные ансамбли СССР, 1920–1930-е годы. Материалы и документы / отв. ред. В. П. Толстой; Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств и др. – М.: Галарт, 2006. – С. 14–60.
289. Савицкая, В. И. Гобелен в системе пластических искусств в XX веке / В. И. Савицкая // Искусство ансамбля. – М., 1988. – С. 363–388.
290. Салтыков, А. Б. О специфике и народности декоративного искусства / А. Б. Салтыков // Самое близкое искусство. – М., 1968. – С. 41–57.
291. Салтыков, А. Б. Проблема образа в прикладном искусстве / А. Б. Салтыков // Самое близкое искусство. – М., 1969. – С. 60–122.
292. Свистунов, В. М. История Каслинского завода 1745–1900 г. / В. М. Свистунов. – Челябинск, 1997. – 205 с.
293. Седова, М. В. Музыка, застывшая в металле / М. В. Седова, И. М. Пешкова. – Екатеринбург, 2002. – 128 с.
294. Сезева, Н. И. Ковры России: Тюменский ковер. Альбом / Н. И. Сезева. – М.: Интербук – Бизнес», 2009. – 160 с.
295. Серебренников, Н. Н. Уральский фарфор и фаянс XIX в. / Н. Н. Серебренников. – Пермь, 1926.
296. Сибирско-Уральская научно-промышленная выставка. Записки УОЛЕ. – Екатеринбург, 1887. – Т. 10. – Вып. 3–4.
297. Смирнов, А. С. Демидовы и Звездин / А. С. Смирнов // Вторые Худояровские чтения: доклады и сообщения / ред. Л. А. Павленко, А. Х. Фахретденова. – Нижний Тагил, 2005. – С. 193–202 .
298. Соболев, Н. Н. Русский орнамент. Камень, дерево, железо, стенопись, набойка. Альбом / Н. Н. Соболев (1948): переиздание. – М., 2000.
299. Соболев, Н. Н. Чугунное литье в русской архитектуре / Н. Н. Соболев. – М., 1951. – 206 с., 305 ил.
300. Советский фарфор 1917–1991: иллюстр. каталог-определитель / сост. И. Пелинский, М. Сафонова. – М.: Любимая книга, 2011. – 336 с.
301. Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация / под ред. с вводными статьями и примечаниями И. Маца / сост. И. Маца, Л. Рейнгардт и Л. Ремпель. – ОГИЗ – Изогиз: М.;Л.: 1933. – 664 с.

302. Советское декоративное искусство. Народные художественные промыслы: Материалы и документы. 1917–1932 / авт.-сост. Л. И. Давыдова и др., общ. ред. М. А. Некрасовой и С. М. Темерина. – М., 1986. – 231 с.
303. Советское декоративное искусство. 1917–1945: Очерки истории / отв. ред. В. П. Толстой. – М., 1984. – 256 с.
304. Советское декоративное искусство. 1945–1975: Очерки истории / отв. ред. В. П. Толстой. – М., 1989. – 256 с.
305. Соколов, А. Н. Теория стиля / А. Н. Соколов. – М.: Искусство, 1968. – 224 с.
306. Соколова, Т. М. Орнамент – почерк эпохи / Т. М. Соколова. – Л.: Аврора, 1972. – 148 с.
307. Сорокин, П. А. Система социологии. Социальная аналитика: учение о строении простейшего (родового) социального явления / П.А. Сорокин. – М.: Наука, 1993. – Т. 1. – 447 с.
308. Сорокин, П. А. Система социологии. Социальная аналитика: учение о строении сложных социальных агрегатов / П. А. Сорокин. – М.: Наука, 1993. – Т. 2. – 668 с.
309. Сорокин, П. А. Социальная и культурная динамика: Исследование изменений в больших системах искусства, истины, этики, права и общественных отношений / П. А. Сорокин; пер. с англ. В. В. Сопова. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2000. – 1056 с.
310. Соцреалистический канон: сб. статей / под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. – СПб.: Академический проект, 2000. – 1036 с.
311. Статистический сборник Челябинской губернии за 1920–1923 гг. – Челябинск, 1923. – 12 с.
312. Степанян, Н. С. Уникальность, массовость и проблема тиражирования / Н. С. Степанян // Искусство и промышленность: сб. ст. / под ред. В. П. Толстого и К. М. Кантора / НИИ теории и истории изо. иск-в АХ СССР. – М., 1967. – С. 58–74.
313. Степанян, Н. С. Новые тенденции в области формообразования / Н. С. Степанян // Советское декоративное искусство 73/74. – М., 1975. – С. 191–198.
314. Степанян, Н. С. Ансамбль как единство уникальных и массовых произведений декоративного искусства / Н. С. Степанян // Человек, предмет, среда: Вопросы развития современного декоративного искусства 60–70-х гг. / сб. статей НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР / под общей ред. В. П. Толстого. – М., 1980. – С. 127–142.
315. Степанян, Н. С. О встречах на переломе эпох: Символизм – авангард / Н. С. Степанян // Художественная культура XX века. Развитие пластических искусств / сб. науч. ст. под ред. В. В. Ванслова, В. П. Толстого, Д. О. Швидковского. – М.: Русское слово, 2002. – С. 72–79.
316. Степанян, Н. С. Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы / Н. С. Степанян. – М., 2004. – 274 с.
317. Страхов, П. С. Эстетические задачи техники / П. С. Страхов. – М.: Типо-литогр. Рус.тов-ва печатн. и издательск. дела, 1906. – 104 с.
318. Тард, Г. Сущность искусства / Габриэль Тард (1895); пер. с фр. под ред. и с предисл. Л. Е. Оболенского. – М., Изд-во ЛКИ, 2007. – 112 с.
319. Темерин, С. М. Художественная промышленность / С. М. Темерин // История русского искусства / под общ. ред. И.Э. Грабаря. – М., 1957. – Т. 11. – С. 558–573.
320. Темерин, С. М. Русское прикладное искусство. Советские годы: Очерки / С. М. Темерин. – М., 1960. – 458 с.
321. Темерин, С. М. Ручное ткачество / С. М. Темерин // Русское декоративное искусство. – М., 1965. – Т. 3. – С. 295–306.

322. Тенденции социокультурного развития России: 1960–1990-е гг. / отв. ред. И. А. Бутенко, К. Э. Разлогов). – М., 1996. – 520 с.
323. Толстой, В. П. У истоков советского монументального искусства. 1917–1923 / В. П. Толстой / АХ СССР, НИИ теории и истории изобр-х иск. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 239 с.
324. Толстой, В. П. Советское декоративное искусство на современном этапе и проблемы формирования среды / В. П. Толстой // Человек, предмет, среда: Вопросы развития современного декоративного искусства 60–70-х гг. / сб. ст. НИИ теории и истории изобр-х искусств АХ СССР / под общ. ред. В. П. Толстого. – М., 1980. – С. 12–41.
325. Толстой, В. П. Синтез пространственных искусств как образ мироздания / В. П. Толстой, Д. О. Швидковский // Художественные модели мироздания. Кн. 1: Взаимодействие искусств в истории мировой культуры / отв. ред. В. П. Толстой, Д. О. Швидковский; в 2 т. / под общ. ред. В. П. Толстого. – М., НИИ РАХ, 1997. – С. 5–18.
326. Традиционные художественные промыслы и ремесла [Н. М. Шабалина] // Челябинская область. Энциклопедия / гл. ред. К. Н. Бочкарев. – Челябинск, 2006. – Т. 5 П-Се. – С. 403–404, ил.
327. Традиционный орнамент. Текстиль / сост: О. Б. Ворончихина, Е. В. Пестерев // Серия «Народное искусство Урала». – Екатеринбург, 1998. – 80 с.
328. Троицк и его уезд. Справочник и адрес-календарь на 1912–13 гг. –Троицк, 1912.
329. Тугендхольд, Я. А. Выставка художественной промышленности в Москве / Я. А. Тугендхольд // Из истории западноевропейского, русского и советского искусства: избр. ст. и очерки. – М., 1987. – С. 272–280.
330. Тугендхольд, Я. А. Художественная промышленность СССР / Я. А. Тугендхольд // Я. А. Тугендхольд. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства: избр. ст. и очерки. – М., 1987. – С. 284–288.
331. Турчин, В. С. Образ двадцатого века в прошлом и настоящем. Художники и их концепции. Произведения и теории / В. С. Турчин. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 647 с.
332. Уральский торгово-промышленный адрес-календарь на 1925. – Пермь, б/г.
333. Уральский фарфор [Л. П. Байнов, Н. Ф. Солодкий] // Челябинская область: Энциклопедия. – Челябинск: Каменный пояс, 2008. – Т. 6. Си–Ф. – С. 768–769.
334. Фарфор, фаянс, стекло: Советское декоративное искусство. Материалы и документы. 1917–1932 / под общей ред. В. П. Толстого. – М.: Искусство, 1980. – с. 340.
335. Федосеева, О. Б. Уральский фарфор. Альбом-каталог / О. Б. Федосеева, Ю. Ю. Шеломов. – Екатеринбург: Уральский рабочий, 2013. – 256 с.; 840 ил.
336. Федяев Сергей Александрович // Челябинская организация СХ России: Справочник. 1936–1991 / авт.-сост. О. А. Кудзоев. – Челябинск, 1996. – С. 297.
337. Филиппов, А. Производственное искусство / А. Филиппов // Искусство в производстве: сборники Художественно-Производственного Совета отдела изобразительных искусств Наркомпроса. – Вып. 1. – М., 1921. – С. 9–12.
338. Фриче, В. М. Очерки социальной истории искусства / В. М. Фриче. – М., 1923. – 211 с.
339. Фриче, В. М. Социология искусства / В. М. Фриче. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 208 с.
340. Фриче, В. М. Проблемы искусствоведения / В. М. Фриче. – М., 1936.
341. Хан-Магомедов, С. О. ВХУТЕМАС: Высшие государственные художественно-

- технические мастерские. 1920–1930. Вхутеин / С. О. Хан-Магомедов. – М.: Ладья, 2000. – Кн. 2. – 488 с.
342. Харре, Р. Социальная эпистемология: передачи знания посредством речи / Р. Харре // Вопросы философии, 1992. – № 9. – С. 49–60.
343. Хохлова, Е. Н. Современная керамика и народное гончарство / Е. Н. Хохлова. – М., 1969. – 152 с.
344. Хохлова, Е. Н. Кустарные промыслы на Всероссийских промышленных выставках XIX – начала XX в. / Е. Н. Хохлова // Народные основы искусства художественных промыслов: сб. науч. тр. НИИ ХП. – М., 1981. – С. 107–125.
345. Хохлова, Е. Н. Художественные изделия из металла / Е. Н. Хохлова. – М., 1959. – 29 с.
346. Художественное литье из чугуна. Касли // Всерос. музей декоратив.-приклад. и народ. иск. / авт. текста З. Г. Малаева – М.: Интербук-бизнес, 2005. – 157 с.
347. Художественное литье из чугуна XIX–XX вв.: Из собрания Сергиево-Посадского музея-заповедника. Каталог / авт.-сост. Г. П. Черкашина. – М., 1998. – 190 с.
348. Художественное литье XIX–XX веков в собрании Екатеринбургского музея изобразительных искусств. Каталог / авт.-сост. О. П. Губкин, Г. П. Шайдурова. – Екатеринбург: Автограф, 2005. – 320 с.
349. Художественный металл Урала XVIII–XX вв. // Мат-лы науч. конф. – Екатеринбург, 1993.
350. Художественная жизнь Советской России. 1917–1932. События, факты, комментарии // Сб. мат-лов и док-в / отв. ред. В. П. Толстой. – М.: Галарт, 2010. – 419 с.
351. Художественный труд. Выпуск первый. Изд-е отдела изо иск-в при наркомте по просвещению. – Петербург, 1919. – 96 с.
352. Художественный фарфор. Дулево. 1918–1963 гг. Каталог / вступ. ст. В. Кантор. – М., 1963. – 24 с.
353. Цукерман, В. С. Уровни функционирования и взаимодействия региональной культуры и культуры России / В. С. Цукерман // Из работ прошлых лет. Академия культуры и искусств: из творческого наследия. – Челябинск, 2007. – С. 63–65.
354. Чекалов, А. К. Искусство в быту / А. К. Чекалов. – М.: Изд-во АХ СССР, 1961. – 72 с.
355. Чекалов, А. К. Основы понимания декоративно-прикладного искусства / А. К. Чекалов. – М., 1962. – 67 с.
356. Чекалов, А. К. Есть ли художественный образ в прикладном искусстве? / А. К. Чекалов // Искусство. – Москва, 1963. – № 6. – С. 26–30.
357. Чекалов, А. К. Народные истоки промышленного искусства / А. К. Чекалов // ДИ СССР 1965. – № 3. – С. 32.
358. Чекалов, А. К. Эстетическое освоение предметно-пространственной среды / А. К. Чекалов // Искусство и промышленность: сб. ст. / под ред. В. П. Толстого и К. М. Кантора; НИИ теории истории изобр-х иск-в АХ СССР. – М., 1967. – С. 20–45.
359. Человек, предмет, среда: Вопросы развития современного декоративного искусства 60–70-х гг. Сб. ст. НИИ теории и истории изобр. искусств АХ СССР / под общей ред. В. П. Толстого. – М., 1980. – 255 с.
360. Чепикова, Л. И. Художественные и мировоззренческие искания интеллигенции на переломах истории / Л. И. Чепикова // Месмахеровские чтения: сб. мат-лов науч.-практич. конф. К 300-летию Санкт-Петербурга. Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия. – СПб., 2002. – С. 5–9.
361. Черейская, М. Г. Художественные изделия из новых материалов / М. Г. Черейская. – М.: Изобразительное искусство, 1975. – 160 с.

362. Чернавский, Н. М. Материалы по истории Челябинска / Н. М. Чернавский // сост. В. С. Боже. – Челябинск: ЦИКНЧ, 1993. – 74 с.
363. Шабалина, Н. М. Стилевая структура орнамента и формы модерна / Н. М. Шабалина // Модерн: взгляд из провинции // Сб. докл. науч.-практич. конф. (16–18 марта 1994). – Челябинск, 1995. – С. 57–63.
364. Шабалина, Н. М. К вопросу истории развития керамического производства в Челябинске и его округе / Н. М. Шабалина // Исторические чтения. Материалы научной конференции «Культура Челябинска: поиски и находки» (1998). – Челябинск: ЦИКНЧ 2000. – Выпуск 5. – С. 26–34.
365. Шабалина, Н. М. Просто и со смекалкой (о южноуральских гончарах) / Н. М. Шабалина // Народное творчество. – М., 2000. – № 4. – С. 20–21.
366. Шабалина, Н. М. Народные художественные ремесла Южного Урала в системе развития кустарной промышленности России / Н. М. Шабалина // Возрождение культуры народов Челябинской области (К 70-летию Челябинской области посвящается) / Мат-лы науч. практич. конф. декабрь 2003. – Челябинск, 2003. – С. 145–148.
367. Шабалина, Н. М. «Канашинские тропинки» (Из путевого блокнота) / Н. М. Шабалина // Народное творчество. – М., 2003. – № 3. – С. 15.
368. Шабалина, Н. М. К вопросу о взаимосвязях народного традиционного искусства и художественной промышленности Урала. Проблемы терминологии / Н. М. Шабалина // Вторые Бушуевские чтения: сб. мат-лов науч.-практич. конф. Златоуст, 26 октября 2004 г. / под ред. к.т.н., проф. В. И. Чуманова. – Челябинск: Изд-во ЮУрГУ, 2004. – С. 256–257.
369. Шабалина, Н. М. Понятие «народное искусство» в отечественной историографии, подходы и методы изучения народных художественных ремесел / Н. М. Шабалина // Культура и искусство в памятниках и исследованиях: сборник научных трудов. – Челябинск: Изд-во ЮУрГУ, 2007. – Вып. 5. – С. 232–250.
370. Шабалина, Н. М. Традиционные художественные ремесла и промыслы Южного Урала (вторая половина XIX – середина XX в.): монография / Н. М. Шабалина. – Челябинск, 2007. – 148 с.
371. Шабалина, Н. М. Этнокультурное пространство Южного Урала: к вопросу изучения понятия и явления «уральские традиционные ремесла и промыслы» / Н. М. Шабалина // Народная художественная культура Южного Урала: история и современность: сб. мат-лов Всерос. науч.-практ. конф., посвященной 90-летию со дня рождения отеч. фольклориста, слависта Виктора Евгеньевича Гусева (Челябинск, 14 мая 2008 г.) / под общ. ред. канд. ист. наук Н. М. Шабалиной. Юж.-Урал. профес. ин-т. – Челябинск: Рекпол, 2008. – С. 5–12.
372. Шабалина, Н. М. Содержание архитектурных видов искусств и понятийный аппарат в отечественной историографии / Н. М. Шабалина // Наука ЮУрГУ. Мат-лы 61-й науч. конф. / Секция технических наук. – Челябинск: изд-во ЮУрГУ, 2009. – Том 1. – С. 191–195.
373. Шабалина, Н. М. Роль художественной промышленности в становлении и развитии дизайнерской деятельности в XX веке / Н. М. Шабалина // Современные проблемы дизайна архитектурной среды: сб. науч. ст. / сост. и отв. за выпуск канд. ист. наук. Н. М. Шабалина. – Челябинск: Изд. центр ЮУрГУ, 2010. – Вып. 1. – С. 22–33.
374. Шабалина, Н. М. Культурный ландшафт в формировании образа Горнозаводского региона южного Урала (Касли, Куса) / Н. М. Шабалина, К. А. Жижилева // Страноведение и регионоведение в решении проблем устойчивого развития в совре-

- менном мире: мат-лы Международ. науч. конф., посвященной 10-летию созданию кафедры страноведения и международного туризма Санкт-Петербургского гос. ун-та (15–18 апреля 2010 г.). – СПб.: ВВМ, 2010. – С. 194–197.
375. Шабалина, Н. М. Фарфоровое производство на Южном Урале второй половины XX века / Н. М. Шабалина // Вестник Южно-Ур. Гос. ун-та. / Серия «Социально-гуманитарные науки». – Челябинск: Изд. центр ЮУрГУ, 2010. – № 8. – Выпуск 14. – С. 90–96.
376. Шабалина, Н. М. Традиции архитектурно-художественного литья в промышленном производстве Южного Урала (Касли, Куса) / Н. М. Шабалина // Проблемы архитектуры, градостроительства и дизайна (наука и практика): мат-лы первой международ. науч. конф. / под ред. проф. С. Г. Шабиева. – Челябинск: Изд. центр ЮУрГУ, 2011. – С. 196–200.
377. Шабалина, Н. М. Основные тенденции развития каслинского художественного чугунного литья в XX–начале XXI в. / Н. М. Шабалина // Вестник Южно-Ур. Гос. ун-та. Серия «Социально-гуманитарные науки». – Челябинск: Изд. центр ЮУрГУ, 2011. – № 9. – Выпуск 16. – С. 96–101.
378. Шабалина, Н. М. Искусство и производство: к проблеме соотношения единичного и массового в художественной промышленности XX века (на материале южноуральского фарфорового завода) / Н. М. Шабалина // Исторические, философские и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Научно-теор. и приклад. журнал. – Тамбов, 2011. – № 7. – Часть 2. – С. 217–219.
379. Шабалина, Н. М. Степень эквивалентности понятий и явлений «художественная промышленность» и «декоративно-прикладное искусство» / Н. М. Шабалина // Проблемы развития регионального искусствознания (Урало-Поволжье): сб. науч. ст. Первой заочной региональной науч. конф., посвященной 40-летию УГАЭС, 16 мая 2011 г. – Уфа: Уфим. гос. академ. экономики и сервиса, 2011. – С. 53–58.
380. Шабалина, Н. М. Социодинамика художественной промышленности Урала: закономерные исторические процессы художественного развития в XX века / Н. М. Шабалина // Исторические, философские и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Научно-теор. и приклад. журнал. – Тамбов, 2011. – № 3. – Часть 2. – С. 234–236.
381. Шабалина, Н. М. Основы истории декоративно-прикладного искусства: учеб. пособие. Часть 1. Теория декоративно-прикладного искусства / Н. М. Шабалина. – Челябинск, Изд. центр ЮУрГУ, 2011. – 74 с.
382. Шабалина, Н. М. Институционализация как залог перспективного развития традиционных и новаторских форм художественной промышленности / Н. М. Шабалина // Дизайн. Искусство. Промышленность: Международ. сб. науч. тр. / отв. ред. к. ист. н. Н. М. Шабалина. – Челябинск, 2012. – Выпуск I. – С. 10–15.
383. Шабалина, Н. М. Каслинское художественное литье в образе архитектурно-средового объекта / Н. М. Шабалина // Вестник ЮУрГУ. – Челябинск, 2016. – Т. 16, № 3. – С. 12–17 (Сер.: Строительство и архитектура).
384. Шабалина, Н. М. Уральское промышленное искусство в контексте развития материальной и духовной культуры России XX века / Н. М. Шабалина // Исторические, философские и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Науч.-теор. и приклад. журнал. – Тамбов, 2013. – № 12. – Ч. 2. – С. 211–213.
385. Шабалина, Н. М. Нарратив как источник и метод в изучении, сохранении и развитии традиционных художественных производств / Н. М. Шабалина // ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси».

- III Международ. науч.-практ. конф. «Традиции и современное состояние культуры и искусств», 25–26 апреля 2013 г. – Минск: Права і эканоміка, 2013. – С. 111–115.
386. Шабалина, Н. М. Школа и стиль южноуральского фарфорового производства второй половины XX века / Н. М. Шабалина // Искусство Евразии – на перекрестке культур (Проблемы регионального искусствознания): сб. мат-лов Второй международ. науч. конф., УГАЭС. – Уфа: Уфим. гос. ун-т экономики и сервиса, 2013. – С. 29–38.
387. Шабалина, Н. М. Художественная промышленность как форма массового искусства в системе индустриальной культуры XX века / Н. М. Шабалина // Научное мнение: научный журнал. Санкт-Петербургский университетский консорциум. – СПб., 2014. – № 1. – С. 101–104.
388. Шабалина, Н. М. Традиции русского фарфора на Урале (посвящается 270-летию Императорского фарфорового завода) / Н. М. Шабалина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. Научно-аналитический журнал по вопросам искусствоведения. – М.: МГХПА, 2014. – № 1. – С. 134–143.
389. Шабалина, Н. М. Экспериментальные творческие лаборатории художественной промышленности Южного Урала в условиях индустриальной культуры XX века / Н. М. Шабалина // Научное мнение: научный журнал. Санкт-Петербургский университетский консорциум. – СПб., 2014. – № 5 (май) 2014. – С. 80–84.
390. Шабалина, Н. М. Надомный труд и кустарное производство как основа развития уральского промышленного ковроделия в XX веке / Н. М. Шабалина // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МПГХА, 2014. – № 3. – С. 298–305.
391. Шабалина, Н. М. Степень условности в терминологии науки искусствоведения о предметном искусстве / Н. М. Шабалина // Теория искусства, традиционная культура и творческий процесс: материалы междуна. науч. конф.: К 190-летию МГХПА им. С. Г. Строганова и к 100-летию П. А. Тельтевского. – М.: МГХПА, 2015. – С. 173–176.
392. Швили, В. В. Искусство и производство. Социально-экономический очерк о союзе труда и красоты / В. В. Швили. – М., 1964. – 88 с.
393. Шевченко, В. Н. Философские предпосылки комплексного анализа предметной среды / В. Н. Шевченко // Философские науки. – М., 1972. – № 5. – С. 42–51.
394. Эрлих, А. Дискуссии об индустриализации в СССР. 1924–1928 / А. Эрлих / пер. с англ., под науч. ред. А. А. Белых. – М.: Дело, 2010. – 248 с.
395. Южно-Уральский фарфоровый завод // Мин-во легкой пром.-ти, отдел рекламы Минлегпрома РСФСР. – М., 1976. – 12 с.
396. Южноуральский фарфоровый завод: каталог фарфоровых изделий. – М.: Внешторгиздат, 1991. – 10 с., ил. 42.
397. Южноуральский фарфоровый завод: буклет. – М.: ТОО Офсет Принт Москва, б/г. – 14 с., ил. 36.
398. Яковлева, Е. Г. Ткани и ковры деревни Кармышево Башкирской АССР / Е. Г. Яковлева. – М.: НИИ ХП, 1966. – Вып. 3. – С. 105–119.
399. Яковлева, Е. Г. Курские ковры / Е. Г. Яковлева. НИИ ХП. – М.: КОИЗ, 1955. – 63 с.
400. Яковлева, Е. Г. Русские ковры / Е. Г. Яковлева. – М.: НИИ ХП, 1959. – 148 с.
401. Янбухтина, А. Г. К вопросу методологии изучения и анализа народного искусства / А. Г. Янбухтина // Критерии и суждения в искусствознании / сб. статей. – М., 1986. – С. 294–301.
402. Янбухтина, А. Г. Октябрьский фарфоровый завод / А. Г. Янбухтина // Советское декоративное искусство. – М., 1987. – Выпуск 9. – С. 129–139.



403. Янбухтина, А. Г. Декоративное искусство Башкортостана. XX век: От тамги до авангарда / А. Г. Янбухтина. – Уфа: Китап, 2006. – 220 с. ил.
404. Янбухтина, А. Г. Возрождение традиционного башкирского безворсового ковроткачества в постсоветское время // Дизайн. Искусство. Промышленность: Международ. сб. науч. тр. / отв. ред. канд. ист. наук Н. М. Шабалина. – Челябинск: Технэ, 2014. – Выпуск 2. – С. 51–57.
405. Ястребова, Н. А. Индивидуальное и массовое в советском искусстве / Н. А. Ястребова. АН СССР, ВНИИ искусствознания. – М.: Наука, 1984. – 221 с.
406. Ярков, С. П. Художественная школа Урала: К 100-летию Екатеринбургского художественного училища им. И. Д. Шадра / С. П. Ярков. – Екатеринбург, 2002. – 320 с.

### **Рукописи авторефератов докторских и кандидатских диссертаций**

407. Алимова, Л. Б. Художественная промышленность в России в XVIII – начале XX веков (производство декоративно-прикладной роскоши): автореф. дис. ... д-ра ист. наук / Л. Б. Алимова. – Челябинск, 2007. – 56 с.
408. Власов, В. Г. Теоретико-методологические концепции искусства и терминология дизайна: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / В. Г. Власов. – СПб., 2009. – 50 с.
409. Загребин, С. С. Культурная политика государства и ее реализация на Урале в 1900–1940 гг.: автореф. дис. ... д-ра ист. наук С. С. Загребин. – Екатеринбург, 1999. – 40 с.
410. Казакова, Г. М. Художественная культура Южного Урала XVIII–XX вв. (Опыт историко-культурологического анализа): автореф. дис. ... канд. культурологи / Г. М. Казакова. – СПб., 2001.
411. Казакова, Г. М. Регион как субкультурный локус (на примере Южного Урала): автореф. дис. ... д-ра культурологи / Г. М. Казакова. – М., 2009. – 48 с.
412. Коськов, М. А. Предметный мир как система: автореф. дис. ... д-ра филос. наук / М. А. Коськов. – СПб., 2001. – 58 с.
413. Крамаренко, Л. Г. Декоративное искусство России XX века: К проблеме формообразования и сложения стиля предметно-пространственной среды: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Л. Г. Крамаренко. – М., 2005. – 56 с.
414. Красильникова, Т. В. «Современный» стиль в советском декоративно-прикладном искусстве периода оттепели: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Т. В. Красильникова. – М., 2004. – 24 с.
415. Лобачевская, О. А. Белорусский народный текстиль: традиции и художественные новации в XX веке: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения 17.00.09 / О. А. Лобачевская. – Минск, 2014. – 49 с.
416. Малолетков, В. А. Тенденции развития мировой декоративной керамики последней трети XX – начала XXI вв.: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / В. А. Малолетков. – М., 2010. – 56 с.
417. Маюнова, О. И. Специфика материально-художественной культуры (декоративно-прикладных искусств и дизайна) в эстетизации предметного мира и человека: автореф. дис. ... канд. философ. наук / О. И. Маюнова. – Томск, 2003. – 24 с.
418. Мусина, Р. Р. Традиционная отечественная керамика. Особенности развития, художественное своеобразие (вторая половина XIX – 1980-е годы): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Р. Р. Мусина. М., – 2012. – 58 с.
419. Назаров, Ю. В. Пластический язык и тектонические особенности изделий: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Ю. В. Назаров. – М., 1997. – 24 с.
420. Сезева, Н. И. Народные художественные промыслы Западной Сибири в совре-

менных исторических условиях: тюменский ковер – возрождение и проблемы развития: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / Н. И. Сезева. – Барнаул, 2013. – 56 с.

421. Смирнов, Т. И. Фотореализм в живописи и графике в России последней четверти XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Т. И. Смирнов. – М., 2007. – 24 с.
422. Ткаченко, Л. А. Художественная керамика Западной Сибири последней трети XX–начала XXI века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Л. А. Ткаченко. – Барнаул, 2009. – 24 с.
423. Шокорова, Л. В. Художественные промыслы Алтая XIX–XXI столетий: история и перспективы развития / автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Л. В. Шокорова. – Барнаул, 2009. – 24 с.
424. Янбухтина, А. Г. Декоративное искусство Башкортостана в XX столетии: народное творчество, художественные промыслы, профессиональное искусство: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / А. Г. Янбухтина. – М., 2003. – 66 с.

#### Издания на иностранном языке

425. Гелева-Цветкова, Р. Традиционната керамика в живота на българина XIX–XX в. / Р. Гелева-Цветкова. София: Проф. Марин Дринов, 2001. – 104 с.
426. Лозанова, С. Мястото на художниците-текстилци в промишленото производство / С. Лозанова // Българската художествена тъкан (50-те – 80-те години на XX век). – София, 2000. – С. 33–36.
427. Лозанова, С. Изображения на мебел и интериор в античното изкуство по българските земи – предмет на интердисциплинарен анализ / С. Лозанова. // Научна Конференция с международно участие «Проблеми и предизвикателства на археологическите и културно-историческите проучвания». Пловдив, 24-25 окт. 2008. – Пловдив: Унив. Издат. „П. Хилендарски“ 2009. – Том I Археология и култура. – С. 156–166.
428. Лозанова, С. Изкуството в дизайна: учебно пособие за магистри в Лесотехническият университет / С. Лозанова. Слфия: Графика 19, 2014. – 312 с.
429. Linou, M. J. Creation of a new Design and contemporary decorative arts department / M. J. Linou // Revue des Musees de France-Revue du Louvre. Issue 4 N, pp. 22–24.
430. Mukerji Ch., Schudson M. Rethinking Popular Culture / Ch. Mukerji, M. Schudson. [Electronic resource] // Rethinking Popular Culture. University of California, 1990. – Access mode: [http://sociologist.nm.ru/articles/mukerji\\_schudson\\_01.htm](http://sociologist.nm.ru/articles/mukerji_schudson_01.htm)
431. Pashayeva, V. Identical Designs And Ornamental Motives in The Embroideries And Carpets of Azerbaijan / V. Pashayeva // The XI<sup>th</sup> International Conference on Oriental Carpets (April 19–22). Istanbul, 2007.
432. Shabalina, N. Modern Art of Traditional Ural Crafts / N. Shabalina // The Artistic Traditions of Non-European Cultures / Edited by Bogna Lakomska. Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, Warsaw – Torun, 2012. – Vol 2. – P. 113–120.

#### Архивные материалы

433. Архивный отдел администрации Южноуральского городского округа г. Южноуральск Челябинской области. Ф. 39. Оп. 2. Д. 33, 66, 69, 73–74, 82, 83, 179, 306.

434. Программа по собиранию предметов быта местного края изложена ученым С. Н. Дурьиным в докладе «Чего мы не знаем»: НВ – 3448, А–3780; Дурьин, С. Н. Соберите памятники быта // Советская правда. – 1924. – 25 сентября. – № 218 // Архив Челябинского областного краеведческого музея (ЧОКМ). Фонд документов. Оп. 4. Д. 280-313. «Этнография» (1952–1955 гг.).
435. Архив В. Е. Гусева (папка № 143). Дневник фольклорно-диалектологической экспедиции – 1948, бюллетень экспедиции 1948 г. (№ 1, 2, 3) // Архив Челябинского государственного педагогического университета (ЧГПУ).
436. Керамика XX века: от сосуда до скульптуры (выставка из собрания картинной галереи) / составитель Н. М. Шабалина. Рукопись каталога. – Челябинск, 1999 // Архив Челябинского музея изобразительных искусств (Челябинской областной картинной галереи/ЧОКГ/ЧММИ). Б/н.
437. Краткий отчет об Уральской экспедиции Г. И. М. (1925–1927) // Всероссийский Музей декоративно-прикладного и народного искусства (ВМДПиНИ, Москва), архив. Ф. 4. Кн. 25249/299. Оп. 1. КО № 299. Л. 22.
438. Южно-уральская экспедиция, август 1929 // Всероссийский Музей декоративно-прикладного и народного искусства (ВМДПиНИ, Москва), архив. Ф. 4. КП 23249 (433, КО № 433).
439. Материалы Уральских историко-бытовых экспедиций ГИМ 1925–1927, 1929, 1949, 1951, 1961 гг. // Государственный исторический музей, отдел письменных источников (Москва). Ф. 434. Оп. 1. Оп. 2.
440. Государственный Исторический Музей, научно-ведомственный архив // Ф.1 л., Оп. 1. Д. 923.
441. Министерство местной промышленности РСФСР и его промышленные объединения. 1965–1990 . Ф. А–636. Оп. 9. 4030 ед. хр., 1965–1981. Архивы России, базы данных «Путеводители по российским архивам».
442. Научно-исследовательский институт художественной промышленности Министерства местной промышленности РСФСР (НИИ ХП, Москва), архив // Ф. А–643, 2 оп., 657 ед. хр., 1932–1980.
443. В. П. Бирюков. Художественные промыслы на Урале, 1935 [Рукопись] // Научно-исследовательский институт художественной промышленности Министерства местной промышленности РСФСР (НИИ ХП, Москва), архив. Т. 745 (С) 1 Б 64.
444. В. Д. Бобылев. Художественные промыслы на Урале до революции, без даты [Рукопись] // Научно-исследовательский институт художественной промышленности Министерства местной промышленности РСФСР (НИИ ХП, Москва), архив. Т. 745 (С) 1 Б 64.
445. Русские ковры. Альбомы. НИИ ХП Управления Промысловой кооперации РСФСР. М., 1949. [Рукопись] // Научно-исследовательский институт художественной промышленности Министерства местной промышленности РСФСР (НИИ ХП, Москва), архив. Т. 438/10.
446. Ковровая лаборатория. Ковры Сибири (Рисунки. Тюменская область). М., 1946 [Рукопись] // Научно-исследовательский институт художественной промышленности Министерства местной промышленности РСФСР (НИИ ХП, Москва), архив. Т. 438/10.3–30.
447. Альбом зарисовок предметов народного искусства Урала. М., 1961 [Рукопись] // Научно-исследовательский институт художественной промышленности Министерства местной промышленности РСФСР (НИИ ХП, Москва), архив. Т. 1621/22.
448. Г. Н. Журбенко, В. А. Барадулин. Народное декоративно-прикладное искусство Урала. Роспись по дереву, бересте, металлу, текстиль. 34 табл. [Рукопись] // Научно-

- исследовательский институт художественной промышленности Министерства местной промышленности РСФСР (НИИ ХП, Москва), архив: Т. 745 (С) 1 Ж 91.
449. Проект ворсового ковра «Квадраты» для Курганской области, 1958 г. А. А. Сидякин // Научно-исследовательский институт художественной промышленности Министерства местной промышленности РСФСР (НИИ ХП, Москва), архив. К-58-470.
450. Эскиз ворсового ковра для Кургана. Художник Черкасова // Научно-исследовательский институт художественной промышленности Министерства местной промышленности РСФСР (НИИ ХП, Москва), архив. К-58-470/1.
451. Технический рисунок (карта) для Челябинска. Автор Ахнина // Научно-исследовательский институт художественной промышленности Министерства местной промышленности РСФСР (НИИ ХП, Москва), архив. К-58-470/2.
452. Статистические материалы Челябинской уездной Земской управы, 1870–1917 // Объединенный Государственный Архив Челябинской области (ОГАЧО).
453. Челябинский областной краеведческий музей // Объединенный Государственный Архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. 627. Оп.1, 2, 3. Д. 279. Д. 284 (Отчеты фольклорно-этнографических экспедиций, период 1922–1953 гг. Ф. 627. Оп. 3. Д. 34–38; Д. 40–48; Материалы Приуральянского общества изучения местного края за 1918–1919 гг. // Ф. 627. Оп. 3. Д. 277, 279).
454. Доклады И. Г. Горохова, 1923 г. и 1922 г. // Объединенный Государственный Архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. 627. Оп. 3. Д. 284. Л. 6.; Д. 283.
455. Анкетная книга Челябинского городского общества кустарей и ремесленников одиночек, 1926–1932 гг. // Объединенный Государственный Архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. Р-205. Оп.1. Д. 7, 14.
456. Челябинское единое потребительское общество (ЕПО), 1917–1922 // Объединенный Государственный Архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. Р-258.
457. Челябинская губернская контора Всероссийского Союза Потребительских Обществ, 1919–1922 // Объединенный Государственный Архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. Р-1322.
458. Челябинский Союз потребительских кооперативов, 1917–1919 // Объединенный Государственный Архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. Р-1290.
459. Фонд областного Союза Кооперативных Союзов Приуралья г. Челябинска, 1918–1921 // Объединенный Государственный Архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. Р-1324.
460. Челябинское городское общество кустарей и ремесленников одиночек г. Челябинска, 1926–1932 // Объединенный Государственный Архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. 205.
461. Челябинское общество изучения местного края г. Челябинска за 1918–1940 гг. // Объединенный Государственный Архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. Р-634.
462. Рукописные материалы С. Н. Дурьлина // Объединенный Государственный Архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. 627. Д. 266–268.
463. И. Н. Бальков. Материалы для сборника «Полезные ископаемые Челябинского округа» (1929–1934) // Объединенный Государственный Архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. И-Р-627. Оп. 1. Д. 317.
464. Каслинский машиностроительный завод, дела постоянного хранения за 1926–1997 гг. // Объединенный Государственный Архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. Р-1611. Оп.1.
465. Южноуральский фарфоровый завод, дела постоянного хранения // Объединенный Государственный Архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. Р-556. Оп. 1 (за 1955–1983 гг.).

466. Южноуральский фарфоровый завод, дела постоянного хранения // Объединенный Государственный Архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. Р-556. Оп. 1 (за 1984–1999 гг.).
467. Южноуральский фарфоровый завод, дела постоянного хранения // Объединенный Государственный Архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. Р-556. Оп. 2 (за 1952–2002 гг.).
468. Акт приема передачи Коврового цеха Карталинского комбината бытового обслуживания Карталинскому горпромкомбинату облместпрома, 1963 // Объединенный государственный архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. Р-1009. Оп. 5. Д. 91. Л. 1–10.
469. Магнитогорский межрайонный многоотраслевой Союз промкооперации (1937–1939) // Объединенный государственный архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. Р-976. Оп. 1. Д. 17.
470. Фонд В. П. Бирюкова (1888–1971) // Объединенный государственный архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. Р-1555.
471. Фонд П. П. Мегорского (1878–1930) // Объединенный государственный архив Челябинской области (ОГАЧО). Ф. Р-622. Оп. 1. Д. 6.
472. Фонд Н. М. Чернавского (1872–1940) // Объединенный государственный архив Челябинской области (ОГАЧО).
473. Шадринская уездная Земская управа г. Шадринска Пермской губернии за 1869–1919 гг. // Шадринский филиал Государственного архива Курганской области (ШФ ГАКО). Ф. И-492.
474. Сводные ведомости кустарных производств // Шадринский филиал Государственного архива Курганской области (ШФ ГАКО). Ф. 683.
475. Анкеты кустарей и ремесленников // Шадринский филиал Государственного архива Курганской области (ШФ ГАКО). Ф. 683. Д. 167–169, 174.
476. Шадринское научное хранилище (1917–1933) // Шадринский филиал Государственного архива Курганской области (ШФ ГАКО). Ф. 683.
477. Льнопрядильная ткацкая фабрика «Красный октябрь», г. Шадринск, 1919–1943 // Шадринский филиал Государственного архива Курганской области (ШФ ГАКО). Ф. 332.
478. Канашинская сельскохозяйственная кустарно-промысловая артель «Труд», 1926–1927 // Шадринский филиал Государственного архива Курганской области (ШФ ГАКО). Ф. 448.
479. Личный фонд В. П. Бирюкова // Шадринский филиал Государственного архива Курганской области (ШФ ГАКО). Ф. 1006.

#### Полевые материалы автора

480. Полевые материалы автора (ПМА 1) по гончарному делу, экспедиции Н. М. Шабалиной в Красноармейский район Челябинской области (1995, 1997). Личный архив. Информаторы: Н. А. Бекленищев Н. А.; 1927 г. р., А. П. Пашнин 1932 г. р.; И. И. Филимонова 1925 г. р.
481. Полевые материалы автора (ПМА 2) по ковроткачеству, экспедиции Н. М. Шабалиной в село Канаши, г. Шадринск Курганской области (2002, 2012, 2014); г. Карталы Челябинской области (2010). Личный архив. Информаторы: В. В. Груздева, Б. А. Прыткова.
482. Полевые материалы автора (ПМА 3) по художественной обработке металла, экспедиции Н. М. Шабалиной в г. Касли Челябинской области (2007, 2010). Личный

архив. Информаторы: Н. В. Куликова, Л. П. Столбикова, Е. В. Зимина, А. В. Давидович.

483. Полевые материалы автора (ПМА 4) по фарфоровому производству, экспедиции Н. М. Шабалиной в г. Южноуральск Челябинской области (2010, 2011, 2014). Личный архив. Информаторы: Н. Ф. Солодкий, Н. В. Федорова, А. Л. Панова, П. Э. Дербин, И. А. Милованов, Е. И. Савина.

### Законодательные документы

484. Постановление Политбюро ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы» 18 июня 1925 г. Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР / Интернет архив с 1917 по 1992 гг. Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc4.htm> (дата обращения: 12.04.11).
485. Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» 23 апреля 1932 г. – Режим доступа: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1932.htm> (дата обращения: 12.04.11). Опубликовано: Партийное строительство. 1932. № 9. С. 62. Выверено по –ВКП (б), ВЧК–ОГПУ–НКВД о культурной политике. 1917–1953. / под ред. А. Н. Яковлева; сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. – М.: Международ. фонд «Демократия», 1999. – 872 с.
486. Постановление ЦК ВКП (б) от 23.04.1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций» // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП (б) – ВКП (б), ВЧК–ОГПУ– НКВД о культурной политике. 1917–1953 / под ред. А. Н. Яковлева; сост. А. Н. Артизов, О. В. Наумов. – М.: Международ. фонд «Демократия», 1999. – 872 с.
487. Постановление Совета Министров РСФСР от 28 апреля 1961 г. № 479 «О мерах по дальнейшему развитию народных художественных промыслов и улучшению качества изделий изобразительного и декоративно-прикладного искусства». Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР / Интернет архив с 1917 по 1992 гг. – Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc4.htm> (дата обращения: 12.04.11).
488. Постановление Совета Министров РСФСР от 1962 г. № 349 «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования» // Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР / Интернет архив с 1917 по 1992 гг. – Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc4.htm> (дата обращения: 15.04.11).
489. Постановление Совмина РСФСР от 20.11.1962 № 1534 «О мерах по дальнейшему улучшению материальных условий для развития изобразительного искусства в РСФСР». Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР / Интернет архив с 1917 по 1992 гг. – Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc4.htm> (дата обращения: 15.04.11).
490. Постановление Совета Министров РСФСР от 31 августа 1966 г. № 704 «О мерах по восстановлению и дальнейшему развитию народных художественных промыслов». Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР / Интернет архив с 1917 по 1992 гг. – Режим доступа: URL: <http://www.libussr.ru/infdoc4.htm>
491. Постановление Совмина СССР от 30.09.1966 № 794 (извлечение) о мероприятиях по дальнейшему развитию местной промышленности и художественных промыслов. Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР / Ин-

- тернет архив с 1917 по 1992 гг. – Режим доступа: <http://bestpravo.ru/ussr/data03/tex15474.htm> (дата обращения: 18.04.11).
492. Постановление Совета Министров РСФСР от 21 мая 1971 г. № 290 «О переводе во II квартале 1971 г. на новую систему планирования и экономического стимулирования предприятий Министерства культуры РСФСР». Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР / Интернет архив с 1917 по 1992 гг. – Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc4.htm> (дата обращения: 18.04.11).
493. Постановление Совета Министров РСФСР от 30 декабря 1971 г. № 703 «О порядке проведения художественных выставок в РСФСР» (СП РСФСР, 1972, № 2, ст.11). Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР / Интернет архив с 1917 по 1992 гг. – Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc4.htm> (дата обращения: 18.04.11).
494. Постановление Совета Министров РСФСР от 4 апреля 1974 г. № 203 «О переводе во II квартале 1974 г. на новую систему планирования и экономического стимулирования промышленных предприятий системы Министерства культуры РСФСР». Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР / Интернет архив с 1917 по 1992 гг. – Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc4.htm> (дата обращения: 18.04.11).
495. Постановление Совета Министров РСФСР от 29 июля 1974 г. № 443 «О работе Челябинского облисполкома по организации культурного обслуживания населения области». Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР / Интернет архив с 1917 по 1992 гг. – Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc4.htm> (дата обращения: 18.04.11).
496. Постановление Совета Министров РСФСР от 5 февраля 1975 г. № 85 «О переводе в I квартале 1975 г. на новую систему планирования и экономического стимулирования промышленных предприятий, подведомственных Министерству культуры РСФСР». Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР / Интернет архив с 1917 по 1992 гг. – Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc4.htm> (дата обращения: 18.04.11).
497. Постановление Совета Министров РСФСР от 22 октября 1975 г. № 570 «О развитии народных художественных промыслов в РСФСР». Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР / Интернет архив с 1917 по 1992 гг. – Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc4.htm> (дата обращения: 12.04.11).
498. Постановление Совета Министров РСФСР от 4 мая 1982 г. № 269 «О дальнейшем развитии народных художественных промыслов в РСФСР». Законодательство СССР. Библиотека нормативно-правовых актов СССР / Интернет архив с 1917 по 1992 гг. – Режим доступа: <http://www.libussr.ru/infdoc4.htm> (дата обращения: 18.04.11).

## Список сокращений

- ВМДПиНИ – Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, г. Москва
- ВНИИТЭ – Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики, г. Москва
- ВХУТЕМАС – Высшие художественно-технические мастерские, г. Москва
- ВХУТЕИН – Высший художественно-технический институт, г. Москва
- ГИКИ – Государственный исследовательский керамический институт, г. Ленинград
- ГИМ – Государственный исторический музей, г. Москва
- КСИИМК – краткие сообщения института истории материальной культуры
- ЛВХПУ – Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухиной (с 1994 г. преобразовано в Санкт-Петербургскую государственную художественно-промышленную академию имени А. Л. Штиглица)
- МГХПА – Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова
- НИИ ХП – Научно-исследовательский институт художественной промышленности, г. Москва
- ОГАЧО – Объединенный государственный архив Челябинской области, г. Челябинск
- ОПИ ГИМ – отдел письменных источников Государственного исторического музея, г. Москва
- ПМА 1 – полевые материалы автора по гончарному делу, экспедиции Н. М. Шабалиной в Красноармейский район Челябинской области (1995, 1997)
- ПМА 2 – полевые материалы автора по ковроткачеству, экспедиции Н. М. Шабалиной в село Канаши, г. Шадринск Курганской области (2002, 2012, 2014); г. Карталы Челябинской области (2010)
- ПМА 3 – полевые материалы автора по художественной обработке металла, экспедиции Н. М. Шабалиной в г. Касли Челябинской области (2007, 2010)
- ПМА 4 – полевые материалы автора по фарфоровому производству, экспедиции Н. М. Шабалиной в г. Южноуральск Челябинской области (2010, 2011, 2014).
- РУ-18 – ремесленное училище, правопреемник государственного образовательного учреждения начального профессионального образования (с 2000 г.), и государственного бюджетного образовательного учреждения среднего профессионального образования (среднее специальное учебное заведение) «Каслинский промышленно-гуманитарный техникум» (с 2011 г.), г. Касли, Челябинская область.
- УОЛЕ – Уральское общество любителей естествознания
- ФЗУ – фабрично-заводское ученичество
- ЦИКНЧ – Центр историко-культурного наследия г. Челябинска
- ЧГПУ – Челябинский государственный педагогический университет
- ЧОКГ – Челябинская областная картинная галерея
- ЧМИИ – Челябинский музей изобразительных искусств
- ЧОКМ – Челябинский областной краеведческий музей
- ЧОУНБ – Челябинская областная универсальная научная библиотека
- ШФ ГАКО – Шадринский филиал Государственного архива Курганской области
- ЮФЗ – Южноуральский фарфоровый завод
- ЮНЕСКО – (UNESCO – The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) Организация Объединённых Наций по вопросам образования, науки и культуры



## ПРИЛОЖЕНИЯ

### I. Традиционный художественный металл Южного Урала



1. Традиционное чугунное литье Урала (Касли).  
Рукомойник (отливка 1908 г. Автор Ремизов). Кумган,  
ковш (отливка конца XIX в.), детская посуда (отливка 1900 г.  
Автор К. Д. Тарасов). Из собрания Челябинского государственного  
музея изобразительных искусств

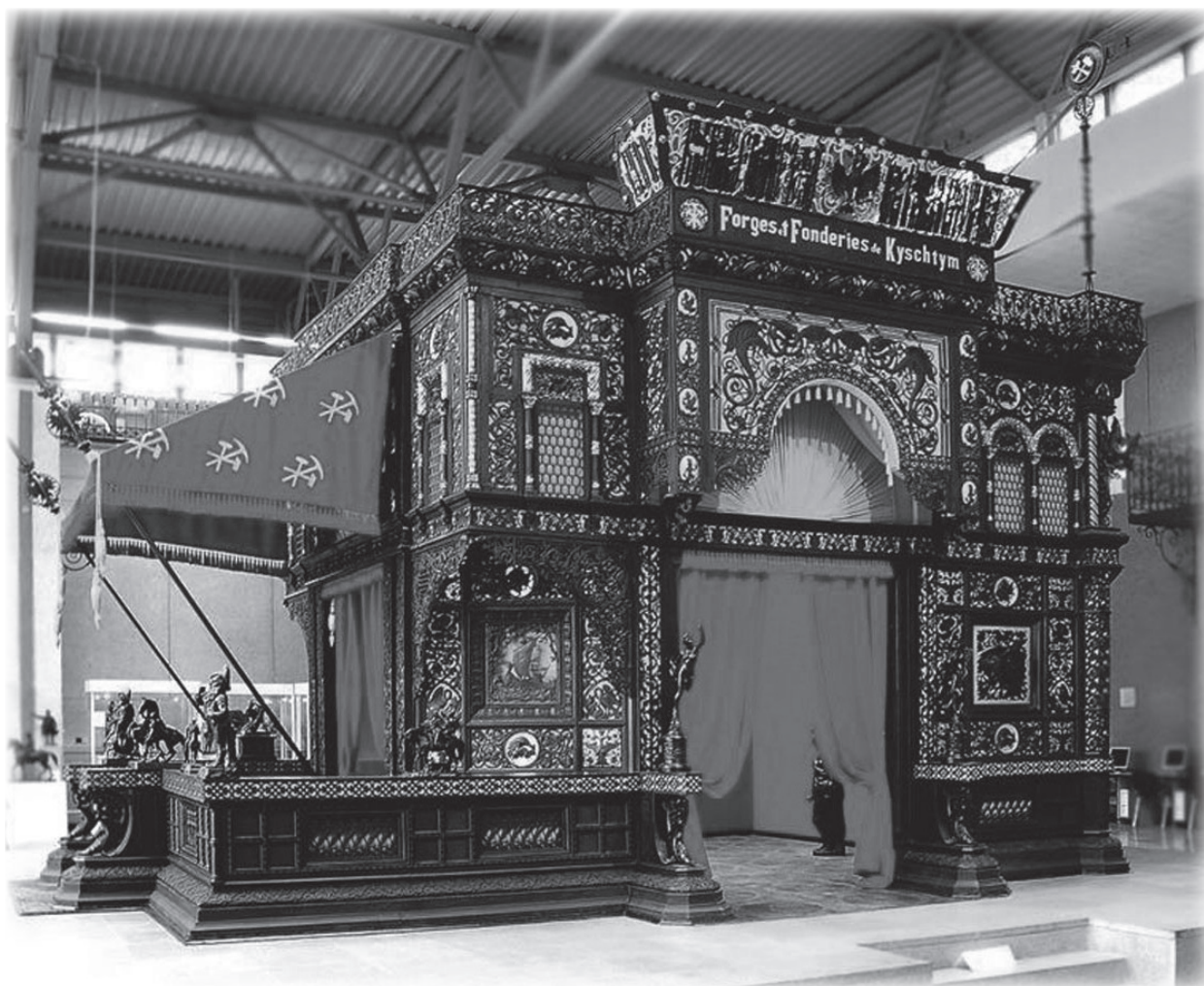


2. Традиционный художественный металл Урала начала XX в.  
Сечка (кузнец В. М. Мурьгин), ступа.  
Из собрания Челябинского государственного музея  
изобразительных искусств



3. Бляха к сумке коновала, конец XIX в., г. Курган (?).  
Из собраний Государственного исторического музея Южного Урала  
и Челябинского государственного музея изобразительных искусств

## II. Каслинский завод архитектурно-художественного литья (1747 г. – по настоящее время)



4. Клеймо Каслинского завода архитектурно-художественного литья

5. Каслинский чугунный павильон 1900 года. Проект А. Е. Баумгартена.  
Павильон в экспозиции Екатеринбургского музея изобразительных искусств



6. Торокин В. Ф. «Мальчик верхом на лошади».  
Год создания модели: 1890-е гг.  
265×310×125



7. Торокин В. Ф. «Чугунная бабушка»  
(«Старуха за прялкой»), конец XIX в.  
Материал: чугун, голландская сажа. 15×16,5×10



8. Тарасов К. Д. Пепельница «Дровни», 1890-е гг.  
Материал: чугун, голландская сажа.  
55×140×90



9. Торокин В. Ф. Пепельница «Бродень»,  
1880–86-е гг. Материал:  
чугун, голландская сажа. 105×100×53



10. Клодт П. К. – Торокин Ф. Н. «Кони на воле».  
Год создания модели: 1890. Материал: чугу́н,  
голландская сажа. 167×261×115



11. Клодт П. К. – Торокин Ф. Н. – Пряхин В. М. «Вздыбленный конь»  
(этю́д к третьей группе Аничкова моста), конец XIX в.  
Материал: чугу́н, голландская сажа. 506×567



12. Аникин П. С. Подчасник «Косули» (по модели А. Ваарена),  
начало 1950-х гг. Материал: чугуи, голландская сажа. 425×220×150



13. Аникин П. С. «Косули» (по модели А. Ваагена, начало 1870-х гг.). Каслинский завод отливает группу с конца 1940-х гг. Материал: чугун, голландская сажа. 345×355×200



14. Аникин П. С. «Заря изобилия». Год создания модели: 1946. Материал: чугун, голландская сажа. 720×280×300



15. Баландин П. А. «Чапаев на коне». Год создания модели: 1935. Материал: чугун, голландская сажа. 330×385×180



16. Аникин П. С. Чернильный прибор «Партизаны в тылу врага». Год создания модели: 1945. Материал: чугун, голландская сажа. 225×270×245



17. Гилев А.С. Подчасник «Хозяйка медной горы и Данила-мастер». Год создания модели: 1955. Материал: чугун, голландская сажа. 295×225×130



18. Гореликов Н. С. «Данила-мастер». Год создания модели: 1957. Материал: чугун, голландская сажа. 200×150×290



19. Просвирнин А. И. «Горный баран». Год создания модели: 1958. Материал: чугун, голландская сажа. 280×185×105





20. Чиркин А. В. «Мастер Данила и Медной Горы Хозяйка».  
Год создания модели: 1957. Материал: чугун,  
голландская сажа. 455×240×240



21. Кутяев А. «Данила-мастер».  
Год создания модели: 1957. Материал: чугун,  
голландская сажа. 155×180×85



22. Баландин П. А. «Лось».  
Год создания модели: 1946. Материал:  
чугун, голландская сажа. 350×300×105



23. Глинтерник К. Е. Подсвечник «Лошадка». Год создания модели: 1960-е гг. Материал: чугу́н, голландская сажа. 245×170×70.



24. Манаенков С. П. Подсвечник с камнем. Год создания модели: 1968. Материал: чугу́н, голландская сажа



25. Манаенков С. П. Подчасник «Ворона и лисица». Год создания модели: 1950. Материал: чугу́н, голландская сажа. 170×160×75



26. Гореликов Н. С. «Девочка со скакалкой». Год создания модели: 1950. Материал: чугу́н, голландская сажа. 215×110×80



27. Гореликов Н. С. «Рыбачок». Год создания модели: 1955. Материал: чугу́н, голландская сажа. 320×100×95



28. Гилев А.С. Подчасник «Медведь». Год создания модели: 1955. Материал: чугу́н, голландская сажа. 245×190×160



29. Гилев А. С. «Девушка на водных лыжах».  
Год создания модели: 1959. Материал: чугу́н,  
голландская сажа. 365×550×120



30. Гилев А. С. «Лесопосадчица».  
Год создания модели: 1950. Материал: чугу́н,  
голландская сажа. 780×260×300



31. Манаенков С. П. «Буденовец».  
Год создания модели: 1965. Материал: чугу́н,  
голландская сажа. 100×125×50



32. Глинтерник К. Е. «Охота на медведя».  
Год создания модели: 1967.  
Материал: чугун, голландская сажа. 235×165.  
Собрание Э. М. Глинтерник



33. Глинтерник К. Е. «Соколиная охота».  
Год создания модели: 1967.  
Материал: чугун, голландская сажа. 235×165.  
Собрание Э. М. Глинтерник



34. Глинтерник К. Е. Подсвечник «Кузнецы».  
Год создания модели: 1970.  
Материал: чугун,  
голландская сажа. 170×200×67



35. Глинтерник К. Е. «Всадник»  
(Русский князь Дмитрий Донской).  
Год создания модели: 1960-е гг.  
Материал: чугун, голландская сажа. 155×145.  
Собрание Э. М. Глинтерник



36. Филипов В. М. Декоративный рельеф (сквозной) «Данила-мастер». Год создания модели: 1987. Материал: чугун, голландская сажа. 248×180×10



37. Филипов В. М. Рельеф сквозной «Царевна-лягушка». Год создания модели: 1984. Материал: чугун, голландская сажа. 210×110×10



38. Просвирнин А. И. «Цапли». Год создания модели: 1980. Материал: чугун, голландская сажа. 370×240×145



39. Филипов В. М. «Жар-птица».  
Год создания модели: 1984.  
235×97×10



40. Бесчастнов И. В. Рельефы «Каменный цветок».  
Год создания модели: 1979. Материал: чугу́н,  
голландская сажа



41. Чиркин А.В. «Наездница Е. В. Петушкова (советская спортсменка)».  
Год создания модели: 1974. Материал: чугу́н, голландская сажа. 330×120×360



42. Филиппов В. М. Подсвечник «Лебедь».  
Год создания модели: 1986. Материал:  
чугун, голландская сажа. 150×80×50

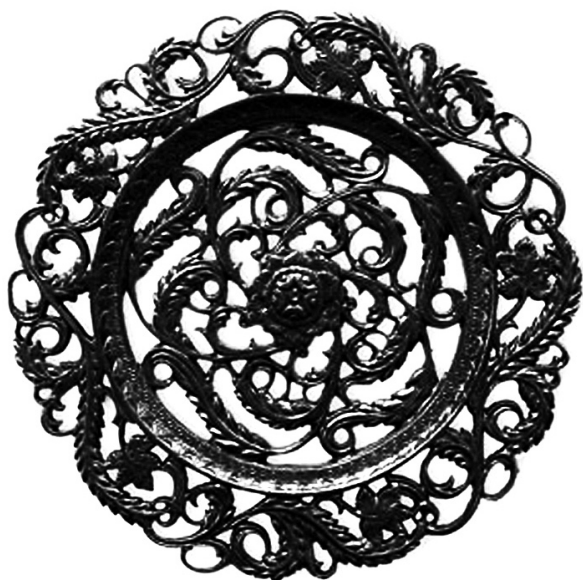


43. Бесчастнов И. В. Рельефы «Золотой волос».  
Год создания модели: 1979. Материал: чугун,  
голландская сажа

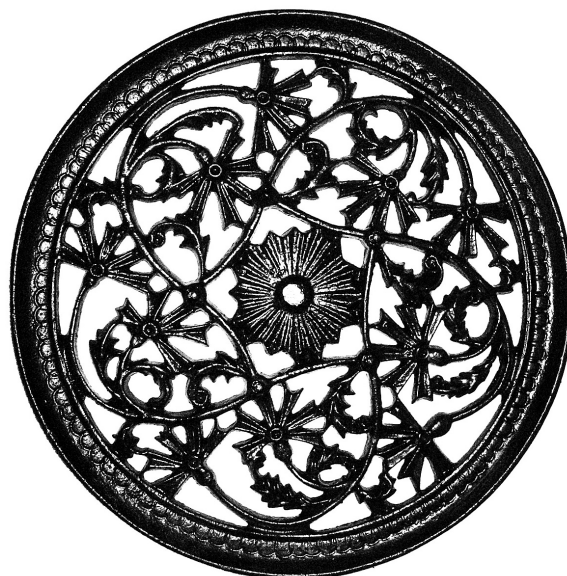


44. Бесчастнов И. В. Рельеф «Серебряное копытце».  
Год создания модели: 1979. Материал: чугун,  
голландская сажа





45. Игнатъева О. А. Тарель «Колоски». Год создания модели: 1981. Материал: чугуn, голландская сажа. 20×320×320



46. Игнатъева О. А. Тарель «Васильки». Год создания модели: 1981. Материал: чугуn, голландская сажа. 10×215×215



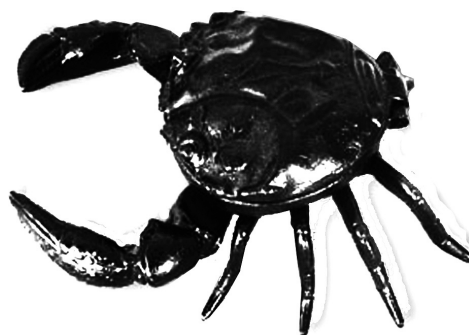
47. Гниатулина Р. Н. Подсвечник с пепельницей. Год создания модели: 1985. Материал: чугуn, голландская сажа. 90×190×120



48. Гниатулина Р. Н. Ваза. Год создания модели: 1984. Материал: чугуn, голландская сажа. 102×185×185



49. Широков Д. И. «Рак» пресс-папье.  
Год создания модели: 1890-е гг. Материал: чугун,  
голландская сажа. 430×186×115



50. Игнатъева О. А. Коробочка «Краб».  
Год создания модели: 1987. Материал: чугун,  
голландская сажа. 75×180×155



51. Игнатъева О. А. Коробочка «Черепашка».  
Год создания модели: 1989. Материал: чугун,  
голландская сажа. 40×110×65



52. Игнатъева О. А. Дверная ручка «Ящерица»,  
1980-е гг. Материал: чугун,  
голландская сажа. 220×125×40



53. Игнатъева О. А. Подсвечник «Рыбка».  
Год создания модели: 1982. Материал: чугун,  
голландская сажа. 210×90×90



54. Чиркин А. В. Интерьерная скульптура «Индианка». Год создания модели: 1985.  
Материал: чугу́н, голландская сажа. 225×120×85



55. Пряхин В.М. «Бегущий конь». Год создания модели: 1989. Материал: чугу́н, голландская сажа. 135×180×63



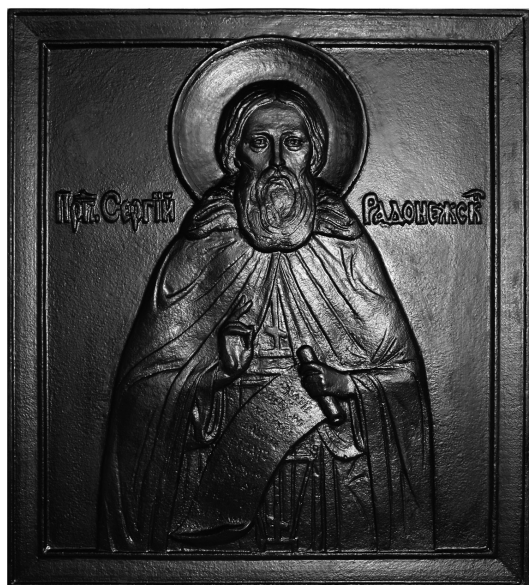
56. Пряхин В.М. «Пегас». Год создания модели: 1996. Материал: чугу́н, голландская сажа. 220×245×160



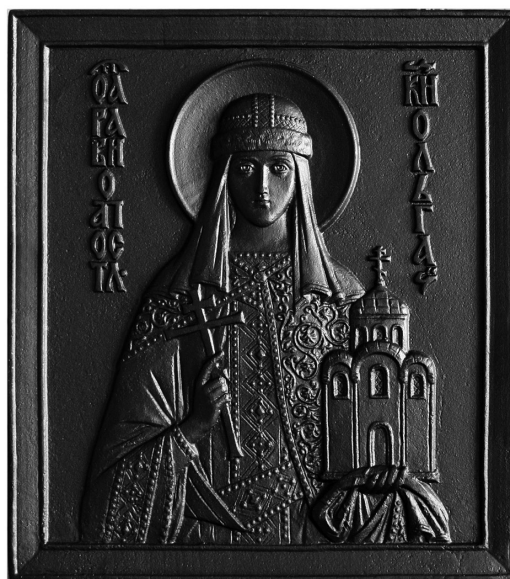
57. Рельеф «Архангел Гавриил».  
Год создания модели: 2008  
(извод XVII в.).  
Материал: чугун, голландская сажа.  
210×147×5



58–59. Чиркин А. В. «Портрет В. Ф. Торокина»  
(для историко-мемориальный комплекса «Каслинское  
городское кладбище»). Год создания модели: 1982.  
Материал: чугун, голландская сажа.  
Дом-музей А. В. Чиркина, г. Касли,  
Челябинская область



60. Куликова Н. В. Рельеф «Сергий Радонежский». Год создания модели: 2008. Материал: чугу́н, голландская сажа. 260×235×10



61. Куликова Н. В. «Великая княгиня Ольга». Год создания модели: 2009. Материал: чугу́н, голландская сажа. 260×235×10



62. Скачков О.А. «Георгий Победоносец». Год создания модели: 1987. Материал: чугу́н, голландская сажа. 442×350×260



63. Куликова Н. В. Скульптура «Петр I».  
Год создания модели: 2004. Материал: чугу́н,  
голландская сажа. 1000×465×320



64. Чуфаров В. Л. «Кремлевский солдат на коне».  
Год создания модели: 2006. Материал: чугу́н,  
голландская сажа. 250×195×95

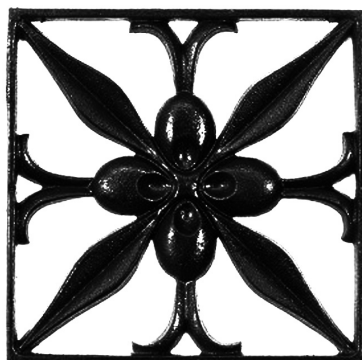
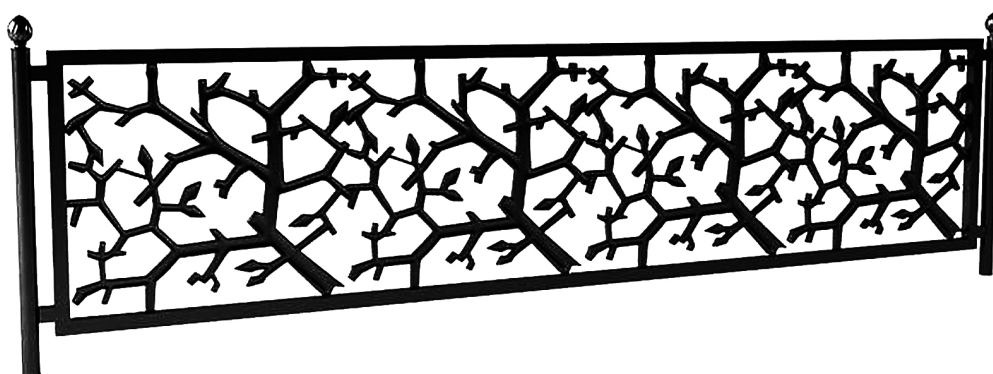
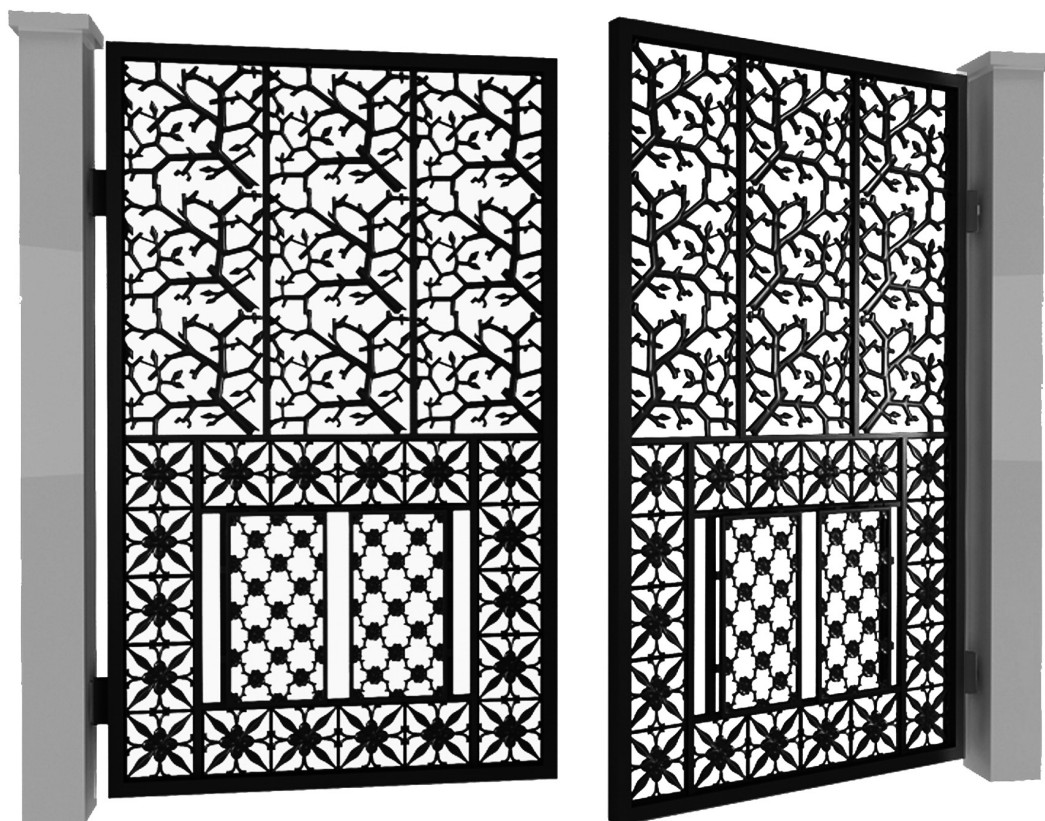


65. Куликова Н. В. «Петушок».  
Год создания модели: 2005. Материал: чугу́н,  
голландская сажа. 120×103×85



66. Рябова С. В. Подчасник «Бабочка».  
Год создания модели: 1998. Материал: чугу́н,  
голландская сажа. 290×195×75

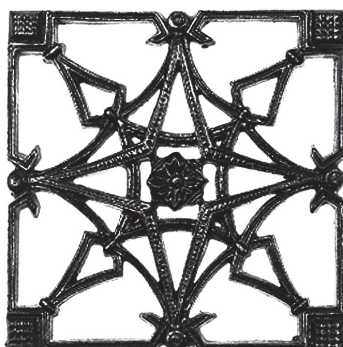
Архитектурно-художественное литье



67. Архитектурно-художественное литье. Ворота.  
Модуль решетки «Ветка вишни» В-10.  
Автор А. С. Гилев. Год создания модели: 1975

68. Нижняя часть – модуль «Цветок» (А. П. Раков),  
Материал: чугу́н, антикоррозионное покрытие



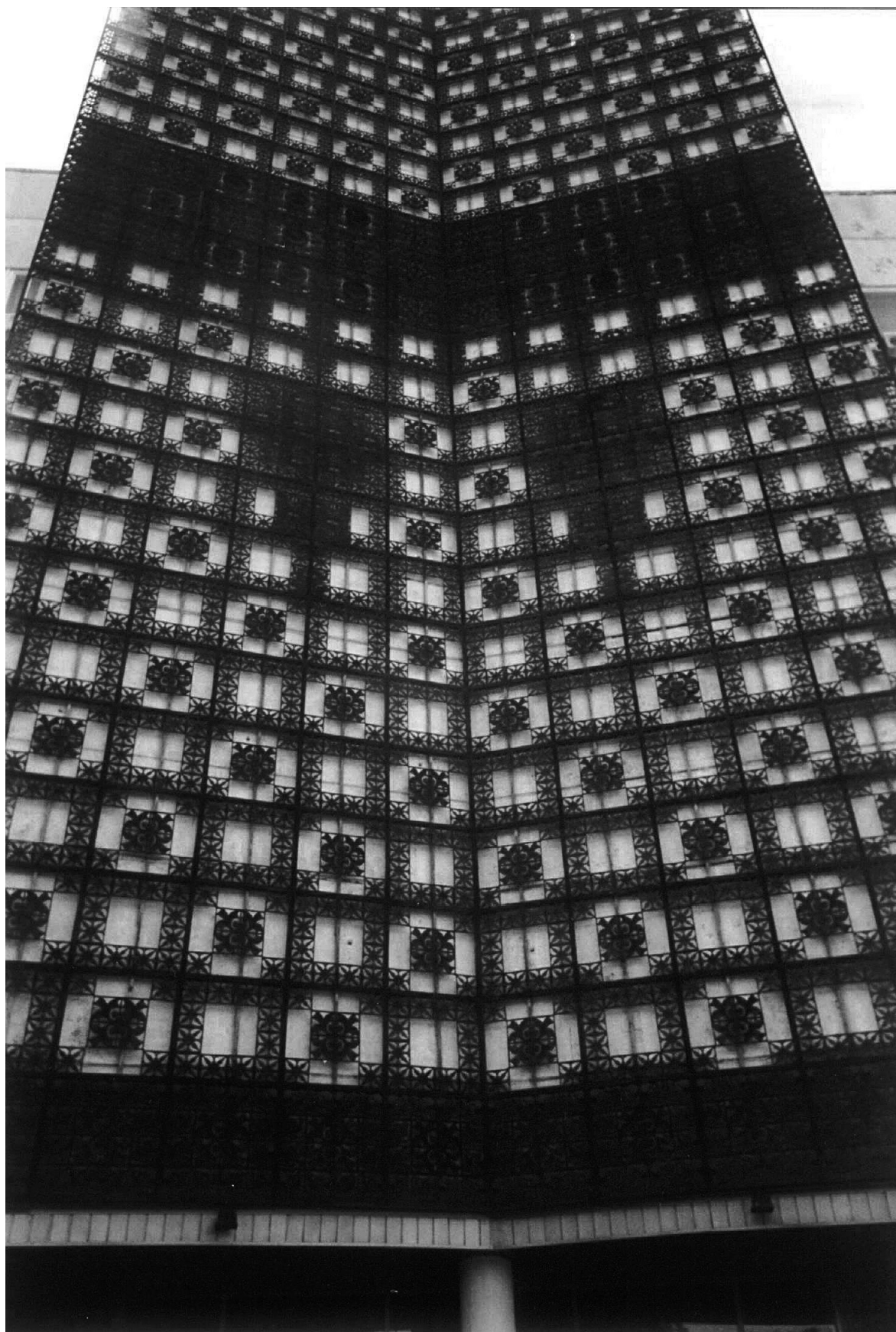


69. Фрагмент чугунной решетки в городской среде Челябинска

70. Клевцов В. Н. (?). Модуль «Ящерица» М-13. Год создания модели: 1974.  
Материал: чугун, антикоррозионное покрытие. 240×240×10

71. Просвирин А. И. Модуль «Калейдоскоп» М-09. Год создания модели: 1979. Материал: чугун,  
антикоррозионное покрытие. 200×200×8

72. Клевцов В. Н. «Желуди» М-14. Год антикоррозионное покрытие.  
Материал: чугун, антикоррозионное покрытие. 200×200×12

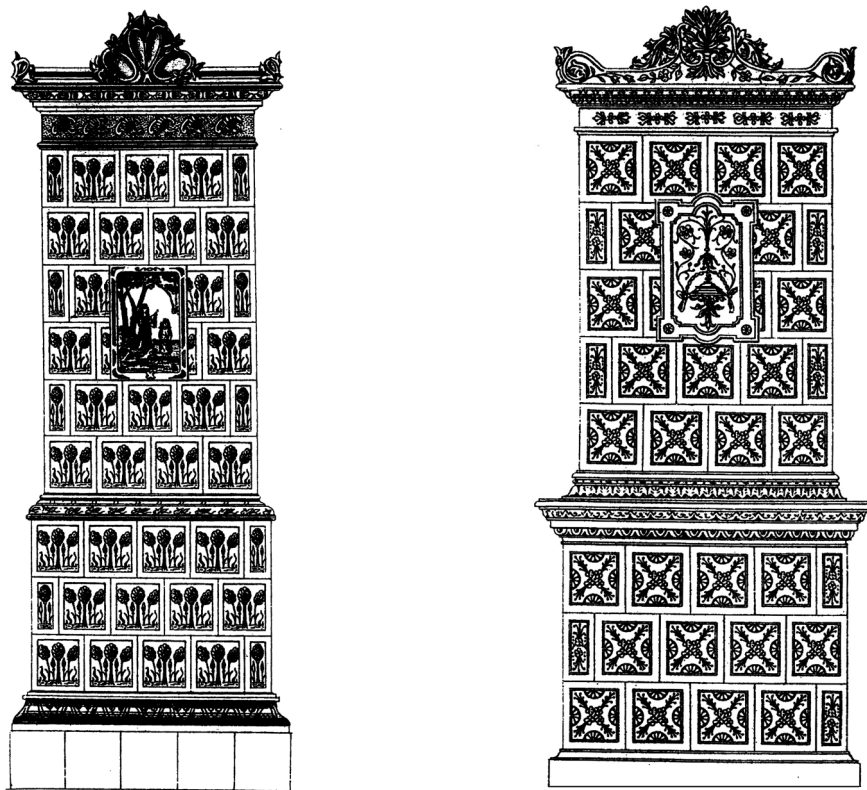


73. Декоративная чугунная решетка для фасада здания Дома моделей,  
пр. Ленина, 57. Архитектор Е. В. Александров. 1973



74. Фрагменты чугунной решетки на здании Челябинского Дома моделей

### III. Традиционное гончарство и керамическое производство Южного Урала



75–76. Изразцовые печи керамического завода В. В. Лоренцова,  
Челябинск, 1910-е гг. Из каталога-прейскуранта 1911 г.



77. Гончарные изделия мастерских города Челябинска  
и его округа, середина XX в.  
Из музейных коллекций, г. Челябинск

#### IV. Бишкильский фарфорово-фаянсовый завод (1943–1963 гг.)

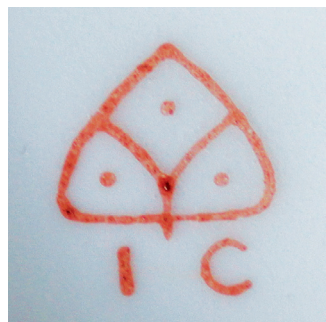


78. Марка Бишкильского фарфоро-фаянсового завода (1943–1963), Челябинская область



79. Фарфоровые изделия Бишкильского завода, середина XX в.  
Собрание Челябинского государственного музея изобразительных искусств

V. Южноуральский фарфоровый завод (1963–2008 гг.)<sup>2</sup>



80–81. Марки Южноуральского фарфорового завода («лилия», «березовый лист»)





82. Марки Южноуральского фарфорового завода («белочка»)



83–84. Набор подарочный «Уральская роза», 1969. Автор формы и росписи: В. В. Орлов. Южноуральский фарфоровый завод. Государственный исторический музей Южного Урала, г. Челябинск







85–86. Подарочный чайный набор, 1960-е гг. Автор формы и росписи: В.В. Орлов.  
Южноуральский фарфоровый завод. Государственный исторический музей  
Южного Урала, г. Челябинск



87. Декоративное блюдо «Розы». Автор росписи: Н. Н. Калилов, 1970-е гг.  
Южноуральский фарфоровый завод



88. Декоративное блюдо «Помидор», нач. 1970-х гг. Автор росписи: Н. Н. Калилов.  
Южноуральский фарфоровый завод



89. Декоративное блюдо «Птица». Автор рисунка: Н. Н. Калилов.  
Южноуральский фарфоровый завод



90. Чайник «Первая радость», 1967. Автор формы и рисунка: В. В. Орлов.  
Южноуральский фарфоровый завод



91. Чайник «Помидор», 1969. Автор формы: С. А. Федяев. Автор рисунка: В. В. Орлов. Южноуральский фарфоровый завод. Из коллекции Государственный исторический музей Южного Урала, г. Челябинск



92. Чайник «Первая радость», 1967. Автор формы и рисунка: В. В. Орлов. Южноуральский фарфоровый завод



93. Кружка «Красный цветок», 1965. Автор формы и рисунка: В. В. Орлов.  
Южноуральский фарфоровый завод



94. Комплект «Заря Востока», 1992. Автор формы: С. А. Федяев. Автор рисунка: А. Л. Панова.  
Южноуральский фарфоровый завод



95. Чайный набор «Сарафан» 1966. Южноуральский фарфоровый завод. Автор формы и рисунка: В. В. Орлов. Собрание Челябинского государственного музея изобразительных искусств



96. Ваза «Поясок», 1969. Автор формы и рисунка: В. В. Орлов. Южноуральский фарфоровый завод





97. Ваза «Помидоры», 1973. Автор формы и росписи: В. В. Орлов.  
Южноуральский фарфоровый завод



98. Ваза декоративная, 1969. Автор рисунка: Н. В. Морозова.  
Южноуральский фарфоровый завод. Собрание Челябинского государственного музея  
изобразительных искусств



99. Фрагмент росписи вазы декоративной, 1969. Автор рисунка: Н. В. Морозова.  
Южноуральский фарфоровый завод. Собрание Челябинского государственного музея  
изобразительных искусств



100. Чайник из набора для чая, 1988. Автор формы «Витой»: С. А. Мусаков. Автор рисунка «Нежность»: А. Л. Панова. Южноуральский фарфоровый завод



101. Фрагмент росписи чайника из набора для чая, 1988. Автор формы «Витой»: С. А. Мусаков. Автор рисунка «Нежность»: А. Л. Панова. Южноуральский фарфоровый завод



102. Чайники «Розы». Автор формы: С. А. Федяев. Автор рисунка: В. Д. Рачок.  
Южноуральский фарфоровый завод



103. Фрагмент росписи чайника «Розы». Автор рисунка: В. Д. Рачок.  
Южноуральский фарфоровый завод



104. Чайно-кофейный сервиз «Лето», 1967. Автор формы и рисунка: С. А. Федяев.  
Южноуральский фарфоровый завод. Собрание Челябинского государственного музея  
изобразительных искусств



105. Чайно-кофейный сервиз «Урал социалистический», 1966. Автор формы и рисунка: С. А. Федяев.  
Южноуральский фарфоровый завод. Собрание Челябинского государственного музея  
изобразительных искусств



106. Чайно-кофейный сервиз «Самоварчик», рисунок «Кобальтовая клеточка», 1970. Автор формы и росписи: С. А. Федяев. Южноуральский фарфоровый завод. Собрание Челябинского государственного музея изобразительных искусств



107. Чайник сервиза «Урал социалистический», 1966. Автор формы и рисунка: С. А. Федяев. Южноуральский фарфоровый завод. Собрание Челябинского государственного музея изобразительных искусств



108. Набор чайников. Автор формы: В. В. Орлов. Автор рисунка: В. Д. Рачок.  
Южноуральский фарфоровый завод





109. Набор чайников. Автор формы: В. В. Орлов. Автор рисунка: В. Д. Рачок.  
Южноуральский фарфоровый завод



110. Чайник «Тюльпаны», 1982. Автор формы: С. А. Федяев. Автор рисунка: В. Д. Рачок.  
Южноуральский фарфоровый завод



111–112. Чайная пара «Роза» (Ю 86), 1969. Автор формы: И. А. Савин.  
Автор росписи: Н. В. Морозова. Южноуральский фарфоровый завод





113. Кружки: «Лисички-зайчики» и «Огневушка-поскакушка», 1965. Автор формы: И. А. Савин.  
Автор рисунка: Н. В. Морозова. Южноуральский фарфоровый завод



114. Чайник из подарочного набора «Перчики», 1979. Автор формы: С. А. Федяев.  
Автор росписи: А. Л. Панова. Южноуральский фарфоровый завод



115. Декоративное блюдо «Квадрат», 1980. Автор рисунка: А. Л. Панова.  
Южноуральский фарфоровый завод



116. Декоративное блюдо «Кобальтовые колокольчики», 1994. Автор рисунка: А. Л. Панова.  
Южноуральский фарфоровый завод



117. Чайник и сливочник из сервиза «Свадебный», 1977. Автор формы: С. А. Мусаков.  
Автор рисунка: А. Л. Панова. Южноуральский фарфоровый завод



118. Чайная пара «Кружево», 1987. Автор формы: Е. А. Щетинкина.  
Автор рисунка: А. Л. Панова. Южноуральский фарфоровый завод



119. Чайник из сервиза «Цветы России», 1979. Автор рисунка:  
А. Л. Панова. Южноуральский фарфоровый завод



120. Чайник «Рыба», 1977. Автор формы: С. А. Федяев. Автор рисунка: Н. Н. Калилов.  
Южноуральский фарфоровый завод



121. Чайник «Жар-Птица», 1975. Автор формы: С. А. Федяев. Автор рисунка: Н. Н. Калилов.  
Южноуральский фарфоровый завод





122–123. Декоративное блюдо и чайник из комплекта «Бабуье лето», 1980-е. Автор формы и рисунка: Н. Н. Калилов. Южноуральский фарфоровый завод



124. Ваза декоративная, 1971. Автор рисунка: Н. Н. Калилов.  
Южноуральский фарфоровый завод



125. Ваза декоративная, 1997. Автор росписи: Н. И. Садова.  
Южноуральский фарфоровый завод



126. Ваза декоративная, 1975. Автор рисунка: Н. Н. Калилов.  
Южноуральский фарфоровый завод



127. Ваза декоративная, 1976. Автор рисунка: Н. Н. Калилов. Южноуральский фарфоровый завод.  
Из собрания Государственного исторического музея Южного Урала, г. Челябинск



128. Кофейный набор «Тет-а-тет», 1994. Автор формы: П. Э. Дербин.  
Автор росписи: Н. В. Федорова. Южноуральский фарфоровый завод



129. Чайно-кофейный набор «Фантазия», 1994. Автор формы: П. Э. Дербин.  
Автор росписи: Н. В. Федорова. Южноуральский фарфоровый завод

**VI. Карталинское объединение художественных промыслов  
(1941–1989 гг.)**



130. Ковер ворсовый, нач. 1980-х гг. Карталинское объединение художественных промыслов. Материал: шерсть; ткачество ручное. 242×158. Собрание Челябинского государственного музея изобразительных искусств (инв. КП – 277)



131. Ковер ворсовый, сер. XX в. Карталинское объединение художественных промыслов. Материал: шерсть; ткачество ручное. 200×158





132. Ковер, с. Канаши Курганская область, середина XX в.  
Материал: шерсть; ткачество ручное. 200×158. Собрание О.П. Малахова, г. Челябинск

**VII. Мастерские декоративно-прикладного искусства «Лик», г. Златоуст  
(1995 – по настоящее время)**



**133. Емельянова Е. А. Из серии «Монастыри и храмы России», 2005.  
Шерсть, ручное ткачество**



134. Емельянова Е. А. «Монастыри и храмы России», 2004–2005.  
Шерсть, ручное ткачество



135. Егаков Ю. В. «Флора», 1998. Шерсть, ручное ткачество



136. Егаков Ю. В. «Утро» («Охота»), 2000. Шерсть, ручное ткачество

## УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

### I. Традиционный художественный металл Южного Урала

1. Традиционное чугунное литье Урала (Касли). Рукомойник (отливка 1908 г. Автор Ремизов). Кумган, ковш (отливка конца XIX в.), детская посуда (отливка 1900 г. Автор К. Д. Тарасов). Из собрания Челябинского государственного музея изобразительных искусств 169
2. Традиционный художественный металл Урала начала XX в. Сечка (кузнец В. М. Мурыгин), ступа. Из собрания Челябинского государственного музея изобразительных искусств 169
3. Бляха к сумке коновала, конец XIX в., г. Курган (?). Из собрания Челябинского государственного музея изобразительных искусств 170

### II. Каслинский завод архитектурно-художественного литья (1747 г. – по настоящее время)\*

4. Клеймо Каслинского завода архитектурно-художественного литья 171
5. Каслинский чугунный павильон 1900 года. Проект А. Е. Баумгартена. Павильон в экспозиции Екатеринбургского музея изобразительных искусств. Фото: <https://ath.ru/tools/mini-guide/ekaterinburg/602/> 171
6. Торокин В. Ф. «Мальчик верхом на лошади». Год создания модели: 1890-е гг. 265×310×125 172
8. Тарасов К. Д. Пепельница «Дровни», 1890-е гг. Материал: чугун, голландская сажа. 55×140×90 172
7. Торокин В. Ф. «Чугунная бабушка» («Старуха за прялкой»), конец XIX в. Материал: чугун, голландская сажа. 15×16,5×10 172
9. Торокин В. Ф. Пепельница «Бродень», 1880–86-е гг. Материал: чугун, голландская сажа. 105×100×53 172
10. Клодт П. К. – Торокин Ф. Н. «Кони на воле». Год создания модели: 1890. Материал: чугун, голландская сажа. 167×261×115 173
11. Клодт П. К. – Торокин Ф. Н. – Пряхин В. М. «Вздыбленный конь» (этюд к третьей группе Аничкова моста), конец XIX в. Материал: чугун, голландская сажа. 506×567 173
12. Аникин П. С. Подчасник «Косули» (по модели А. Ваагена), начало 1950-х гг. Материал: чугун, голландская сажа, 425×220×150 174
13. Аникин П. С. «Косули» (по модели А. Ваагена, начало 1870-х гг.). Каслинский завод отливает группу с конца 1940-х гг. Материал: чугун, голландская сажа. 345×355×200 175
14. Аникин П. С. «Заря изобилия». Год создания модели: 1946. Материал: чугун, голландская сажа. 720×280×300 175
15. Баландин П. А. «Чапаев на коне». Год создания модели: 1935. Материал: чугун, голландская сажа. 330×385×180 175
16. Аникин П. С. Чернильный прибор «Партизаны в тылу врага». Год создания модели: 1945. Материал: чугун, голландская сажа. 225×270×245 175

\*Автором использованы фотографии, предоставленные Выставочным залом Каслинского завода архитектурно-художественного литья.

14. Аникин П. С. «Заря изобилия». Год создания модели: 1946. Материал: чугу́н, голландская сажа. 720×280×300 175
17. Гилев А.С. Подчасник «Хозяйка медной горы и Данила-мастер». Год создания модели: 1955. Материал: чугу́н, голландская сажа. 295×225×130 176
18. Гореликов Н. С. «Данила-мастер». Год создания модели: 1957. Материал: чугу́н, голландская сажа. 200×150×290 176
19. Просвирнин А. И. «Горный баран». Год создания модели: 1958. Материал: чугу́н, голландская сажа. 280×185×105 176
20. Чиркин А. В. «Мастер Данила и Медной Горы Хозяйка». Год создания модели: 1957. Материал: чугу́н, голландская сажа. 455×240×240 177
21. Кутяев А. «Данила-мастер». Год создания модели: 1957. Материал: чугу́н, голландская сажа. 155×180×85 177
22. Баландин П. А. «Лось». Год создания модели: 1946. Материал: чугу́н, голландская сажа. 350×300×105 177
23. Глинтерник К. Е. Подсвечник «Лошадка». Год создания модели: 1960-е гг. Материал: чугу́н, голландская сажа. 245×170×70 178
25. Манаенков С. П. Подчасник «Ворона и лисица». Год создания модели: 1950. Материал: чугу́н, голландская сажа. 170×160×75 178
24. Манаенков С. П. Подсвечник с камнем. Год создания модели: 1968. Материал: чугу́н, голландская сажа 178
26. Гореликов Н. С. «Девочка со скакалкой». Год создания модели: 1950. Материал: чугу́н, голландская сажа. 215×110×80 179
28. Гилев А.С. Подчасник «Медведь». Год создания модели: 1955. Материал: чугу́н, голландская сажа. 245×190×160 179
27. Гореликов Н. С. «Рыбачок». Год создания модели: 1955. Материал: чугу́н, голландская сажа. 320×100×95 179
29. Гилев А. С. «Девушка на водных лыжах». Год создания модели: 1959. Материал: чугу́н, голландская сажа. 365×550×120 180
30. Гилев А. С. «Лесопосадчица». Год создания модели: 1950. Материал: чугу́н, голландская сажа. 780×260×300 180
31. Манаенков С. П. «Буденовец». Год создания модели: 1965. Материал: чугу́н, голландская сажа. 100×125×50 180
32. Глинтерник К. Е. «Охота на медведя». Год создания модели: 1967. Материал: чугу́н, голландская сажа. 235×165. Собрание Э. М. Глинтерник 181
34. Глинтерник К. Е. Подсвечник «Кузнецы». Год создания модели: 1970. Материал: чугу́н, голландская сажа. 170×200×67 181
33. Глинтерник К. Е. «Соколиная охота» Год создания модели: 1967. Материал: чугу́н, голландская сажа. 235×165. Собрание Э. М. Глинтерник 181
35. Глинтерник К. Е. «Всадник металл» (Русский князь Дмитрий Донской), 1960-е гг. Материал: чугу́н, голландская сажа. 155×145. Собрание Э. М. Глинтерник 181
36. Филиппов В. М. Декоративный рельеф (сквозной) «Данила-мастер». Год создания модели: 1987. Материал: чугу́н, голландская сажа. 248×180×10 182
38. Просвирнин А. И. «Цапли». Год создания модели: 1980. Материал: чугу́н, голландская сажа. 370×240×145 182

37. Филиппов В. М. Рельеф сквозной «Царевна-лягушка». Год создания модели: 1984. Материал: чугун, голландская сажа. 210×110×10 182
39. Филиппов В. М. «Жар-птица». Год создания модели: 1984. 235×97×10 183
40. Бесчастнов И. В. Рельефы «Каменный цветок». Год создания модели: 1979. Материал: чугун, голландская сажа 183
41. Чиркин А.В. «Наездница Е. В. Петушкова (советская спортсменка)». Год создания модели: 1974. Материал: чугун, голландская сажа. 330×120×360 183
42. Филиппов В. М. Подсвечник «Лебедь». Год создания модели: 1986. Материал: чугун, голландская сажа. 150×80×50 184
43. Бесчастнов И. В. Рельефы «Золотой волос». Год создания модели: 1979. Материал: чугун, голландская сажа 184
44. Бесчастнов И. В. Рельеф «Серебрянное копытце». Год создания модели: 1979. Материал: чугун, голландская сажа 184
45. Игнатьева О. А. Тарель «Колоски». Год создания модели: 1981. Материал: чугун, голландская сажа. 20×320×320 185
47. Гниатуллина Р. Н. Подсвечник с пепельницей. Год создания модели: 1985. Материал: чугун, голландская сажа. 90×190×120 185
46. Игнатьева О. А. Тарель «Васильки». Год создания модели: 1981. Материал: чугун, голландская сажа. 10×215×215 185
48. Гниатуллина Р. Н. Ваза. Год создания модели: 1984. Материал: чугун, голландская сажа. 102×185×185 185
49. Широков Д. И. «Рак» пресс-папье. Год создания модели: 1890-е гг. Материал: чугун, голландская сажа. 430×186×115 186
51. Игнатьева О. А. Коробочка «Черепашка». Год создания модели: 1989. Материал: чугун, голландская сажа. 40×110×65 186
52. Игнатьева О. А. Дверная ручка «Ящерица», 1980-е гг. Материал: чугун, голландская сажа. 220×125×40 186
50. Игнатьева О. А. Коробочка «Краб». Год создания модели: 1987. Материал: чугун, голландская сажа. 75×180×155 186
53. Игнатьева О. А. Подсвечник «Рыбка». Год создания модели: 1982. Материал: чугун, голландская сажа. 210×90×90 186
54. Чиркин А. В. Интерьерная скульптура «Индианка». Год создания модели: 1985. Материал: чугун, голландская сажа, 225×120×85 187
55. Пряхин В.М. «Бегущий конь». Год создания модели: 1989. Материал: чугун, голландская сажа. 135×180×63 187
56. Пряхин В.М. «Пегас». Год создания модели: 1996. Материал: чугун, голландская сажа, 220×245×160 187
57. Рельеф «Архангел Гавриил». Год создания модели: 2008 (извод XVII в.). Материал: чугун, голландская сажа, 210×147×5 188
- 58–59. Чиркин А. В. «Портрет В. Ф. Торокина» (для историко-мемориальный комплекс «Каслинское городское кладбище»). Год создания модели: 1982. Материал: чугун, голландская сажа. Дом-Музей А. В. Чиркина, г. Касли, Челябинская область 188
60. Куликова Н. В. Рельеф «Сергий Радонежский». Год создания модели: 2008. Материал: чугун, голландская сажа, 260×235×10 189

62. Скачков О.А. «Георгий Победоносец». Год создания модели: 1987. Материал: чугун, голландская сажа. 442×350×260 189
61. Куликова Н. В. «Великая княгиня Ольга». Год создания модели: 2009. Материал: чугун, голландская сажа. 260×235×10 189
63. Куликова Н. В. Скульптура «Петр I». Год создания модели: 2004. Материал: чугун, голландская сажа. 1000×465×320 190
64. Чуфаров В. Л. «Кремлевский солдат на коне». Год создания модели: 2006. Материал: чугун, голландская сажа. 250×195×95 191
65. Куликова Н. В. «Петушок». Год создания модели: 2005. Материал: чугун, голландская сажа. 120×103×85 191
66. Рябова С. В. Подчасник «Бабочка». Год создания модели: 1998. Материал: чугун, голландская сажа. 290×195×75 191
67. Архитектурно-художественное литье. Ворота. Модуль решетки «Ветка вишни» В-10. Автор А. С. Гилев. Год создания модели: 1975 192
68. Нижняя часть модуль «Цветок» (А. П. Раков), по центру – «Цветы» (В. И. Савинов). Материал: чугун, антикоррозионное покрытие 192
69. Фрагмент решетки в городской среде Челябинска 193
70. Клевцов В. Н. (?). Модуль «Ящерица» М-13. Год создания модели: 1974. 240×240×10 193
71. Просвирин А. И. «Калейдоскоп» М-09. Год создания модели: 1979. Материал: чугун, антикоррозионное покрытие. 200×200×8 193
72. Клевцов В. Н. «Желуди» М-14. Год антикоррозионное покрытие. 200×200×12 193
73. Декоративная чугунная решетка для фасада здания Дома моделей, Челябинский филиал Центрального научно-исследовательского института швейной промышленности («ЦНИИШвейпром»). Фото: <http://www.gnpc74.ru/culture?layout=edit&id=124> 194
74. Фрагменты чугунной решетки на здании Челябинского Дома моделей, пр. Ленина, 57. Архитектор Е. В. Александров. 1973 г. 195

### **III. Традиционное гончарство и керамическое производство Южного Урала**

- 75–76. Изразцовые печи керамического завода В. В. Лоренцова, Челябинск, 1910-е гг. Из каталога-прейскуранта 1911 г. 196
77. Гончарные изделия мастерских города Челябинска и его округа, середина XX в. Из музейных коллекций, г. Челябинск 196

### **IV. Бишкильский фарфорово-фаянсовый завод (1943–1963)**

78. Марка Бишкильского фарфоро-фаянсового завода (1943–1963), Челябинская область 197
79. Фарфоровые изделия Бишкильского завода, середина XX в. Собрание Челябинского государственного музея изобразительных искусств 197



## V. Южноуральский фарфоровый завод (1963–2008 гг.)

- 80–81. Марки Южноуральского фарфорового завода («лилия», «березовый лист») 198
82. Марки Южноуральского фарфорового завода («белочка») 199
- 83–84. Набор подарочный «Уральская роза», 1969. Автор формы и росписи: В. В. Орлов. Южноуральский фарфоровый завод. Государственный исторический музей Южного Урала, г. Челябинск 199
- 85–86. Подарочный чайный набор, 1960-е гг. Автор формы и росписи: В. В. Орлов. Южноуральский фарфоровый завод. Государственный исторический музей Южного Урала, г. Челябинск 201
87. Декоративное блюдо «Розы». Автор росписи: Н. Н. Калилов, 1970-е гг. Южноуральский фарфоровый завод 202
88. Декоративное блюдо «Помидор», нач. 1970-х гг. Автор росписи: Н. Н. Калилов. Южноуральский фарфоровый завод\* 203
89. Декоративное блюдо «Птица». Автор рисунка: Н. Н. Калилов. Южноуральский фарфоровый завод\* 204
90. Чайник «Первая радость», 1967. Автор формы и рисунка: В. В. Орлов. Южноуральский фарфоровый завод\* 204
91. Чайник «Помидор», 1969. Автор формы: С. А. Федяев. Автор рисунка: В. В. Орлов. Южноуральский фарфоровый завод. Из коллекции Государственный исторический музей Южного Урала, г. Челябинск\* 205
92. Чайник «Первая радость», 1967. Автор формы и рисунка: В. В. Орлов. Южноуральский фарфоровый завод\* 205
93. Кружка «Красный цветок», 1965. Автор формы и рисунка: В. В. Орлов. Южноуральский фарфоровый завод\* 206
94. Комплект «Заря Востока», 1992. Автор формы: С. А. Федяев. Автор рисунка А. Л. Панова. Южноуральский фарфоровый завод\* 207
95. Чайный набор «Сарафан» 1966. Южноуральский фарфоровый завод. Автор формы и рисунка: В. В. Орлов. Собрание Челябинского государственного музея изобразительных искусств\* 208
96. Ваза «Поясок», 1969. Автор формы и рисунка: В. В. Орлов. Южноуральский фарфоровый завод\* 208
97. Ваза «Помидоры», 1973. Автор формы и росписи: В. В. Орлов. Южноуральский фарфоровый завод\* 209
98. Ваза декоративная, 1969. Автор рисунка: Н. В. Морозова. Южноуральский фарфоровый завод. Собрание Челябинского государственного музея изобразительных искусств 210
99. Фрагмент росписи вазы декоративной, 1969. Автор рисунка: Н. В. Морозова. Южноуральский фарфоровый завод. Собрание Челябинского государственного музея изобразительных искусств 211
100. Чайник из набора для чая, 1988. Автор формы «Витой»: С. А. Мусаков. Автор рисунка «Нежность»: А. Л. Панова. Южноуральский фарфоровый завод\* 212

\* Здесь и далее представлены образцы южноуральского фарфора из ассортиментного кабинета Южноуральского фарфорового завода.

101. Фрагмент росписи чайника из набора для чая, 1988. Автор формы «Витой»: С. А. Мусаков. Автор рисунка «Нежность»: А. Л. Панова. Южноуральский фарфоровый завод\* 212
102. Чайники «Розы». Автор формы: С. А. Федяев. Автор рисунка: В. Д. Рачок. Южноуральский фарфоровый завод\* 213
103. Фрагмент росписи чайника «Розы». Автор рисунка: В. Д. Рачок. Южноуральский фарфоровый завод\* 213
104. Чайно-кофейный сервиз «Лето» 1967. Автор формы и рисунка: С. А. Федяев. Южноуральский фарфоровый завод. Собрание Челябинского государственного музея изобразительных искусств 214
105. Чайно-кофейный сервиз «Урал социалистический». 1966. Автор формы и рисунка: С. А. Федяев. Южноуральский фарфоровый завод. Собрание Челябинского государственного музея изобразительных искусств 214
106. Чайно-кофейный сервиз «Самоварчик», рисунок «Кобальтовая клеточка», 1970. Автор формы и росписи: С. А. Федяев. Южноуральский фарфоровый завод. Собрание Челябинского государственного музея изобразительных искусств 215
107. Чайник сервиза «Урал социалистический». 1966. Автор формы и рисунка: С. А. Федяев. Южноуральский фарфоровый завод. Собрание Челябинского государственного музея изобразительных искусств 215
108. Набор чайников. Автор формы: В. В. Орлов. Автор рисунка: В. Д. Рачок. Южноуральский фарфоровый завод\* 216
109. Набор чайников. Автор формы: В. В. Орлов. Автор рисунка: В. Д. Рачок. Южноуральский фарфоровый завод\* 217
110. Чайник «Тюльпаны», 1982. Автор формы: С. А. Федяев. Автор рисунка: В. Д. Рачок. Южноуральский фарфоровый завод\* 217
- 111–112. Чайная пара «Роза» (Ю 86) 1969. Автор формы: И. А. Савин. Автор росписи: Н. В. Морозова. Южноуральский фарфоровый завод\* 218
113. Кружки: «Лисички-зайчики» и «Огневушка-поскакушка», 1965. Автор формы: И. А. Савин. Автор рисунка: Н. В. Морозова. Южноуральский фарфоровый завод\* 219
114. Чайник из подарочного набора «Перчики», 1979. Автор формы: С. А. Федяев. Автор росписи: А. Л. Панова. Южноуральский фарфоровый завод\* 219
115. Декоративное блюдо «Квадрат», 1980. Автор рисунка: А. Л. Панова. Южноуральский фарфоровый завод\* 220
116. Декоративное блюдо «Кобальтовые колокольчики», 1994. Автор рисунка А. Л. Панова. Южноуральский фарфоровый завод\* 221
117. Чайник и сливочник из сервиза «Свадебный», 1977. Автор формы: С. А. Мусаков. Автор рисунка: А. Л. Панова. Южноуральский фарфоровый завод\* 222
118. Чайная пара «Кружево», 1987. Автор формы: Е. А. Щетинкина. Автор рисунка А. Л. Панова. Южноуральский фарфоровый завод\* 222
119. Чайник из сервиза «Цветы России», 1979. Автор рисунка: А. Л. Панова. Южноуральский фарфоровый завод\* 223
120. Чайник «Рыба», 1977. Автор формы: С. А. Федяев. Автор рисунка: Н. Н. Калилов. Южноуральский фарфоровый завод\* 224
121. Чайник «Жар-Птица», 1975. Автор формы: С. А. Федяев. Автор рисунка: Н. Н. Калилов. Южноуральский фарфоровый завод\* 224

- 122–123. Декоративное блюдо и чайник из комплекта «Бабье лето», 1980-е. Автор формы и рисунка: Н. Н. Калилов. Южноуральский фарфоровый завод\* 225
124. Ваза декоративная, 1971. Автор рисунка: Н. Н. Калилов. Южноуральский фарфоровый завод\* 226
125. Ваза декоративная, 1997. Автор росписи: Н. И. Садова. Южноуральский фарфоровый завод\* 227
126. Ваза декоративная, 1975. Автор рисунка: Н. Н. Калилов. Южноуральский фарфоровый завод\* 228
127. Ваза декоративная, 1976. Автор рисунка: Н. Н. Калилов. Южноуральский фарфоровый завод. Из собрания Государственного исторического музея Южного Урала, г. Челябинск 229
128. Кофейный набор «Тет-а-тет», 1994. Автор формы: П. Э. Дербин. Автор росписи: Н. В. Федорова. Южноуральский фарфоровый завод\* 230
129. Чайно-кофейный набор «Фантазия», 1994. Автор формы: П. Э. Дербин. Автор росписи: Н. В. Федорова. Южноуральский фарфоровый завод\* 231

## **VI. Карталинское объединение художественных промыслов (1941–1989 гг.)**

130. Ковер ворсовый, нач. 1980-х гг. Карталинское объединение художественных промыслов. Материал: шерсть, ткачество ручное, 242×158. Собрание Челябинского государственного музея изобразительных искусств (инв. КП – 277) 232
131. Ковер ворсовый, сер. XX в. Карталинское объединение художественных промыслов. Материал: шерсть, ткачество ручное, 200×158 232
132. Ковер, с. Канаши Курганская область, середина XX в. Материал: шерсть, ткачество ручное, 200×158. Собрание О.П. Малахова, г. Челябинск 233

## **VII. Мастерские декоративно-прикладного искусства «Лик», г. Златоуст (1995 – по настоящее время)\***

133. Емельянова Е. А. Из серии «Монастыри и храмы России», 2005. Шерсть, ручное ткачество 234
134. Емельянова Е. А. «Монастыри и храмы России», 2004–2005. Шерсть, ручное ткачество 235
135. Егаков Ю. В. «Флора», 1998. Шерсть, ручное ткачество 236
136. Егаков Ю. В. «Утро» («Охота»), 2000. Шерсть, ручное ткачество 236

---

\*Фото представлены Мастерскими декоративно-прикладного искусства «Лик», г. Златоуст.

*Научное издание*

**Шабалина Наталья Михайловна**

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ  
ЮЖНОГО УРАЛА В КОНТЕКСТЕ ИНДУСТРИАЛЬНОЙ  
КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА**

*Монография*

ISBN 978-5-907210-54-7

Работа рекомендована РИС ЮУрГГПУ  
Протокол № 19, 2019 г.

Издательство ЮУрГГПУ  
454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69

Редактор Л. Н. Корнилова

Оригинал-макет – О. Э. Карпенко

Обложка – М. В. Садкова

Фото: А.Л. Жижилева, В.С. Ваганова,  
использованы снимки из личного архива автора

Подписано в печать 30.06.2019.  
Уч.-изд. л. 22,6. Усл.-п. л. 28,36. Формат 60×84 <sup>1</sup>/<sub>8</sub>.  
Тираж 500 экз. Заказ № 678

Отпечатано с готового оригинал-макета  
в типографии ЮУрГГПУ  
454080. г. Челябинск, пр. Ленина, 69