

Автономная некоммерческая организация высшего образования
«Гуманитарный университет»

На правах рукописи

КРУТЕЕВА ОЛЬГА ВЛАДИМИРОВНА

**НАРОДНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ УРАЛА И ИХ
СОХРАНЕНИЕ В СОВРЕМЕННЫХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИКАХ**

24.00.01 – Теория и история культуры

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата культурологии

Научный руководитель:
Мясникова Людмила Анатольевна,
доктор философских наук, профессор

Екатеринбург – 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. НАРОДНЫЕ ПРОМЫСЛЫ УРАЛА КАК КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РЕГИОНА	18
1.1. Специфика народных художественных промыслов Урала как артефактов и репрезентантов региональной культуры	18
1.2. Проблемы сохранения и развития народных художественных промыслов Урала	45
ГЛАВА 2. РОЛЬ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИК В ПРОЦЕССАХ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ УРАЛА	62
2.1. Социально-культурные практики как способ сохранения и развития народного искусства	62
2.2. Практики туризма как способ сохранения и актуализации народных художественных промыслов Урала.....	94
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	118
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	125

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

Актуальность диссертационного исследования объясняется спектром взаимосвязанных проблем. И, прежде всего, проблемой, рожденной постиндустриальным глобализированным миром, в котором процессы стандартизации и унификации стирают культурные различия, как отдельных регионов, так и целых стран, при этом рождая угрозу утраты культурной идентичности людей их населяющих. Чем глубже идут данные процессы, тем острее проявляется противоположная тенденция – поиск уникальности, неповторимости, своеобразия стран и регионов. Выражением единства схожего и различного в теории стал термин «глокализация», подчеркивающий как единство, так и гетерономию различных стран и регионов современного мира. В полной мере данная тенденция прослеживается и в исследованиях культуры, когда на место традиционным представлениям о единой всеобщей культуре пришло осмысление множественности и неоднородности локальных культур. И если сам по себе тезис о множественности культур уже не оригинален, то вопрос о своеобразии конкретных локальных, в частности – региональных культур, нуждается в дальнейшем изучении.

В современных исследованиях «регион», «культура региона» понимают не как естественное образование, а как создаваемый конструкт. Конструкт «региональная культура» опирается не только на субъективные, но и на вполне объективные факторы и параметры: природные условия, образ жизни людей, язык, история, обычаи, мифология и т. д. В процессе конструирования на первый план могут выходить различные проявления культуры, ее отдельные составляющие, а поскольку факторов определяющих данный конструкт много, то необходимо выделить наиболее важные из них, найти те «опорные элементы», которые и будут носителями, хранителями, репрезентантами региональной культуры – артефакты, созданные людьми. Они материальны, осязаемы, вещественны, и, вместе с тем, смыслонаполнены, значимы. Через них ярко

проступает специфика того или иного региона, очерчиваются его культурные границы.

Среди артефактов, воплощающих в себе специфику места, его историю и особенности культуры, особое место занимают предметы народных художественных промыслов. Как в России в целом, так и в ее отдельных регионах накоплено колоссальное и разнообразное богатство – многообразие уникальных изделий народных художественных промыслов. Однако народные художественные промыслы сегодня находятся в сложной ситуации. Если художественные промыслы центральной России (Гжельская керамика, Хохломская роспись, Мстерская и Палехская лаковая миниатюра и др.) еще могут претендовать на статус общероссийского культурного капитала, то народное искусство регионов (и Урал здесь не является исключением) гораздо менее востребовано. Во многом утратив свою утилитарную функцию, изделия народных художественных промыслов в лучшем случае становятся сувениром (часто не высокого качества), дизайнерским изыском, к народному искусству обращаются для «того, чтобы удовлетворить ностальгические причуды» [98, с. 77]. Прерываются традиции творческого труда, истончается слой хранителей мастерства, мир наполняется массовыми безликими вещами. Вследствие этих процессов многие художественные промыслы приходят в упадок, а что-то важное утрачивается навсегда. Вместе с ними исчезает часть нашей истории и культуры, обедняется мир человека. А это вновь возвращает нас к проблеме культурной идентичности и региона, и населяющих его людей.

Главным вопросом данного исследования, является вопрос специфики народных художественных промыслов как репрезентантов региональной культуры, и возможность их наследования в процесс культурно-исторической трансформации. Если раньше художественные промыслы были частью повседневного обихода, естественным образом соединяли утилитарную и эстетическую функцию, то, как быть и какими им быть в современном мире с его унифицированным промышленным производством товаров повседневного пользования, делающих наш быт комфортным? Какова в этом случае участь

Оренбургского пухового платка, Тагильского подноса, Невьянской иконы, гончарных и берестяных изделий, уникальной домовой росписи и т. д., и т. п.? Им место только в архивах музеев или существуют практики, которые позволят жить произведениям народного искусства в современном мире?

В исследовании предпринята попытка доказать, что сохранение и развитие народного искусства возможно через его актуализацию в современных социокультурных практиках.

Из всего многообразия социально-культурных практик в работе выделяются музейные, галерейные, выставочно-ярмарочные и кураторские практики. Особое внимание уделяется практикам туризма. Насколько они могут стать инструментом сохранения культурного наследия, представленного народными художественными промыслами? И как они могут повлиять на регион, дав новый виток развитию Урала не только как промышленного края, но и как места с уникальной самобытной культурой?

Степень разработанности проблемы

Поскольку тема исследования интегрирует несколько смысловых пластов, то и в анализе разработанности приходится выделить несколько ключевых аспектов.

Прежде всего, это касается изучения и осмысления культуры, которое проводилось многими философами и культурологами, рассматривающими данный феномен с разных сторон (с деятельностной, ценностной, гуманистической и т. д.). Однако все они, так или иначе, не отрицают материальный субстрат культуры. Именно этот аспект (предметный мир человека как субстрат культуры) был важен для нашего исследования в работах П. С. Гуревича, Л. А. Закса, М. С. Кагана, Л. Н. Когана, М. А. Коськова, Ю. М. Лотмана, В. М. Межуева, Л. Р. Миролюбовой, В. Ф. Шаповалова и многих других.

Большую роль в изучении предметного мира сыграла культурная антропология, показавшая его взаимосвязь с развитием самого человека. Работы Э. Тайлора, Дж. Фрезера и др. показали предметы материальной культуры в их

эволюционном развитии от простого к сложному, в результате чего однообразие предметов примитивных культур сменилось разнообразием и сложностью предметов современного мира. Диффузионисты развивали идею уникальности возникновения культурных элементов, в том числе и предметов, в определенных географических регионах, с их последующим распространением через контакты (торговлю, переселение, завоевания) между народами. В качестве основного объекта предметы материальной культуры в своих исследованиях рассматривали Ф. Гребнер, Ф. Ратцель, У. Риверс, Л. Фробениус и др. Кроме того, важность предметного мира рассматривается в философско-культурологических работах М. С. Кагана, Л. Н. Когана, М. А. Коськова, Ю. Липса и др.

Значительный вклад в изучение материальной культуры внес Б. Малиновский, показавший важность сохранения каждого элемента культуры, так как утрата хотя бы одного из них может вести к ее деградации и даже гибели.

Существенный пласт работ посвящен исследованию роли артефактов в культуре. М. С. Каган, Ю. Н. Солонин показали значимость артефактов в передаче социальной информации. Н. С. Розов выделяет условия появления новых артефактов и обуславливает концепцию их исторического развития, Л. Бейкер показывает онтологическую значимость артефактов. Отдельный интерес представляют работы А. Б. Красноглазова, выделившего артефакт в качестве элементарной структурной единицы культуры, и Е. А. Белова, предложившего модель «идеального артефакта».

При изучении артефактов необходимо было обратиться к авторам, которые рассматривают предметы культуры как послания, передающие определенную информацию, имеющие свой язык. Это работы Р. Барта, Ю. М. Лотмана, Б. А. Успенского, М. Н. Эпштейна и др.

Региональную культуру и ее отличие от культуры региона рассматривали Г. М. Казакова, А. Э. Мурзин, И. Я. Мурзина, О. Б. Фоминых, Е. Н. Яковлева и другие.

Большая исследовательская работа ведется Ярославским Центром изучения региональных культур при Ярославском педагогическом университете

им. Ушинского. М. В. Александрова, Н. М. Багновская, А. С. Барменков, Н. А. Дидковская, С. А. Добрецов, А. В. Еремин и др. рассматривают различные аспекты проявления региональных культур. Проблемы становления и развития художественной культуры и искусства, историко-культурное развитие региона, региональный менталитет и особенности его воплощения в культуре являются предметом изучения Южно-Уральского государственного университета (Ю. С. Андреева, Н. В. Парфентьева, Г. С. Трифонова, Ю. В. Федотова, Н. С. Южалина и др.).

Интересными представляются исследования, посвященные пространственно-культурным различиям стран и регионов, их культурной самобытности с точки зрения культурной географии. Это работы Д. Н. Замятина, Н. Ю. Замятиной, Н. А. Черняевой и др. Важны работы Г. Д. Гачева, соединившего место (территорию), характер народа и его ментальность.

Этнокультурная неоднородность и взаимопроникновение культур были предметом фронтальных исследований А. Д. Агеева, Д. С. Боброва, Т. Н. Соболевой, А. С. Хромых, М. В. Шиловского и др.

Формирование культуры Уральского региона и ее особенности, стали предметом изучения Г. Н. Головчанского, Г. М. Казаковой, Л. М. Каптерева, А. Ф. Мельничук, И. Я. Мурзиной, В. А. Оборина, Л. М. Сониной, Г. Н. Чагина и др.

Осмысление практики как процесса преобразования окружающего мира в процессе воздействия на материальный мир и общество мы видим в работах, как западных (П. Бурдьё, Л. Витгенштейн, А. Макинтайр, А. Моль, Дж. Серль, М. Фуко, М. Хайдеггер, Д. Юм и др.), так и отечественных (В. В. Волков, М. Ю. Гудова, Г. Е. Зборовский, В. М. Капкан, В. Е. Кемеров, В. М. Межуев, О. В. Хархордин и др.) исследователей.

Социальные институты были предметом изучения таких авторов, как П. Бергман, Э. Дюркгейм, Л. А. Закс, М. С. Каган, Т. Лукман, В. Г. Марача, Э. С. Маркарян, А. А. Матюхин, В. М. Розин и др. Б. Малиновский настаивал на учете роли социальных институтов в культуре.

Проблемам традиции и сохранения культурного наследия посвящено достаточно много работ таких исследователей, как С. Б. Адоньева, Я. Ассман, Х.-Г. Гадамер, Э. С. Маркарян, Л. А. Мясникова, Е. Ю. Погорельская, Е. В. Романовская и др.

Рассматривая изделия народных художественных промыслов в качестве артефактов региональной культуры, нам необходимо было обращение к работам историков и краеведов, к искусствоведческим исследованиям, к эмпирическому материалу, без опоры на которые сложно составить картину происходивших и происходящих процессов в народном искусстве.

Важным для нашей темы был пласт работ, в которых прослеживается соотношение народных художественных промыслов с искусством и культурой Урала. Это, прежде всего, работы В. А. Барадулина, А. А. Бобрихина, О. П. Губкина, А. В. Дмитриева, А. С. Максяшина, Б. В. Павловского, Г. А. Пудова и других.

Народную культуру в качестве социального явления рассматривал В.С. Цукерман. Большой пласт его работ посвящен народной культуре и художественному творчеству советского периода.

Особенности стилистики уральских художественных промыслов, влияние на ее формирование глубинных процессов можно проследить в работах, посвященных изучению архетипов К. Юнга, а их проявления в народном творчестве изучались М. Ф. Косаревым, Г. А. Пудовым, А. К. Чекаловым, Б. А. Эренбургом и др.

Современное общество и происходящие в нем процессы были предметом изучения таких авторов, как З. Бауман, Э. Гидденс, Д. В. Драгунский, Т. Х. Керимов, Дж. Урри и других.

Специфика музейных практик рассматривалась М. Е. Каулен, А. М. Кулемзиным, М. Б. Пиотровским, К. Шубертом, Т. Ю. Юреновой, М. Ю. Юхневич и др. Е. А. Батюта, С. Ю. Каменский, Л. А. Мясникова рассматривают их с точки зрения новых типов взаимодействий с посетителями. Музейным практикам Уральского региона посвящены работы А. А. Ваганова.

Галерейная деятельность выступала предметом изучения Л. Бак, М. Гельмана, Дж. Грир, П. Досси, А. Моля, В. Музиано, Н. Н. Суворова и др.

Современная кураторская деятельность изучалась такими западными авторами, как М. Баскар, Ш. Карстен, П. О. Нил, Х. У. Обрист, С. Терри, а также российскими исследователями М. В. Бирюковой, Е. С. Логиновой, В. Музиано и др.

Практикам туризма посвящены работы О. Ю. Голомидовой, Н. Ю. Замятиной, Л. Н. Захаровой, Е. А. Калужниковой, С. Ю. Каменского, Л. А. Мясниковой, Н. Е. Покровского, С. А. Рамзиной, М. В. Скопиной, И. В. Соловей, Т. И. Черняевой и др. В исследованиях Д. Н. Замятина туризм рассматривается с точки зрения культурной географии, представлен новый взгляд на посещаемую туристами территорию. Отдельный интерес представляет осмысление феномена туризма Д. Макканеллом. Кроме того, рассматривая туризм в привязке к конкретной территории, нам необходимы были исследования посвященные «месту» и его наполненности. Это работы С. А. Азаренко, М. Оже, М. В. Скопина, Дж. Урри, В. Ф. Чиркова и др.

Связь места и территориальной (региональной) идентичности являлась предметом изучения И. Я. Мурзиной, Л. Э. Старостовой, Н. Г. Федотовой и др. Особо можно выделить работы Е. В. Головневой, которая не только предложила четырехаспектную модель региональной идентичности, но и рассмотрела идентичность в качестве конструируемого феномена на примере конкретного (Сибирского) региона. Отдельного интереса заслуживают работы О. А. Ковтун, рассматривавшей формирование идентичности через знаковую природу вещей.

Кроме того, культурологическая направленность работы требует не только создания теоретических конструктов, но и позволяет эмоционально приблизиться к предмету исследования, полюбоваться им, при этом выявив смыслы его культурного функционирования. Именно поэтому необходимым было обращение к работам, носящим прикладной характер и посвященным своеобразию уральской природы, уральскому образу жизни и особенностям мироощущения. Для этого

необходимым было обращение к таким авторам, как П. П. Бажов, А. В. Иванов, В. И. Немирович-Данченко, М. П. Никулина, Д. Н. Мамин-Сибиряк и др.

Проблемное поле исследования включает в себя выявление специфики народных художественных промыслов Урала как артефактов и репрезентантов региональной культуры, а также вопросы о том, может ли накопленное богатство и разнообразие самобытных народных художественных промыслов Урала выступать в роли наследуемого культурного капитала, приносящего дивиденды? Способны ли современные социокультурные практики сохранить народные художественные промыслы и обеспечить их жизнеспособность в современном обществе? И если «да», то через какие механизмы возможно сохранение?

Объект исследования – народные художественные промыслы как артефакты и репрезентанты культуры.

Предмет исследования – специфика народных художественных промыслов Урала, их сохранение и развитие посредством современных социокультурных практик.

Цель данной работы – на основе выявления особенностей народных художественных промыслов Урала осуществить анализ перспектив сохранения и развития своеобразия уральских народных художественных промыслов посредством современных социокультурных практик.

Для достижения цели исследования необходимо было решить ряд **задач**:

1. выявить специфику народных художественных промыслов Урала как артефактов и репрезентантов региональной культуры;
2. осуществить анализ проблем сохранения и развития народных художественных промыслов Урала;
3. выявить социально-культурные практики, позволяющие сохранять и развивать народные художественные промыслы в современном мире;
4. выявить эффективность социально-культурных практик туризма как способа сохранения и актуализации народных художественных промыслов.

Теоретико-методологическая основа исследования

Народные художественные промыслы являются преимущественно предметом исследования искусствоведов. Данное диссертационное исследование носит культурологический характер, обусловленный необходимостью выявления как вещественного, так и (главное) смыслового аспекта народных художественных промыслов. А также возможностью интеграции существующих наработок многих гуманитарных дисциплин (социологии, искусствоведения, истории, философии, регионалистики) именно через культурологический взгляд. Культурологический подход позволяет через выделение смыслов проследить влияние культурных процессов на формирование самобытного народного искусства и связать воедино человека, среду его обитания, историю и современность.

Говоря о специфике теоретико-методологической основы исследования, необходимо выявить не только специфику подхода, но и те методы (инструменты), которые были значимыми для исследования, и те концепции, которые стали ключевыми для диссертации. При этом следует помнить, что специфику гуманитарных наук задают идеографические (описательные) методы. Именно они применялись при рассмотрении конкретных проявлений и состояния народных художественных промыслов Урала. Как уже отмечалось ранее, с этой целью использовались описания, представленные в художественной литературе. Вместе с тем, культурология предполагает обращение и к номотетическим методам, которые были необходимы в решении конкретных задач. В частности процессы формирования самобытной культуры Урала и народных художественных промыслов заставили обратиться к культурно-историческим, сравнительно-историческим, компаративным методам.

Системно-структурные методы использовались при выявлении структуры артефактов, обращение к семиотическому подходу стало основой рассмотрения изделий народных художественных промыслов в качестве артефактов, несущих в себе смыслы и значения региональной культуры. Специфика и становление

культуры Урала выявлялась через единство эволюционного (точнее трансформационного) и логического анализа.

Выявление особенностей современных социокультурных практик заставило обратиться к деятельностному подходу, но в еще большей степени – к методологии П. Бурдьё.

В качестве наиболее значимых работ и подходов для исследования культуры Урала выступили работы И. Я. Мурзиной и Г. Н. Чагина. Для понимания специфики артефактов – работы Е. А. Белова, а для рассмотрения истории формирования художественных промыслов Уральского региона – А. С. Максяшина. При осмыслении социально-культурных практик мы опирались на исследования П. Бурдьё. Для анализа народных художественных промыслов в качестве сувенира обращались к работам Т. Ю. Быстровой и Е. А. Калужниковой. Традиции и процессы наследования, рассматривались автором на основании работ Х.-Г. Гадамера, Л. А. Мясниковой и Е. Ю. Погорельской.

Рассмотрение культурной идентичности в качестве конструируемого феномена проходило с опорой на конструктивистские методы исследования, а также на работы Е. В. Головневой и Н. И. Мартишиной.

Кроме того, в работе был использован эмпирический материал, который позволил проанализировать современное состояние народных художественных промыслов.

Научная новизна исследования

1. Предложена уточненная структура артефакта.
2. Выявлены особенности народных художественных промыслов Урала как репрезентантов региональной культуры.
3. Уточнено соотношение традиции и новации как способа трансформации культурного опыта, через применение понятия «наследование».
4. Выявлена взаимосвязь социально-культурных институтов и социально-культурных практик применительно к динамике народных художественных промыслов Урала.

5. Выявлена роль и противоречивость социально-культурных практик в бытии и наследовании народных художественных промыслов.

Положения, выносимые на защиту

1. Огромное разнообразие определений культуры не отрицает роли артефакта как ее субстрата, вещественного носителя, хранителя, выразителя культурной специфики этноса, региона, локуса. Являясь основой региональной идентичности, народные художественные промыслы, будучи артефактами, могут служить маркерами, репрезентантами культуры места.

2. К XIX веку на Урале оформляется региональная горнозаводская культура, проявляющаяся в особом жизненном укладе, в форме специфического типа личности, в создании самобытных артефактов (в частности, народных художественных промыслов), которые выступают репрезентантами данной культуры.

Основа самобытности народных художественных промыслов Урала определена уникальным соединением природного ландшафта, «сплавом» культур разных народов, населяющих и осваивающих Урал в различные исторические периоды, особенностями повседневной жизни, ценностями труда и характером уральского заводского человека, а также влиянием высокого западного искусства, переосмысленного и самобытно явленного уральскими мастерами. Особенность уральских народных художественных промыслов выражается в специфике используемых материалов, в тематике, в технологиях, в художественной стилистике.

3. Материальные артефакты – все предметы, созданные людьми. Всякий артефакт представляет собой триединство «предмет – знак – смысл». Артефакты включают: сподручные предметы, значение которых определено человеком; девайсы, выражающие логику техногенной, урбанизированной среды, навязывающие эту логику человеку, втягивающие его в техногенный мир в качестве биотехногенного гибрида; вещи, обладающие смысловой многослойностью, вещающие о своей самодостаточности, о том, что не подвластно человеку, выходя из-под власти означающей людской логики. В

отличие от сподручных предметов и девайсов, вещи открывают человеку возможность выхода в сферу пред-стояния полноты бытия. Структуру артефакта можно представить и через такие элементы как «созданная человеком вещь (предмет)» – «идеальная вещь» – «самодостаточная вещь».

4. Понятие «народные художественные промыслы» тесно соотносится с понятиями «декоративно-прикладное искусство», «народное искусство», «ремесло» и др. В исследовании «народные художественные промыслы» понимаются как изделия художественных и производящих (с элементами художественности) промыслов, а также изделия профессиональных ремесленников, соединяющие в себе и утилитарную, и эстетическую функцию, имеющие определенную художественную ценность и несущие специфику определенной культуры (региональной культуры Урала).

5. Народные художественные промыслы – богатство, переданное предками. Чтобы это богатство стало наследием, культурным капиталом, который может лечь в основу культурной идентичности и уральского региона, и людей, его населяющих, необходимо его наследовать, то есть признать его ценность, принять, переосмыслить и практически использовать.

6. Определенным способом передачи культурного капитала (наследия) является традиция, которая может выступать «механизмом наследования». Когда, с одной стороны, происходит процесс передачи культурного капитала (наследия), а с другой – его восприятие настоящим и передача будущему. Выступая коллективной памятью и связующей нитью поколений, традиция не просто передает совокупность определенных образцов, оставленных прошлым, но и заставляет их интерпретировать, наделяя новыми смыслами в зависимости от вызовов настоящего, и адресовать их будущему. В традицию из прошлого входит то, что востребовано настоящим, то, что не востребовано либо отмирает, либо консервируется, либо трансформируется в нечто иное.

7. Механизм сохранения и передачи культурного наследия (народных художественных промыслов) определяется противоречивым соотношением социально-культурных институтов и социально-культурных практик. В этом

двоединстве социально-культурные институты – выражение устойчивости, а социально-культурные практики – динамики. Социальный институт будет существовать до тех пор, пока реализуются социально-культурные практики, а они, в свою очередь, получают устойчивые границы и социокультурную легитимность через социально-культурные институты. Вместе с тем, социально-культурные практики всегда стремятся выйти за жесткие границы института, при этом изменяя и сам социально-культурный институт. Большую роль играют менее жесткие и определенные социальные институции.

8. Артефакт (изделие народных художественных промыслов), включенный в социально-культурные практики, в частности, в музейные, галерейные, выставочно-ярмарочные, кураторские и туристские, претерпевает различные трансформации. Становясь музейным экспонатом, артефакт попадает в двойственную ситуацию: с одной стороны он сохраняется для будущих поколений, являясь «законсервированной клеточкой культурной памяти», но с другой – существуя в «превращенной» форме «музейного предмета» может стать знаком без смысла.

Галерея, благодаря своему коммерческому аспекту, вводит артефакт в современную жизнь. Изделия народных художественных промыслов при этом эстетизируются и становятся изделиями современного декоративно-прикладного искусства, появляется угроза их превращения в «дизайнерский изыск».

Специфика кураторских практик заключается в их медиативной функции. Они соединяют в единой коммуникативной цепочке художника и зрителя; продавца и покупателя; творца идеи, мастера-художника и мастера-исполнителя. Куратор становится их со-автором в особом пространстве выставки, при этом актуализируя, давая новую жизнь и музейному экспонату, и предмету современного искусства, и изделию народного художественного промысла. Однако субъективность куратора может стать препятствием аутентичности.

9. Особая роль практик туризма заключается в том, что они тесно переплетаются со всеми вышеперечисленными практиками. Обращаясь к социокультурной уникальности места, практики туризма выступают механизмом

обретения культурной идентичности и актуализируют культурное наследие различными способами: через знакомство с ним в музеях и галереях, через создание особых туристских пространств, как аутентичных, так и их реконструированных копий (интерьеры гостиниц и ресторанов, стилистика оформления деловых мероприятий, создание особого пространства в местах бытования промыслов); через сувенир, который, закрепляя впечатление от путешествия, становится связью с «местом», отсылает нас и к истории народа, и к его культуре. В современном туризме, ориентированном на зрелищность и огромные туристские потоки, существует опасность превращения аутентичных изделий художественных промыслов в копии, в подделки, в симулякры.

Теоретическая и практическая значимость работы

Теоретическая значимость проведенного исследования состоит в том, что на основании выявления специфики народных художественных промыслов – артефактов и репрезентантов региональной культуры, представлена концепция их сохранения-наследования в современных социокультурных практиках (музейных, галерейных, выставочно-ярмарочных, туристских). Более детально теоретическая значимость работы показана в пунктах новизны: уточненная структура артефакта и выделение из всего многообразия материальных артефактов предметов, девайсов и вещей, может служить основой дальнейших исследований материальных артефактов, осмыслению взаимосвязи человека и окружающего его мира в рамках культурологических исследований; проведенный анализ понятия «наследование» позволяет конкретизировать механизмы сохранения и передачи культурного наследия, представленного народными художественными промыслами; выявление взаимосвязи социально-культурных институтов и социально-культурных практик относительно динамики существования и развития народных художественных промыслов делает возможным осмысление трансформации народных художественных промыслов в современном мире.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования материалов, содержащихся в исследовании, в практической работе музейных, галерейных, выставочно-ярмарочных и туристских институций, в

создании аутентичной сувенирной продукции и брендов Уральского региона. Материалы исследования могут быть применены в учебно-практических курсах теории и истории культуры.

Степень достоверности и апробация результатов исследования

Основные положения работы представлены в 16 публикациях, четыре из которых в журналах, включенных в список ВАК. Результаты исследования обсуждались на кафедре социально-гуманитарных дисциплин и на кафедре социально-культурного сервиса и туризма АНО ВО «Гуманитарного университета», представлены в качестве доклада при защите научно-квалификационной работы по окончании аспирантуры. А также были представлены на научно-практических конференциях: «Природное и культурное наследие: междисциплинарные исследования, сохранение и развитие» (28–30 октября 2015 г., г. Санкт-Петербург, РГПУ им. Герцена), «Устойчивое развитие России: вызовы, риски, стратегии» (12–13 апреля 2016 г., г. Екатеринбург, Гуманитарный университет), «Культура и туризм как инструменты повышения человеческого потенциала» (14–15 апреля 2016 г., г. Санкт-Петербург, Национальная академия туризма), «Россия между архаизацией и модернизацией» (11–12 апреля 2017 г., г. Екатеринбург, Гуманитарный университет). Идеи и материалы исследования представлялись для участия в конкурсах научно-практических работ студентов и аспирантов «Новые голоса в науке: идеи и проекты» (2015, 2016, 2017 гг.).

Структура и объем работы

Работа состоит из введения, двух глав, четырех параграфов, заключения и библиографического списка. Работа изложена на 144 страницах, библиографический список включает 193 наименования.

ГЛАВА 1. НАРОДНЫЕ ПРОМЫСЛЫ УРАЛА КАК КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ РЕГИОНА

1.1. Специфика народных художественных промыслов Урала как артефактов и репрезентантов региональной культуры¹

Осмысление и изучение культуры проводилось и проводится многими исследователями, рассматривающие данный феномен с разных сторон. На сегодняшний день существуют сотни определений культуры, однако нет такого, которое могло бы выразить всю полноту данного понятия. Наиболее целостное, но вместе с тем абстрактное определение дано Г. Гегелем, для которого культура – способ воссоздания всеобщности и целостности человеческого рода. Однако такое широкое определение требует раскрытия. За счет чего достигается это единство? Что не позволяет человеку вновь вернуться в первый день творения? Как в сознание и жизнь индивида входят достижения всего человеческого рода?

Более детально эти аспекты позволяют раскрыть определения, рассматривающие культуру под конкретными ракурсами. И в качестве системы ценностей; и как деятельность по формированию идеалов, которые достигает человечество, к которым стремятся, «подтягивая» индивидов и общество до человеческого образа; и как способов и нормативов деятельности (как предметной, так и духовной). Культура мыслится и как наследственная память, кумулятивным образом сохраняющая общечеловеческие достижения, и как вся сумма знаний, морали, искусства, обычаев. Как «единое целое, состоящее из инструментов производства и предметов потребления, учредительных установлений для разных общественных объединений, человеческой мысли и ремесел, верований и обычаев» [101, с. 44]. Любые из этих определений культуры

¹ Материалы параграфа частично опубликованы в следующих статьях:

Крутеева, О. В. Горнозаводская культура Урала: перекресток цивилизаций / О. В. Крутеева, О. Ю. Минина // Культура и цивилизация. – 2016. – № 5. – С. 305–316.

Крутеева, О. В. Изделия народных художественных промыслов как артефакты региональной культуры / О. В. Крутеева // Новые голоса в науке: идеи и проекты – 2016: сборник материалов X конкурса научно-практических работ студентов и аспирантов. – Екатеринбург : Гуманитарный ун-т, 2016. – С. 70–74.

Крутеева, О. В. Артефакт как хранитель культуры (на примере народных художественных промыслов) / О. В. Крутеева // Успехи современной науки и образования. – 2017. – №4. – С. 173–178.

не могут не учитывать важнейшее ее проявление – культурные предметы – артефакты. Идет ли речь о верованиях, обычаях, нормах, духовных ценностях, смыслах, системах организации социальных связей, игнорировать главное – созданные человеком культурные предметы нельзя. Среди них, в особенности – вещественные, материальные предметы, которые несут в себе образы определенной эпохи, национальной принадлежности, людей, их создавших.

Культурная антропология рассматривает предметы материальной культуры в их эволюционном развитии. Дж. Фрезер, Э. Тайлор и др. настаивали на том, что все многообразие и сложность предметов современного мира обусловлено эволюцией, развитием предметов от простых к сложным, а понимание современной культуры связывали с необходимостью «обращаться к древней и ранней культуре, какой бы примитивной и алогичной она ни казалась» [65, с. 135]. Для нашей работы эволюционизм важен, прежде всего тем, что понимание того или иного факта возникновения различных предметов и формирования стилистических особенностей народных художественных промыслов необходимо обращаться к культуре более ранних периодов и народов, ранее населяющих регион.

Предметы материального мира были объектом исследований Б. Малиновского, который показал важность их изучения в контексте того кто и зачем их создал. В своей работе «Научная теория культуры» он обосновывал тот факт, что функция предмета и его форма всегда взаимосвязаны, а любой артефакт «является либо инструментом, либо предметом непосредственного использования» [101, с. 142].

Одним из наиболее интересных для нашего исследования направлений в изучении предметного мира принадлежит диффузионистам, которые развивали идею уникальности возникновения культурных элементов. Один из основоположников этого направления, Ф. Ратцель, первым обратил внимание на закономерности распределения культурных явлений по странам и регионам. По мнению ученого, ведущую роль в формировании той или иной культуры играет географическая среда, к которой приспособляются и адаптируются

человеческие сообщества. Ратцель утверждал, что вызванные природными условиями различия между культурами разных народов постепенно сглаживаются благодаря их последующему распространению через контакты (торговлю, переселение, завоевания) между народами. В качестве основного объекта своих исследований Ф. Ратцель рассматривал предметы материальной культуры, объясняя это тем, что расы смешиваются и исчезают, исчезают и языки, и самоназвания народов, но культурные предметы остаются, а по их распространению можно судить о специфике той или иной культуры, о ее развитии.

Тесная взаимосвязь предметного мира с природой и обществом прослеживается в философско-культурологических работах. Так М. С. Каган выделяет три формы материальной предметности бытия культуры: человеческое тело, техническая вещь, социальная организация. При этом отмечая, что вещь имеет двойственную природу, «она есть природно-материальный и одновременно культурный объект» [65, с. 206]. Вещь удовлетворяет определенные практические потребности людей, становясь для них полезной. Полезная вещь, в свою очередь, становится носителем социальной информации, так как на ее полезность наслаиваются «ценностные смыслы». Позднее к этим функциям добавляется эстетическая, которая в определенных случаях становится главенствующей. Мы наслаждаемся формой вазы или кованой решетки, не думая об их утилитарности, или помня о пользе. Любая материальная вещь продолжает нести в себе образ определенной эпохи, культуры, национальной принадлежности. То есть предметный мир может выступать в качестве коммуникационной системы, передающей нам определенную информацию. Но эта передача не возможна без наличия «одного неперемного условия – знака» [95, с. 9]. Обращаясь к работам Ю. М. Лотмана, можно увидеть, что в качестве таких знаков выступают различные предметы, которые обладают «способностью энергетически неравноценного воздействия» [там же]. Художественный текст, картина, бытовая вещь – все это знаки культуры, несущие информацию не только о конкретном человеке их создавшем, но и о людской общности, породившей данный артефакт.

Рассматривая предметный мир, нельзя не учитывать того факта, что культура сеть сложная, даже «сверхсложная» система (Л. А. Закс), которая имеет многослойную структуру. Ее современное осмысление предполагает множественность и неоднородность локальных культур, которые и составляют единую культуру. И здесь можно говорить о культуре отдельных народов и стран, о национальной культуре, о локальной местной культуре, о культуре коллектива, профессиональной культуре, о субкультуре и т. д. Сюда же можно отнести и культуры отдельных регионов, которые составляют единую национальную материнскую культуру. В этом случае, регион рассматривается как определенное культурное пространство, закреплённое в сознании людей, в его названии, в предметно-материальном воплощении, в образе жизни, диалекте и т. п. Он становится местом, соединяющим природное, социальное и собственно культурное начала, то есть совокупностью всех проявлений культуры в границах определенной территории.

Термин «региональная культура» как элемент многообразия культур, внутри материнской культуры, обоснован И. Я. Мурзиной, которая утверждает, что «региональная культура – вариант общенациональной культуры и одновременно самостоятельное явление, обладающее собственными закономерностями и логикой исторического существования» [121, с. 11]. Это «специфическая форма существования социума и человека, имеющая выраженную пространственно-географическую очерченность, опирающаяся на собственную историческую традицию и систему ценностей, продуцирующая определенный тип личности» [120, с. 5].

Региональная культура формируется на основе национальной материнской культуры, проходя несколько этапов от освоения новой географической территории, адаптации ее к новым условиям, а также впитывании местных культурных особенностей до принятия региона как «смысла-для-себя» и ощущения собственной значимости в судьбе материнской культуры. И. Я. Мурзина отмечает, что не каждый регион «продуцирует свою, региональную культуру», но лишь тот, который становится «интегрирующим

началом жизни» для людей, живущих на конкретной территории. Только поднявшись до уровня самосознания, когда члены социума начинают осознавать себя как некое единство, идентифицировать себя с данной территорией (я – уралец), ощущать себя связанными с ней, только тогда культура региона становится культурой региональной. Кроме того, оставаясь частью материнской культуры, региональная культура начинает не только ощущать собственную значимость, но и влиять на культуру материнскую [121]. Это влияние происходит непосредственно через носителей региональной культуры и косвенно через создание артефактов.

Уральская культура, сформировавшаяся на своей особой географической территории, соединила в себе проявления русской (материнской) культуры, культуры коренных уральских народов и народов, заселявших Урал в разные исторические периоды, и к XIX веку стала относительно самостоятельным явлением.

Г. М. Казакова, рассматривая регион в качестве субкультурного локуса, выявляет специфику региона через дуализм природного и культурного. Справедливо отмечая, что «человеческая культура как бы порождается данной территорией и ее особенностями, а территория запечатлевает в себе черты культуры проживающих на ней людей» [68], при этом, каждая историческая эпоха изменяет культурный ландшафт, привносит свои ценности, стили и образы.

Для жителей России и для самих уральцев собственная территория и ее культура определяется понятиями «опорный край державы», «хребет России», «каменный пояс», «суровый край». «Крайность» в данном случае понимается и как удаленность от центра, и как периферийный образ жизни и ментальности. Урал долгое время отождествлялся с сырьевым придатком, с замкнутым военно-промышленным комплексом, с мифами: «каторжный край», «разбойничье место», «мистический мир Бажовских сказов». Специфику уральской региональной культуры через свое творчество выражали П. П. Бажов, Д. Н. Мамин-Сибиряк, А. К. Денисов-Уральский, наши современники В. Волович и Г. Метелев, М. Брусиловский и Э. Неизвестный, Н. Коляда и А. Иванов и др. Они, помимо

суровости, выразили свободолюбие, смекалку, крепость духа уральцев. Через них Урал обнаружил себя в качестве уникального, самобытного места. Список уральцев внесших и вносящих неоценимый вклад и в культуру региона, и в культуру России можно дополнить мастерами-ремесленниками как прошлых времен (Худояровы, Черепановы, Бушуевы, Тележниковы, Бояршинов и др.), так и живущими сегодня (В. Махнюк, Л. Горбач, Ю. Богомазов, В. Бабинцев, А. Лысяков, А. Потоскуев, Ж. Овчинникова и др.). Созданные ими артефакты, несут в себе ярко выраженную принадлежность к культуре Урала, выделяют ее из материнской культуры, выступают в качестве ее репрезентантов. Являясь неким «символическим капиталом», они становятся не только основой узнаваемости края, но и очерчивают его культурные границы.

К артефактам, в самом широком смысле можно отнести все то, что создано руками человека, неотделимо от него и находится с ним в постоянном взаимодействии. Не только предметы, но и средства и способы действий с ними, научные теории, суеверия, фольклор – все в снятом виде содержится в артефакте. Живое (поступок, мысль, слово) исчезло бы, не превратившись в артефакты... в некие «памятники» жизни человеческого духа, его целей, замыслов, идей.

Большое количество существующих определений данного феномена указывают на его различные аспекты. Археология рассматривает артефакты в качестве предметов несущих на себе воздействие человека, обнаруженных в результате археологических раскопок и относящихся к определенной эпохе и территории. В естественных науках «признак того, что мы имеем дело с артефактом – это констатация целенаправленного вмешательства человека или наличие неких неучтенных факторов, препятствующих естественному ходу вещей» [134]. В искусствоведении и эстетике термин используют для обозначения произведений современного искусства, которые выходят за рамки традиционных жанров. Артефактом, как правило, называют всевозможные визуальные и аудиовизуальные пространственные объекты, инсталляции, ассамбляжи, акции и т. п. В культурологии артефакту приписывается знаковое или символическое содержание, несущее информацию об определенной культуре, и даже введено

понятие «культурный артефакт». В этом случае артефакт рассматривается как элементарная единица, несущая в себе информацию о динамике культуры, и выступающая в качестве коммуникативного механизма, ведь «символ никогда не принадлежит какому-либо одному синхронному срезу культуры – он всегда пронзает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее» [93, с. 169]. То есть артефакты выступают неким культурным текстом, смысл которого «зашифрован» в его символизме. А если мы говорим об изделиях народных промыслов, то и само понятие «промысел» в этом контексте можно трактовать как «до смысла», «в основании смысла».

Культурологическое осмысление данного феномена позволяет определить место и роль артефакта «в общем строении культуры, обнаружить зависимость вещей от ценностей, норм, идеалов того общества, к которому они принадлежат» [116]. Артефакты всегда обладают природой и сущностью, зависящей от производственной деятельности человека, от его нужд и замыслов, то есть артефакт антропогенен. Кроме того, каждый артефакт «произведен и используется согласно некоторому комплексу культурных образцов, передаваемых из поколения в поколение» [156]. Человек не просто создает материальный мир, в каждую созданную вещь, он вкладывает «смыслы» и «значения», делая ее артефактом.

Культура этноса и региона формируется во многом благодаря взаимопроникновению и взаимодействию материальных предметов, созданных разными народами. Подтверждение этому можно найти в истории освоения уральского региона, когда местное население перенимало у русских не только способы хозяйствования, форму жилища и др. «Так, русские детские куклы, покупаемые западносибирским аборигенами на Ирбитской ярмарке, обычно использовались ими как домашние идолы», а попавшие к ним западноевропейские предметы почитались в качестве божеств. Например, «сосвинские вогулы издавна поклонялись серебряной скульптуре индийского слона, неизвестно как у них оказавшегося. У одной из групп северных вогулов долгое время находилась бронзовая фигурка всадника западноевропейской

работы, которую они почитали как Мир-суснэ-хума – светлое солнечное божество» [86, с. 18]. Да и таинственная Золотая Баба – символ сибирского язычества – по одной из версий не что иное, как позолоченная фигурка Мадонны с младенцем, которую русские завезли «в Пермью, откуда потом она попала в Западную Сибирь» [86, с. 16].

Первичность и важность артефактов признавали не только диффузионисты. Археологи и этнографы создают представление о культуре разных народов, обращаясь именно к материальным предметам, как к ее хранителям. Бронислав Малиновский, на примере малых народов, доказал, что утрата хотя бы одного элемента культуры может привести к деградации и гибели всей этнокультурной системы. Конечно, большие этносы быстро не погибают, восполняя свою культуру культурными элементами других народов, да и потерянный предмет, при сохранении материалов и технологий можно восстановить. Однако при утрате последних, обеднения культуры не избежать.

Человек функционирует в культуре, взаимодействуя с предметами. «Отношение к вещам, бытующее в той или иной культуре, отражает специфику межличностных отношений и доминирующие ценности» [73, с. 53], позволяет приобщиться отдельному индивиду к всеобщности человеческого рода. Артефакты не просто разнообразны, их количество постоянно растет, они видоизменяются сами, изменяют свое предназначение, влияют на людей. Растущее многообразие и отсутствие, какого бы то ни было общего объединяющего их основания, не позволяют сформировать их единую четкую классификацию. Одни ученые соотносят артефакты с определенной эпохой и территорией, другие делят их на предметные и артефакты второго порядка, к которым относят научные теории, правовые нормы, картины, литературные персонажи. Есть классификации разделяющие виды артефактов в соответствии с их функциональными характеристиками или рассматривающие артефакты как материальные и нематериальные объекты, созданные человеком с целью выполнения различных функций организма. Рассматривают артефакты и в зависимости от места их создания. В этом случае именно место (в данном случае

мы имеем в виду и окружающий природный ландшафт, и ландшафт культурный) определяет их специфику: используемые материалы, символику, цветовую гамму, форму и т. д. Кроме того, возможно деление материальных артефактов на те, которые изготовлены промышленным способом и те, которые выполнены отдельным мастером или группой мастеров с использованием ручного труда. Здесь артефакты будут нести выраженное авторство. В любом случае, мы можем утверждать, что без артефактов культура существовать не может, что человек функционирует в культуре при помощи артефактов, кроме того, артефакт является основой развития культуры. Именно поэтому, артефакт можно назвать универсальной категорией, элементарной структурной единицей культуры, «которая относится ко всем искусственным объектам, он кодируется различными знаками (языковыми, иконическими, интонационными), и порождается в различных областях культуры (экономической, правовой, философской, научной, художественной и т. д.)» [87, с. 58]. При этом в его строении выделяются три составляющие: знак как носитель информации об артефакте, предмет как материальное воплощение артефакта и смысл как его идеационная сторона, что позволяет описать любое явление искусственного мира.

Как уже ранее отмечено, материальный артефакт, в самом общем представлении – материальный предмет созданный человеком. Он выполняет определенную функцию, создан с какой-то целью, несет в себе след человеческого присутствия. Само слово «предмет» образовано от «пред» (перед) и «мет» (мета, отметина). То есть – отмеченное человеком, созданное по его усмотрению, по его мерке. Предмет изначально «помечен» человеческим отношением, потребностью, замыслом, умением. Человеческая «метка» вынесена в предмет, «проставлена» в нем. Предмет лишен собственной логики, он сподручен человеку, включен в круг его значений. Из таких артефактов-предметов, согласно М. Хайдеггеру, состоит «Мир-Постав», где человек замкнут на себя, закрыт от полноты бытия.

В современном техногенном мире материальный артефакт может быть представлен в качестве девайса (от англ. device – устройство) – механизма,

технического устройства, электронного прибора и т. д. Обладая собственной техно-логикой, девайсы диктуют ее человеку, подчиняют себе, втягивают в техногенный, урбанизированный мир, в систему своей функциональности. Артефакты-девайсы не сподручны человеку, не подчинены ему. Напротив, человек, подчинившись их логике, становится своеобразным девайсом, биотехногенным гибридом, а его «Мир-Постав» утверждается еще в большей степени.

Артефакты могут выступать в качестве вещи, где термин «вещь» предполагает «вещание», «весть». Весть не только о функциональном назначении или о технологии изготовления, но о самости вещи, ее корнях, истории, о людях, ее создавших, о ее уникальности. О том непознанном остатке, который остается вне власти человека. А человек через отношения с вещами («Я» – «не Я») не только опредмечивает себя в мире, но и противопоставляется ему («не Я» воздействует на человека в качестве вещей, имеющих собственное основание). Артефакты-вещи обладают собственной логикой, которую являют человеку, а тот, в свою очередь, взаимодействуя с вещами, обнаруживает их противостояние, неподчинение, но может также вступать с ними в диалог, соединять свою логику и самостоятельную логику вещи. Так в традиционной народной (крестьянской) культуре можно наблюдать особое отношение к предметам быта, что проявлялось не только в декорировании (использование охранительной символики), но и в особом отношении к вещи: у каждой свое, строго определенное место, деление вещей на мужские и женские, отношение к ним, как к одушевленным предметам (в данном случае те же росписи служили «оживлению» вещи, введению ее в мир людей) и т. д. Каждый «предмет превращается в вещь лишь по мере своего духовного освоения <...> в каждом предмете дремлет что-то «вещее», след или возможность человеческого свершения» [151, с. 346–350].

Вещь всегда символична. А ее символизм – важный механизм памяти культуры, концентрация ее смыслов, выступающие в качестве текста, несущего послания человеку. Люди не всегда могут их правильно «прочитать», искажая и интерпретируя согласно своему миропониманию, наделяем вещь иными

смыслами, при этом рождая что-то новое. Однако с уверенностью можно сказать, что любой символ уже содержится в памяти культуры, а единожды созданная культурная форма остается в культуре навсегда. Кроме того, «единство основного набора доминирующих символов и длительность их культурной жизни в значительной мере определяют национальные и ареальные границы культур» [93, с. 170]. Значение символов многослойно. Часто уходя корнями к древнейшим верованиям, они являются основой формирования архетипов человеческого бессознательного и находят свое воплощение не только в мифах и сказках, но и в художественных произведениях. Достаточно проанализировать творчество П. П. Бажова, чтобы увидеть, что в его произведениях воплотились мрачноватые архетипы горнозаводского Урала. Бабка Синюшка, сидящая в чудской копи – то ли баба Яга, то ли кукла-иттарама из финно-угорских святилищ. Огневушка-Поскакушка – Золотая Баба или чудская богиня огня Найки. Великий Полоз, похожий на древнего ящера или владыку подземного мира Хул-тура. Да и олень Серебряное копытце – аналог Великого Лося, под копыта которого вогульские шаманы подкладывали серебряные иранские блюда. Эти проявления архетипов можно наблюдать и в декоративно-прикладном искусстве, и в народном творчестве: в цветовой гамме, в орнаментах и сюжетах. Многоярусные деревья, солярные символы, кони, птицы, ящерики и змеи – всегда охотно использовались и используются мастерами-ремесленниками.

Исходя из вышесказанного, структуру артефакта (его предметное воплощение) можно представить несколько иначе, хотя и сохранив его триединство: материальный предмет, его значение и ценностно-смысловая составляющая. Если в самом широком смысле материальный артефакт – все материальные предметы, созданные людьми, то в более узком значении артефакт может пониматься так же как идеальная вещь, которая воплощает в себе сущность всего класса себе подобных вещей (например, вазы Екатеринбургской гранильной фабрики, сегодня находящиеся в Эрмитаже). Работы местных камнерезов были известны далеко за пределами Урала, однако то, что сегодня мы видим в музее, стало идеалом, высшим проявлением соединения и мастерства уральских

камнерезов, и структуры камня, а также пропорций и форм, созданных ранее античными художниками.

Вещи (как идеальные, так и самые неприметные) могут являть свою самость, воздействовать на человека совершенно особым образом, становясь «самодостаточными» и даже «самостоятельными» вещами, имеющими свою логику поведения. У таких вещей появляется способность направлять деятельность людей в определенное русло. Часто такое понимание артефакта мы встречаем в художественных произведениях, когда вещь в прямом смысле воздействует на человека: «...а тут вдруг теплом ее опажнуло. Что за штука? Откуда? Огляделась, а из-под полу свет. Танюшка испугалась – не пожар ли? Заглянула в голбец, там в одном уголке свет. Схватила ведро, плеснуть хотела – только ведь огня-то нет и дымом не пахнет. Покопалась в том месте, видит – шкатулка. Открыла, а камни-то ровно еще краше стали. Так и горят разными огоньками, и светло при них как при солнышке» [6, с. 36]. Понятый таким образом артефакт сам «выбирает» своего хозяина, по сути, оставаясь хозяином положения. Если для Танюшки в «Малахитовой шкатулке» П. П. Бажова камни предназначены, то для другого человека – нет. «Паротина жена <...> подбежала к зеркалу и первым делом наголовник пристроила. «Ой, ой, что такое!» Терпенья нет – крутит и дерет волосы-то. Еле выпростала. А неймется. Серьги надела – чуть мочки не разорвала. Палец в перстень сунула – заковало, еле с мылом стащила. Муж посмеивается: не таким видно носить!» [6, с. 49–50]. Конечно, мистическая составляющая во многом обусловлена сюжетом Бажовских сказов или других произведений фэнтези, однако отрицать, что созданный человеком, артефакт обладает способностью воздействовать на нас, характеризовать нас и нашу культуру, направлять эмоции и чувства в определенное русло было бы не верно.

В качестве примера можно привести Каслинский чугунный павильон, созданный для демонстрации на Всемирной выставке в Париже в 1900 году. На Каслинском заводе было изготовлено огромное количество вещей: барельефы, «кабинетные» вещи, архитектурное литье, скульптура. Но высшим проявлением

стал именно он, соединив мастерство человека с пластичностью металла. Словно «сказочный дворец, стены которого словно сотканы из причудливых узоров чугунных кружев, замысловатых рельефов» [49, с. 86], павильон объединил в себе древнерусские, скандинавские, византийские и венецианские мотивы. Женщины-птицы, фантастические драконы, сцены соколиной охоты, хищные звери, рыбы и грифоны, чего только не увидишь на его стенах. Каслинский павильон стал вершиной литейного искусства, тем маркером, на который вынуждены ровняться не только литейщики Каслинского завода.

История павильона как нельзя нагляднее демонстрирует влияние артефакта на действия людей. За свое более чем столетнее существование павильон пережил и триумф, и забвение, и рождение вновь. Получивший высочайшую оценку на Всемирной выставке, павильон предлагали продать президенту Франции Эмилю Лубе за невероятную по тем временам сумму (два миллиона рублей). Но сделка не состоялась, а демонтированный павильон, вернувшись в Россию, был на какое-то время забыт. Более того, в 1921 году, при нехватке металла для нужд молодой советской республики, он чуть не был переплавлен. Но павильон спасли рабочие, написав письмо уездному начальству с просьбой сохранить каслинское чудо. Сегодня Каслинский павильон, внесенный в список ЮНЕСКО как уникальное архитектурное сооружение из чугуна, находится в Музее изобразительного искусства в Екатеринбурге, храня в себе отголоски горнозаводской культуры Урала.

Однако важно отметить, что феномен каслинского чугунного литья не проявился бы в такой форме, если бы не место создания с его ресурсами: месторождения железной руды, лес, для производства угля, а также уникальный формовочный песок, позволяющий производить точнейшую отливку даже самых мелких деталей. Человек – часть природы, но природа не просто окружающий нас ландшафт. По выражению Г. Гачева, она – то основание, «Великая мать(я) <...> мать-кормилица» которая питает народ и его творчество. Именно природой обусловлена и специфика человеческой деятельности, и форма, создаваемых им предметов, и используемые материалы, и цветовые решения. Она «накладывает

свой отпечаток и на колорит, цветовой строй картин, прикладное искусство» [185, с. 232]. Достаточно посмотреть на Петриковскую роспись (Украина), наполненную солнцем и зеленью, на вышивку северных народов (ханты, манси), напоминающую рожки оленей, на вологодское кружево, похожее своей утонченностью на морозный рисунок на стекле, чтобы увидеть влияние природного ландшафта на народное искусство. «Природа, среди которой народ вырастает и совершает свою историю, есть первое и очевидное, что определяет лицо национальной целостности. Она – фактор постоянно действующий <...> Здесь коренится арсенал символов и архетипов, национальная образность литературы и искусства» [43]. Особость места питает особостью, рожденные в этом месте артефакты. «Место и его культура – это именно та взаимопроникнутость, взаимообусловленность природной, средовой и человеческой составляющих, которые есть здесь-и-теперь» [185, с. 52]. А появление артефакта всегда обусловлено двойственностью природного и социального.

Региональная культура Урала формируется на географической территории, с разнообразным природным ландшафтом. Но все-таки природа Урала это, прежде всего горы. Именно они содержат богатства, благодаря которым Урал становится горнозаводским регионом. И именно с горой связано на Урале формирование особого мироощущения. Да и само слово «гора» на Урале используется не для обозначения возвышенности, а для места добычи руды и камня. «Гора – это не высота, не горные вершины, а глубина горы, подземные богатства. И если жители всей России на гору поднимаются, то жители Урала в гору часто спускаются» [137, с. 341]. Идет в гору за мастерством и наукой Данила-мастер, «невеста его – за любовью – тоже в гору» [135]. Гора для уральцев становится неким символом, хранительницей сути и тайны бытия, ведь живут они теперь не только крестьянским трудом на земле, а недрами и богатствами гор. Быть может отсюда в уральских мастерах эта пытливость и желание постичь суть материала, бережное отношение к красоте, которая, не с виду, наверху, а сокрыта внутри, «в горе»?

Но Урал это еще и леса, и озера, реки и степи. Такое природное разнообразие не могло не отразиться в изделиях художественных промыслов. Так, скудные для пахотного земледелия степи к востоку от Оренбурга, преобладание женского населения (мужчины-казаки несли военную службу), необходимость заработка, а еще наличие особой уникальной местной породы коз, пух которых позволял спрядать тончайшую нить, дают рождение оренбургскому пуховому платку. «Вдовый промысел», как называли его казаки, стал впоследствии уникальным явлением, лицом не только Оренбурга, но и всего Урала.

«Повсеместное распространение в регионе залежи красных глин, желание выжить в небогатом плодородными почвами крае, возрастающие потребности местного населения в дешевой и добротной керамической утвари во многом способствовали появлению довольно разветвленной сети гончарных промыслов» [99, с. 91]. А различный состав этих глин дает и разный способ обработки от использования гончарного круга (всем известная Таволожская керамика) до жгутового (кругового) налепа (в окрестностях Богдановича).

В полной мере влияние природного разнообразия проявилось и в декорировании, как домашней утвари, так и домов уральцев. Например, оформление наличников зооморфной символикой (кони, птицы) чаще присутствует в охотничье-промысловых районах Урала, а солярные символы и растительные орнаменты – в районах с преобладанием земледелия. В северных регионах изображения уток и лебедей имели широкое распространение в украшении деревянной резной и плетеной посуды. А берестяные туеса с удовольствием украшались не только растительным орнаментом, но и декорировались «под малахит» (Нижний Тагил).

Особый стиль уральских народных художественных промыслов сформировался не только под влиянием природной среды. На территории края происходило смешение культур разных народов, населяющих Урал с древнейших времен, и наслоение культур народов, осваивающих Урал в процессе сначала аграрного в XVI – XVII веках, а затем и промышленного освоения края в XVIII – XIX веках. Урал стал местом встречи «Европы и Азии; Руси и Сибири;

христианства, мусульманства и язычества; славян, тюрков и финно-угров» [62]. А такая встреча всегда «порождает нечто третье, принципиально новое, которое не является очевидным, логически предсказуемым последствием ни одной из столкнувшихся систем» [95, с. 63].

Выявляя специфику народных художественных промыслов как артефактов и репрезентантов региональной культуры Урала, необходимо обратиться к тем этапам ее формирования, которые стали базой для возникновения уральских промыслов, послужили основой их самобытности.

Зарождение уральской культуры начинается в период великого переселения народов в IV–IX веках, хотя древние люди населяли наш край намного раньше (достаточно упомянуть Шигирского идола, возраст которого оценивается в одиннадцать тысяч лет).

По средней левобережной Каме во II–VII веках распространяется бахмутинская культура с угорским и тюркским населением. В VII–XV веках по притокам реки Чусовой – Ирени и Сылве появляются городища финно-угров. В XII веке в бассейн реки Тулвы проникают башкирские племена и другие тюрки – печенеги, кипчаки, волжские булгары. В IX–XV веках по Каме, чуть севернее ее впадения в реку Чусовая, идет процесс образования коми-пермяцкой народности, которая впоследствии составит основную часть населения Перми Великой. В X–XIII веках по рекам Тавда, Лозьва, Сосьва, Пелым, Тура, Ница, Пышма и в верховьях реки Чусовой формируется угорская народность манси, известная так же как вогулы или югра.

Дальнейшее развитие уральской культуры происходит в результате становления края как торгового региона, куда приезжали торговые люди из Волжской Булгарии, зарубежные «гости» из далеких «полуденных» стран. Вогулы выменивали на соболиные шкуры мечи и сабли, изготовленные мастерами Ирана, серебряную и медно-бронзовую посуду иранского и византийского происхождения. Часто выступая как посредники, между болгарскими купцами и приполярными и заполярными странами, уральские народы впитывают в себя и в свою культуру образы и архетипы и тех, и других.

Такое смешение культур нашло отражение в изделиях пермского звериного стиля, сюжеты которого имеют много общего, как с Печерскими, так и с Обскими изделиями художественно-прикладной мелкой металлопластики. Изображения лося, человека-лося, ящера, птицы, с личиной человека на груди, всадника – являются общими для всех этих территориальных стилей, что подтверждает их угорское происхождение. Однако в Пермском стиле, в сюжетах и технологиях литья, ряд исследователей видят влияние ираноязычных племен сарматов и аланов, смешавшихся тут с представителями ломоватовской и неволинской культур. Так монстр Вэс, плывущий на спине огромной щуки, явно заимствован с иранских блюд, где встречается изображение быка, находящегося на огромной рыбе, плывущей в Мировом океане, трехглавый орел существовал в мифах ираноязычных скифов, а крылатые псы в иранских.

Славянское население начинает появляться на Урале в XIII веке, идя из новгородских земель и расселяясь на территории северного Предуралья. Позже сюда устремляется поток русских из Ростово-Суздальских земель. Борьба за уральские земли завершается московскими князьями, присоединившими Пермь Великую к Русскому государству в 1472 году. В этот же период начинается постепенная христианизация (в других районах – исламизация) Урала, важным культурным проявлением которой стало относительно мирное сосуществование мусульман и христиан. Здесь не дрались за своих Богов, христианство и ислам легли на мощнейшую толщу язычества, воплотившись в мансийских идолах-«шайтанах», а позднее – в уникальной Пермской деревянной скульптуре. К тому времени православная церковь запретила объемные изображения святых, но крещеные вогулы не могли и не хотели молиться иконам, их языческое сознание требовало идолов. Церковь была вынуждена мириться с присутствием в храмах таких скульптур, вот и появились в них «пермские боги» с вогульскими лицами.

В 1558 году происходит еще одно знаковое для Урала событие – по жалованной грамоте Ивана IV Грозного предприниматели Строгановы получают разрешение «занять «места пустые», «леса черные, речки и озера дикие, острова и наволоки» по Каме-реке» [178, с. 21]. На Каме и ее притоках Чусовой и Сылве

начинают появляться соляные промыслы, деревни с пашнями, укрепленные городки. И «хотя первые города на территории Верхнего Прикамья Чердынь и Соликамск возникают здесь задолго до появления Строгановых, но именно деятельность солепромышленников приносит на территорию края новые элементы городской культуры» [45, с. 8]. Впервые на Урале, благодаря Строгановым начинает развиваться производство декоративной керамики – появляются изразцовые печи. «Мастера, выписанные Строгановыми из центра России, принесли с собой не только приемы и способы изготовления изразцовой продукции, но и основные, популярные в то время сюжеты» [там же, с. 127]. А вскоре там появляются и собственные школы изготовления изразцов. Начинает использоваться стеклянная посуда, поливная и чернолощенная московская керамика. Строгановы завозят на Урал изделия, выполненные в технике сольвычегодской или «строгановской» перегородчатой эмали, отличительной чертой которой является светлый фон, покрытый яркими цветами. Возможно именно высокий художественный уровень, а также стилистика этих изделий в последствие проявятся в украшении медной посуды, производимой на Троицких медных заводах А. Ф. Турчанинова. «Троицких медных заводов содержатель и фабрикант Турчанинов представлен был императрице с произведениями этих заводов: металлическими сосудами, а также и другими разными вещами голубого, пурпурного, малинового и померанцевого цветов, которые в Европе донныне не веданы» [152, с. 99]. Во многом благодаря Строгановым на Урале происходит и формирование иконописной школы.

В то же время, после присоединения Казанского ханства в 1552 году к Русскому государству, уральские земли стали активно заселяться народами Среднего Поволжья – русскими, удмуртами, татарами, марийцами. А с походом Ермака в Сибирь начинается новый этап освоения Урала русскими. В 1595–1597 годах прокладывается знаменитая Бабиновская дорога из Соликамска через Уральские горы в верховья Туры, где в 1598 году возникает город Верхотурье, основанный на месте мансийского городища Неромкарр. Верхотурье становится «воротами в Сибирь», и именно здесь «русские встретились с угорским и

тюркским населением – манси, ханты, татарами» [152, с. 17]. Начинают возводиться города-крепости по рекам Тоболу, Туре, Пелыму, и Тавде, в Приуралье и Кунгурском крае: Тюмень, Тобольск, Туринск. К середине XVII века возникают поселения по рекам Теча и Исеть: Красноборская слобода, Катайская и Исетская слобода, Архангельско-Шадринский городок.

Освоение уральских земель русскими сопровождалось как ассимиляцией местного населения, так и его внутренней миграцией. Из-под Чердыни и Соликамска на реки Язьву, Косу и Обву переселяются коми-пермяки. Манси начинают осваивать горную местность и местность к востоку от Урала, покидая равнинные места. Туда же к востоку от Уральского хребта переселяются татары. Русская культура (северно-русская и среднерусская) начинает адаптироваться к культуре местного населения и к культуре народов участвовавших в заселении Урала: татар, марийцев, удмуртов, чувашей [120].

Как уже говорилось выше, это освоение уральских земель связано было, прежде всего, с аграрным освоением края. Однако позже происходит то, что становится поистине особой страницей истории не только нашего региона, но и страны в целом, страницей на которой написано о рождении Урала как промышленного центра России.

В XVII–XVIII вв. начинается активное строительство казенных металлургических заводов по всему Уралу. Начинают возникать административные центры: Екатеринбург, Оренбург, Челябинск. В 1720 году в Кунгуре была учреждена Канцелярия горных дел. Это означало не только экономическое присоединение, но и фактическое закрепление государственной власти России на Урале.

На Урале, помимо меди и железа, находят золото и платину, а в начале XIX века открывают месторождения изумрудов и алмазов. Богат край и на поделочные и полудрагоценные камни: яшму, орлец, топазы, аметисты, бериллы, турмалины, демантоиды и т. д. Такое разнообразие самоцветов не могло не сказаться на возникшем здесь позднее камнерезном и ювелирном промысле. «Ювелирное искусство Урала – вершина восторга и трепета перед камнем <...> Подлинным

мастером становился тот, кто умел слышать камень, терпеть его, подчиняться ему» [172, с. 247]. Не смотря на то, что изготовление камнерезных изделий проходило в основном по эскизам столичных художников, рука уральских мастеров чувствовалась в особом внимании к рисунку камня: тональным переходам, пятнам и вкраплениям, что позволяло добиваться удивительных эффектов. «Екатеринбургская грань» известна даже у парижских ювелиров: лучшие мастера за границей удивляются искусству екатеринбургских гранильщиков в расположении фасеток и вообще чистоте работы» (из очерка Д. Н. Мамина-Сибиряка «Самоцветы») [160, с. 11]. Уральцы даже дефект камня могли использовать для придания неповторимости готовому изделию. «Листочки тоже тонко из змеевки выточил, а на корешок ухитрился колючки тонехонькие пристроить. Одним словом, сортовая работа. В каждой ягодке ровно зернышки видно и листочки живые, даже маленько с изъятиями: на одной дырки жучком будто проколоты, на другом опять ржавые пятнышки пришлись. Ну, как есть настоящие» [6, с. 124].

Говоря об уральских самоцветах нельзя не упомянуть, пожалуй, самый знаменитый и таинственный камень Урала – малахит. В малахитовое платье одета Медной горы Хозяйка, в малахите скрыт секрет Каменного цветка, Малахитовая шкатулка хранит богатство и тайну уральских самоцветов. Сила уральского камня, вернее изделий из него настолько велика, что Урал до сих пор связывают с этим минералом, хотя его добыча не ведется уже много лет. «Русская мозаика» уральских мастеров – верх камнерезного искусства. Распилив породу, тонкие пластины подгонялись так, что даже на больших, объемных поверхностях сохранялся рисунок камня, раскрывалась его красота.

Период промышленного освоения края приходится на петровскую эпоху, когда Россия остро нуждается в металле и в оружии, произведенном из него. Все подчинено военным нуждам, а денег у государства не хватает. Именно этим можно объяснить, с какой легкостью получают практически в абсолютное пользование Уральские земли промышленники Демидовы, Турчаниновы, Строгановы и другие. А права на добычу руды и выплавку металла передаются,

хотя и не полностью, в частные руки. Здесь необходимо уточнить, что землей владели только Строгановы, Демидовы же были заводчиками на государевой земле.

Край становится крупнейшим металлургическим регионом России, что в тех условиях было явлением беспрецедентным. Происходит его «промышленная колонизация», включавшая в себя новую волну массового заселения региона. На Урал шли и крестьяне, искавшие лучшей доли, и мастеровые, и беглые, за лучшей долей отправлялись рабочие с уже существовавших металлургических заводов центральной России: из Тулы и Олонца, выписывались из Москвы. Однако основной массой работников были крестьяне близлежащих слобод. «Из «свободных» переселенцев, являвшихся на Урал по царскому вызову, из купленных заводчиками в центральной России помещичьих крепостных, из «беглых холопов», каторжан, солдат и, гонимых за веру, старообрядцев постепенно составилось довольно пестрое население уральских заводов» [74, с. 7].

Начало строительства горных заводов совпадает со временем гонений на старообрядцев, которые, спасаясь от очередной волны репрессий, идут в уральские леса. Для промышленников, приход этих умелых и работающих людей был как нельзя кстати. «Раскольники были отличными работниками, самыми надежными поставщиками разных припасов и особенно были полезны по части приискания новых руд» [164, с. 245]. Именно раскольник – Ерофей Марков – нашел первое месторождение самородного золота на Урале. И именно раскольники станут у истоков уральской промышленности и уральских художественных промыслов. «Все заводское дело на Урале поставлено раскольничьими руками, а лучшие мастера были выписаны из Тулы и с Олонецких заводов, где старая вера процветала» [104]. Кроме того, из среды староверов вышли многие образованные люди, социальная и политическая элита Урала: заводские приказчики, городские головы, меценаты. Было среди них и большое количество купцов. Надо отметить, что основным местом торговли в то время были ярмарки, выполняющие еще и важнейшую функцию культурного

обмена – общения с представителями других регионов и стран, а как следствие – впитывание не только иноземных традиций и образцов поведения, но и специфики художественных изделий. Так на уральской медной посуде встречается «парное изображение льва и единорога», что было характерно для Русского Севера, «сетчатый» орнамент явно заимствован у новгородцев, а «изображения орлов издавна вошли в прикладное искусство Урала, являясь составной частью пермского звериного стиля» [152, с. 118]. Кроме того, богатство растительных и зооморфных мотивов и их стилистика говорит о знакомстве мастеров с произведениями высокого искусства XVII–XVIII веков.

Постепенно на Урале происходит формирование совершенно нового образа жизни, связанного не с крестьянским трудом на земле, а с заводом и его нуждами. И даже появляется новый формат места обитания.

Город-завод – особое устройство поселения, когда его центром становится плотина, перегораживающая реку, с возведенными вокруг нее заводскими корпусами. Именно водяная запруда, при полном отсутствии другого источника энергии, становилась началом строительства завода. И уже дальше, вокруг возводились жилые избы, церкви, постоянные дворы, рынки, господские дома. Завод – сердце такого поселения, его душа. Вся жизнь проходит внутри и вокруг предприятия. Возникает социальная организация, совмещающая в себе крестьянские традиции с трудом на заводе, освоение природных богатств и горных недр, их промышленное использование и традиционный крестьянский быт. Кроме того, «промышленная колонизация» формирует целый слой населения – «заводских людей», что стало проявлением этого особого жизненного уклада. «...Вот подстриженные в скобку кержацкие головы, с уклончивым взглядом и деланной раскольничьей ласковостью. Вот открытые лица великороссов-туляков, вот ленивая походка, упрямые очи и точно заспанные лица хохлов... Но все эти особенности исчезают, переплавляясь в один тип прожженного и юркого заводского человека» – писал Д. Мамин-Сибиряк об уральцах. Работа «в горе» и на заводе не просто закаляет, она формирует смелого, решительного и сметливого человека, который надеется не на Бога («мы под Богом ходим, они – под землей»

говорит М. Никулина), а на свои силы и знания. Человека, который, несмотря на всю тяжесть крепостного труда, основательно относится к своему делу и строит особые отношения с окружающим миром, где главное – его отношения с горой, с земным нутром и его богатствами, а основная ценность – труд, основанный на знании.

В отличие от крестьян, жизнь которых опиралась, прежде всего, на традицию, рабочие уральских заводов вынуждены были постоянно преумножать знания и стремиться к усовершенствованиям своей производственной деятельности и к новациям. Промышленность не может успешно развиваться без постоянного технического прогресса, а он не возможен без приращения знаний. Надо отметить, что общий уровень грамотности заводского населения существенно отличался от остальной крестьянской России. Согласно «Горному уставу», обучение должны были проходить все дети мастеровых. Учили не просто грамоте – готовили Мастеров. Например, программа обучения в главной школе при Златоустовской оружейной фабрике включала в себя, помимо высшей математики, черчения, геометрии и физики, «начальные основания химии, приравливая оную, более всего, металлургии, первые основания Минералогии, часть Горного Искусства, языки: Французский, Немецкий и Латинский, Горную бухгалтерию, рисование (из высочайше утвержденного доклада министра финансов о новом образовании Горного начальства и управления Горных заводов, 1806)» [140, с. 42]. Талантливых мастеров обучали за границей (так златоустовский гравер Бояршинов учился в Италии), отправляли в столичные художественные школы (екатеринбургские камнерезы Ваганов, Морозов, Соломин обучались в Петергофе), приглашали учителей из-за границы. Кроме того, заводчики везли на Урал образцы для подражания: картины, предметы прикладного искусства, бытовую утварь. Все это, безусловно, влияло на творчество уральских мастеров. Яркое тому свидетельство – златоустовский мастер Иван Бушуев, известный нам по сказу П. П. Бажова «Иванко-Крылатко». «Думал-думал, и давай рисовать пару коней. Коньков покрыл лентой, а на ней коронку вырисовал. Тоже все жички-веточки разберешь, маленько эта коронка

назад напрочапилась, как башкир на лошади, когда на весь мах гонит..... Взял да и приделал тем конькам крылышки, и видит – точно, еще лучше к булатному узору рисовка легла. Эту рисовку закрепил и по дедушкиному секрету вызолотил» [5]. Только в жизни не был Бушуев бедным неграмотным пареньком, он был Мастером, получившим хорошее европейское образование. Его учителя Вильгельм Николай и Вильгельм Людвиг Шафы, немецкие мастера позолоты и украшения клинков «были ремесленниками высокого класса, прекрасно владевшими техникой вытравки, гравировки и позолоты. Но они не были художниками» [140, с. 74]. Их ученики, уже обладавшие серьезной подготовкой в живописи и рисовании, вскоре превзошли своих учителей. И. Бояршинов, И. Бушуев, Е. Бушуев, П. Тележников, М. Тележников, Ф. Стрижов не просто выработали свой стиль украшения клинков, они создали златоустовскую школу авторского украшения оружия, что принесло провинциальному уральскому городку мировую славу. Клинки украшались не просто узорами – художники-граверы рисовали целые картины: «Фигуры офицеров и солдат русской армии; надписи, напоминающие о походах и победах Отечественной войны 1812 года; массовые сцены битв; сцены охоты; и, что было особым достижением, картины заводского производства Урала» [там же]. А греческий пегас Ивана Бушуева не только дал имя мастеру – Иванко-Крылатко – но и стал символом города Златоуста.

Рассматривая изделия народных художественных промыслов в качестве артефактов и репрезентантов региональной культуры, необходимо обратиться к таким понятиям как «ремесло», «народный промысел», «народный художественный промысел», «декоративно-прикладное искусство». Все они взаимосвязаны, но не подменяют друг друга.

В толковом словаре русского языка Д. М. Ушакова «ремесло» определяется как «требующая определенных навыков работа по изготовлению каких-нибудь изделий, ручным, кустарным способом». Современный экономический словарь трактует это понятие как «мелкое, преимущественно ручное производство товаров, требующее значительного мастерства», а также «владение искусством

изготовления определенных видов вещей, наличие соответствующей профессии» [154]. При этом ремесла можно условно разделить на домашние или семейные – когда владение каким-либо умением передается из поколения в поколение и служит для производства вещей необходимых для собственных нужд или нужд семьи, например изготовление одежды или домашней утвари. И на профессиональные, то есть те, которые требуют наличие мастерской, определенного оборудования и обучения у мастера, изначально ориентированные на заработок.

«Промысел» можно определить как ремесло, занятие или производство в качестве источника добывания средств существования. То есть промысел всегда связан с получением дохода, тогда как владение ремеслом может быть использовано только для собственных нужд. «Изначально все, что готовилось на продажу, относилось к промыслам. Когда вещь не изготавливалась как товар, то это можно считать ремеслом, если не брать в расчет профессиональных мастеров (кузнецы, гончары, кожевники и т. п.)» [131]. При этом промыслы так же можно разделить на несколько групп: добывающие, производящие и художественные. Добывающие промыслы – промыслы, связанные с добычей чего-либо: рыболовство, охота, старательство и т. д. не являются предметом нашего исследования. В работе рассматриваются производящие промыслы: ковроткачество, художественное литье и ковка, керамический промысел и другие, а также промыслы художественные, к которым можно отнести иконопись и домовую роспись. Кроме того, необходимо учитывать то, что производящие промыслы часто содержат в себе и художественную составляющую (роспись бураков, художественное литье и т. д.).

Федеральный закон «О народных художественных промыслах» определяет промыслы как форму «народного творчества, деятельность по созданию художественных изделий утилитарного и (или) декоративного назначения, осуществляемую на основе коллективного освоения и преемственного развития традиций народного искусства в определенной местности в процессе творческого ручного и (или) механизированного труда мастеров народных художественных

промыслов» [175]. Важно отметить, что к изделиям народных художественных промыслов нельзя относить изделия, изготовленные промышленным способом без применения ручного труда и без возможности творческого подхода к их изготовлению. Кроме того, изделия народных художественных промыслов должны быть изготовлены в местах их традиционного бытования, то есть на территории, «в пределах которой исторически сложился и развивается в соответствии с самобытными традициями народный художественный промысел, существует его социально-бытовая инфраструктура и могут находиться необходимые сырьевые ресурсы» [там же].

Таким образом, к народным художественным промыслам относятся изделия художественных и производящих (с элементами художественности) промыслов, а также изделия профессиональных ремесленников, совмещающие в себе как утилитарную, так и эстетическую функцию, имеющие определенную художественную ценность. В том случае, когда изделия народных мастеров (за исключением изделий чисто художественных промыслов), отличает профессионализм исполнения, можно говорить об их принадлежности к декоративно-прикладному искусству. А их форма, используемый материал, смысловое содержание будет отражать специфику культуры, выступать в качестве знакового для культуры явления.

Много вопросов возникает и при определении того, что же следует считать народными художественными промыслами Урала. Часть исследователей полагают, что к народным художественным промыслам необходимо относить только традиционные промыслы крестьянского быта: бурачный, керамический, красильный промысел и т. п. Такие же промыслы как гравюра на стали, художественное литье, камнерезный промысел – к профессиональному промышленному искусству, которое к народным промыслам не имеет никакого отношения. Однако с таким разделением трудно согласиться.

Уральские художественные промыслы уникальны тем, что в них соединились народное творчество, тесно связанное с традицией и авторитетом мастера, творческая импровизация, связь с мировой культурой и высокий

профессионализм. Кроме того, «произведения уральского промышленного искусства, при всем разнообразии характера и форм бытования промыслов, отличает тесная связь с бытом, с практическими потребностями самой жизни. Однако при этом отсутствует узко утилитарное отношение к создаваемым вещам. Такой тип отношений характерен для традиционной народной культуры» [120, с. 132]. Еще одним важным фактором принадлежности к народному искусству является привязанность к месту бытования и традиционное отношение к материалу, что в полной мере мы можем наблюдать в изделиях уральских ремесленников. «По нашим местам ремесло, известно, разное. Кто руду добывает, кто ее до дела доводит. Золото моют, платинешку выковыривают, бутовой да горновой камень ломают, цветной выволакивают. Кто опять веселые галечки выискивает да в огранку пускает. <...> Случалось и так, что в одной избе у печки ножи да вилки в узор разделявают, у окошка камень точат да шлифуют, а под полатами рогожи ткут» (П. П. Бажов).

Уральские народные художественные промыслы можно условно разделить на две большие группы. С одной стороны это промыслы, характерные для населения, занимающегося земледелием (а такого на Урале все-таки было большинство): прядение, вязание и ткачество, изготовление и роспись хозяйственной утвари, гончарное ремесло, берестяной промысел, плетение из лозы, столярное и плотницкое ремесла. Наиболее ярким проявлением этой группы стали: Оренбургский пуховый платок, Салдинские бураки, Таволожская и Кунгурская керамика, Уральская домовая роспись, Невьянская икона, Пермская деревянная скульптура.

Вторая же группа – промыслы, ставшие порождением горнозаводской жизни: кузнечное дело, в его художественных проявлениях, художественное литье и ковка, камнерезное и ювелирное искусство, лаковая роспись по металлу, гравюра на стали, художественная медь. Возникшие на стыке древних традиций, крестьянского жизненного уклада и зарождающейся промышленности, в XVIII–XIX веках они приносят Уралу мировую славу: Златоустовская гравюра на стали, Екатеринбургский гранильный промысел, Каслинское художественное литье,

Тагильская лаковая роспись, Невьянский сундучный промысел, Пермский камнерезный промысел. Несмотря на это деление, и в тех, и в других ярко проступили характерные черты уральского народного искусства, обладающего достаточно четко выраженными региональными особенностями.

Итак, к концу XIX века на Урале оформилось большинство народных художественных промыслов, самобытный стиль которых сформировался под влиянием различных исторических процессов. В них гармонично соединились как природные (особенности природного ландшафта и наличие в крае различных полезных ископаемых), так и социокультурные основания: «сплав» культур разных народов населяющих и осваивающих Урал в различные исторические периоды, особенности жизненного уклада, обусловленного созданием на Урале горной промышленности. Помимо этого, на формирование уральских художественных промыслов существенное влияние оказала западная культура, принципиальное переосмысление которой уральскими мастерами, дает рождение самобытному народному искусству. Особенность уральских художественных промыслов выражается в специфике используемых материалов, в технологиях, в тематике, в художественной стилистике. А их материал, форма и символическое содержание выступают в качестве некоего культурного маркера, знакового для региональной культуры явления, через которое она не только «выходит» в большой мир, но и очерчивает свои границы, репрезентуя культурную особость.

1.2. Проблемы сохранения и развития народных художественных промыслов Урала¹

Возникнув, как результат развития уральской культуры, изделия народных художественных промыслов в XVIII–XIX веках становятся ее ярким проявлением. Но становятся ли они культурным наследием, тем, что необходимо сохранить для

¹ Материалы параграфа частично опубликованы в следующих статьях:

Мясникова, Л. А. Народные художественные промыслы – хранители самобытности Уральского региона / Л. А. Мясникова, О. В. Крутева // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 6. – С. 337–340.

Крутева, О. В. Культурная традиция как источник сохранения народных художественных промыслов Уральского региона / О. В. Крутева // Устойчивое развитие России: вызовы, риски, стратегии: материалы XIX Международной научно-практической конференции Гуманитарного университета (Екатеринбург, 12–13 апреля 2016). – Екатеринбург : Гуманитарный ун-т, 2016. – С. 166–169.

настоящих и будущих поколений? И если под культурным наследием понимать «материальные и духовные ценности, созданные в прошлом <...> значимые для сохранения самобытности того или иного народа» [149], то каким образом сохранение традиций народного искусства будет способствовать нашей самобытности? И возможно ли сохранение народных художественных промыслов сегодня в их неизменном виде?

Для понимания этих процессов необходимо обратиться к понятиям «наследие» и «традиция».

Сразу нужно отметить, что «традиция» понятие неоднозначное, рождающее множество вопросов. Существует понимание традиции в качестве основы устойчивости людских общностей, как догмат, не подлежащий изменению, и подчиняющий себе личностное развитие человека, как инструмент социального регулирования, кто-то видит в ней непрерывную связь, уходящего и появляющегося вновь, основу и предпосылку появления нового. Действительно, с одной стороны, традиция – интегральное явление, которое включает в себя обычаи, навыки, правила, передающиеся из поколения в поколение, выраженные в различных стереотипах и сохраняющиеся в обществе в течение длительного времени. В художественных практиках под традицией принято понимать «зафиксированные ценности, на которых базируется то или иное направление народного творчества» [100]. В данном случае традиция понимается как некое статичное, «зафиксированное» образование, которому подчинена жизнь общества, а в художественном творчестве – работа мастера. Она аккумулирует и сохраняет определенную информацию: знания, умения, способы поведения, культурные достижения, ментальные смыслы, архетипы, символы и т. д. Можно сказать, что «традиция представляет собой некую информационную характеристику культуры, которая выражает в одинаковой степени все без исключения сферы общественной жизни» [110, с. 178]. Информация всегда является внутренним содержанием традиции. Но информация не всякая, а только та, которая может быть воспринята последующими поколениями как нечто важное и необходимое. То есть традиция, по своему существу – сохранение

важной для развития и воспроизводства человеческой общности информации, осуществляющаяся «при любых исторических переменах» [41, с. 333]. Строгое следование традиции в этом смысле наблюдается в художественных промыслах традиционного крестьянского творчества, когда художественная традиция в прямом смысле передавалась от отца к сыну. Мастера использовали определенные символы, художественные приемы, цветовую гамму. Эта инвариантность, впрочем, не исключала привнесение новизны в работу ремесленника. В качестве примера можно привести ракульскую роспись. Народный промысел северодвинского типа Архангельского района был делом всего одной семьи Витязевых. При этом отсутствие широких каналов коммуникации определило рождение самобытного ремесла, которое, хотя и близко к миниатюрам поморских рукописей, все же существенно отличается от последних. Желтый фон, золотистые и охристые цвета, глубокий зеленый и коричнево-красный играют главную роль в росписи бытовой утвари. Фантазийные цветы и листья, похожие на капли, четкая трехчастная схема нанесения рисунка, маленькие птички с крохотной головкой, увенчанной хохолком, с грузным телом и легким хвостиком, над спинкой которых поднято одно крыло – легкая изогнутая линия с крохотными штрихами перьев – являются отличительными чертами данной росписи.

Главное в традиции не только сохранение важной информации, образующей ядро любой культуры, но ее передача из поколения в поколение. Некоторые исследователи считают, что «традиция – это даже не то, что передается, а сам способ передачи» [184]. И если рассматривать традицию в динамике развития культуры, как передачу культурного опыта прошлого настоящему, то тогда она не может быть чем-то зафиксированным и неподвижным. Статичная традиция будет противоречить современному миру. Она умрет, не дав «жизнеспособного потомства».

Живая традиция – всегда связь. Связь народа со своей историей, преемственность поколений, «мостик», который соединяет прошлое, настоящее и будущее. И в этом случае традиция дает рождение новому. Являясь

«коллективной памятью», она не просто передает совокупность определенных образцов, к которым обращаются из поколения в поколение члены той или иной социальной группы, но позволяет их интерпретировать, наделяя новым смыслом исходя из запросов не прошлого, но настоящего. Динамика культурной традиции – постоянный процесс отмирания того, что на данный момент времени не является важным для той или иной культуры, и возникновения нового, модифицированного. В данном случае традиция не противопоставляется творчеству, но выступает предпосылкой творческих процессов.

В художественном творчестве, традиция так же не может выступать в качестве незыблемого авторитета, хотя передача художественных традиций не возможна без признания авторитета предыдущих поколений мастеров, но это признание должно быть связано, прежде всего, с познанием. Мастер не может каждый раз начинать с нуля. «Культура требует, чтобы духовно-творческие традиции передавались из поколения в поколение, чтобы новый художник не начинал все с самого начала, одиноко и беспомощно открывая те духовные пути, которые были уже выстраданы и открыты до него» [100, с. 10]. Копируя образец, «ученик» в определенный период может превзойти «учителя». Так подражание античным художникам привело к обновлению культуры и рождению Ренессанса, а принципиальное переосмысление высокого западного искусства уральскими мастерами-ремесленниками дало рождение многим уральским промыслам.

Благодаря традиции «старое и новое всегда вновь срастаются в живое единство» [41, с. 362]. Именно это «срастание» и проявилось особенно ярко в художественных промыслах Урала, которые гармонично соединили в себе отголоски язычества, традиции крестьянского народного творчества и новации промышленного производства.

Такое соединение можно наблюдать в уральской домовой росписи. Хотя обычай расписывать дома у уральских крестьян появляется лишь в середине XIX века (до этого времени, крестьянскую избу, топившуюся по-черному, вряд ли украшали росписью), в орнаментах, в построении композиции, в использовании определенной символики, явно прослеживаются следы древних языческих

верований. Жилое пространство дома делилось на три яруса: верхний, средний и подземный мир. Верхний ярус – небо, где изображались солнечные круги, розетки, цветочные венки и птицы. Средний ярус расписывался наиболее полно. Так многоярусное дерево с цветами, довольно частый сюжет в крестьянских расписных избах – древний мотив, уходящий корнями в искусство скифов и сарматов. Солярные символы, различные зооморфные мотивы – охранительная символика дома. Цветы, птицы, круги-солнца – все это, используемые в украшении, символы счастья и добра. Расписывали входные двери, вход в подполье, полати. Особенно старательно украшали печь и стены горницы. «Крестьяне охотно соглашались расписывать свои дома. Роспись отражала их кровную связь, единство с окружающей природой, их радостное, оптимистическое мироощущение, народную мечту о красивой райской жизни» [76, с. 30].

Чаще всего росписью домов занимались тюменские красильщики (в народе часто называемые кармацкими, так как жили они в большей части по течению реки Кармак, где и сложился центр «отхожего» промысла), которые были в основном выходцами с русского севера. А оттуда, часто встречающееся изображение льва, являющееся характерным именно для северян. В любимой ими композиции «льва и единорога, стоящих по сторонам дерева», в свою очередь, соединился британский герб с «древним образом предстояния» [182, с. 54]. Одновременно с зооморфными и растительными орнаментами в крестьянских росписях присутствуют жанровые, бытовые сценки, знаковые для владельцев дома события: муж с женой идут за руку, запряженная лошадь, первый паровоз.

Интересна традиция оформлять охлупень крыши деревенского дома в виде головы коня. Истоки ее, скорее всего, лежат в традиции при строительстве дома закладывать под его углы «жертвенные головы и ковши в виде коня или петуха (Новгород, XIV в.)» [там же, с. 13], «под нижние венцы сруба закладывали <...> голову коня» [181, с. 7]. Такие же головы водружали над кровлей дома. Вообще «конь – древнейший образ, стоящий у истоков славянской культуры, на том рубеже, где он смыкается с миром кочевников, степными ордами скифских и

сарматских племен» [182, с. 18]. Позднее эта традиция трансформировалась во всем известного «конька» на крышах домов.

Расцвет крестьянского дома, его украшения остановила революция. Глубокая трансформация прежнего уклада жизни повлекла за собой потерю многих традиций, в том числе и утрату народного искусства. К большому сожалению, на сегодняшний день не сохранилось целиком расписанных горниц, за исключением единиц («белая горница» в музее села Нижняя Синячиха). Однако и советская эпоха не чужда народному творчеству, она рождает свою символику: пятиконечные звезды, ракеты, самолеты, серпы и молоты – начинают появляться в украшении домов. Такое переплетение – «эстетический компромисс» между новой советской модой и традиционной крестьянской росписью. Дома, оформленные подобным образом, встречаются и на юге России, и в центральной ее части, и на Урале. Здесь необходимо упомянуть особенный дом, известный как «Домик в Кунаре» (с. Кунара Свердловской области). Уральский кузнец С. И. Кириллов, соединив традиции уральской домовой росписи, резьбы по дереву, кузнечное мастерство, высокопрофессиональные решения, художественные находки и советскую символику (переосмысленную согласно своему миропониманию), создал архитектурный шедевр, демонстрирующий нам былой расцвет архитектуры крестьянских домов в его обновленном варианте.

Ярким примером соединения иконописной традиции, крестьянского искусства и промышленного производства стали тагильские подносы. «Первооснова иконописи в становлении уральской лаковой росписи неоспорима. Другим ее источником стало народное художественное творчество» [52, с. 13]. Несмотря на то, что изначально на подносы наносилась многослойная сюжетная роспись, а сам промысел возник как дополнительный заработок на основе производства металлических изделий, лицом тагильского подноса становится «маховая роспись», которая рождает неповторимое многоцветие «Тагильской розы». Приемы нанесения растительного орнамента, скорее всего, заимствованы из крестьянского искусства росписи берестяных бураков. А вот появление ярких

роз на жестяных подносах остается загадкой, ведь на Урале не росли такие цветы. Яркие, красочные Тагильские букеты очень близки к народной живописи «южнорусских областей и Украины. Хотя некоторые исследователи и считают, что она не оказала какого-либо заметного влияния на местные промыслы, появление отдельных композиций на уральских изделиях из металла, дерева и бересты можно объяснить только украинской традицией» [9, с. 37]. В любом случае мы можем наблюдать, как традиция расписывать бытовую утварь (бураки, прялки, набойные доски, коромысла и т. д.) гармонично была перенесена на новый материал, из которого эту утварь стали изготавливать (металлические подносы, медная посуда, металлические шкатулки).

Сегодня традиции Тагильской лаковой росписи сохраняются не только в привычном для нас исполнении. Художник по стеклу Лилия Горбач делает панно и тарелки в технике фьюзинг (техника спекания стекла в печи), на которых снова расцветает «Тагильская роза». Соединив традиционный сюжет с новым материалом, мастер сделал традицию уральской росписи «живой», востребованной в современном мире.

Традиция урало-сибирской росписи (техника наложения цвета, орнамент) нашла свое воплощение в Туринской деревянной игрушке. Некогда Туринск был одним из центров росписи на Урале. И расписывали здесь не только внутренности дома и деревянную утварь. Не имея своего железоделательного и медного производств, мастера Туринска в первой половине XIX века сумели освоить это художественное ремесло, покупая заготовки металлических изделий у кустарей Нижнего Тагила. «Художники заключали договора и расписывали иконы для строившихся церквей даже далеко от города, что приносило им немалые доходы. Кроме того, они расписывали жестяные подносы и шкатулки, сбывая их оптом во время Ирбитской ярмарки» [99, с. 78]. Однако промысел просуществовал не долго. Новое рождение он обрел в 1960-х годах, когда в Туринске была открыта фабрика деревянной игрушки. Ее мастера буквально по крупицам восстановили секреты и приемы урало-сибирской росписи деревянных и металлических изделий. Но в начале 2000-х годов фабрика была закрыта. Сегодня Туринск вновь

пытается отвоевать себе звание центра уральской росписи. Студия авторских работ «Туринский сувенир» (руководитель А. Меновщиков), объединив мастеров-ремесленников Туринска, создает новые уральские сувениры, соединившие в себе и былые традиции народного искусства, и новые направления.

«Традиция обеспечивает уникальную неповторимость, связь, целостность, единство культуры и общества» [124]. Именно традиция кристаллизует в себе и передает то важное, что становится культурным наследием людских общностей.

Культурное наследие – термин, употребляющийся «в истории культуры и культурологии для обозначения совокупности всех культур, достижений (материальных и духовных) данного общества, его исторический опыт, сохраняющийся в арсенале общественной памяти. Культурное наследие обладает непреходящей ценностью, поскольку к нему относятся достижения различной давности, переходящие к новым поколениям, в новые эпохи» [149, с. 16]. Культурное наследие – это, то ценное (обычаи, формы представления и выражения, знания и навыки, а также связанные с ними инструменты, артефакты и культурные пространства), что «признается сообществами, группами и, в некоторых случаях, отдельными лицами в качестве части их культурного наследия» [2]. То есть наследие должно признаваться и приниматься конкретными людьми, группой, обществом.

Е. Ю. Погорельская фиксирует шесть смысловых слоев данного понятия, от идеологической конструкции, которая при ближайшем рассмотрении «не дает реального позитивного содержания» [149, с. 18], а в современных российских условиях (и для регионов это особенно актуально) носит скорее декларативный характер, до связи памяти и современной жизни. Для нашего исследования наиболее интересным и важным выступает слой, где основной акцент перенесен на слово «наследие».

Наследие, в традиционном понимании – наследство, богатство (как материальное, так и нематериальное), переданное предками. Теми, с кем мы связаны общей культурой, общей историей. Рождаясь в определенной культурной среде, мы наследуем язык, поведенческие реакции, наше прошлое, которое «не

просто информация, не просто совокупность фактов – это живая ткань предыдущих существований, зафиксированная в творениях культуры, определенных «обжитых местах», в «памяти событий» народа» [149, с. 19]. Наследство нельзя заимствовать, оно предназначено конкретным людям (общности людей). Его нельзя присвоить, ведь наследство изначально имеет собственника, а «краденое добра не принесет». Наследством можно распорядиться по-разному: отказаться от него, спрятать, законсервировать, либо признать его ценность, принять и практически использовать. Только тогда когда наследство используется, ценится и приумножается, оно становится наследием, культурным капиталом, приносящим как материальные, так и символические блага.

Народные художественные промыслы – наследство, доставшееся от предков, богатство, принадлежащее самобытной уральской культуре. Но это наследство должно стать наследием, тем культурным капиталом, который принесет региону как материальные, так и символические выгоды (узнаваемость, самобытность региона, его туристская и деловая привлекательность и т. д.).

Сегодня судьба художественных промыслов складывается по-разному. Одни, пережив спад, с трудом возрождаются вновь, другие находятся на грани исчезновения, а что-то утеряно безвозвратно. Так не делают больше в регионе «мороженого железа», хотя в конце XIX века только на Среднем Урале насчитывалось 35 крупных сундучных мастерских. На всю Россию славились невьянские сундуки «с морозцем»: окованные широкими железными полосами с рисунком в виде цветов, листьев, прихотливо изогнутых завитков и петелек. Эти полосы были покрыты особым лаком. Сундучный промысел существовал в Невьянске до 50-х годов XX века, к концу столетия постепенно сойдя на нет» [136, с. 51]. Не работает «Туринская игрушка». Закрыта знаменитая фабрика ковроткачества в Бутке, хотя еще недавно продукция уральских мастериц экспонировалась на крупнейших выставках страны. От «Тагильских подносов» остались лишь мелкие мастерские, утерян секрет знаменитого хрустального лака. И хотя некоторые исследователи говорят о Ренессансе народных художественных

промыслов, ссылаясь на проводимые фестивали и ярмарки народного искусства, появление модных тенденции («этника», «бохо» и т. д.), увлечение Handmade и т. д. (хотя в данном случае сложно говорить именно об уральских направлениях), стоит признать, что сегодня практически отсутствует культурная среда, формирующая запрос на народное творчество.

Ниже представлена таблица, наглядно демонстрирующая современное состояние художественных промыслов Уральского региона.

Таблица 1 – Места бытования и современное состояние народных художественных промыслов Урала

Название промысла	Места бытования (наиболее яркие проявления)	Временной промежуток	Современное состояние
изготовление и роспись бытовой утвари	Чердынь, Соликамск, Туринск, Невьянск, Нижний Тагил, Верх-Нейвинск, Н. Салда, Камышловский р-н, Прикамье (по течению р. Обва) и Приуралье, Талицкий, Шадринский р-ны, Кунгур	с конца XVII до XX века	практически нет
домовая роспись	центры распространения: Вятка, Тюмень (р. Кармак), росписи присутствуют по Среднему и Южному Уралу, в Прикамье: Ирбитский, Камышловский, Шадринский р-ны, Алапаевский р-н и т. д.	XIX век – начало XX	практически нет
иконопись	Невьянск, Нижний Тагил, Верх-Нейвинск, Черноисточинск, Екатеринбург	XVII–XX век	Невьянская иконописная мастерская (фонд «Возрождение Невьянской иконописи и НХП)
культовая деревянная скульптура	Пермский край (Усолье, Соликамск, Чердынь, с. Ныроб, с. Шакшер и др.)	XVI–XIX век	нет

Продолжение таблицы 1

Пуховязание	южная и восточная часть Оренбургского края, по берегам рек Урал, Сакмара и Орь	с XVIII века по настоящее время	возрождается
керамический промысел	повсеместно	по настоящее время	отдельные мастерские и единичные мастера
керамический промысел (наиболее яркие проявления)	Таволги	по настоящее время	ООО «Таволожская керамика», Гончарная мастерская Шадриных-Масликовых
	Богданович	1973–2010 гг.	Богдановичский фарфоровый завод
	Кунгурский уезд	по настоящее время	небольшие мастерские
керамический промысел (наиболее яркие проявления)	Сысерть	XIX–XX век	с 1960 года – Сысертский завод керамических изделий, сегодня – «Сысертский завод художественного фарфора»
	Екатеринбург	по настоящее время	работают отдельные мастера
производство изразцов	Соликамск, Усолье	XVII–XVIII век	нет, но налажено производство иконостасов и фарфоровых изделий на Сысертском заводе художественного фарфора (ООО Фарфор Сысерти)
ковроткачество и узорное вязание	с. Бутка, Свердловская обл.	1950–2002 гг.	нет
	с. Канаши, Курганская область	1925–2017 гг.	нет

Продолжение таблицы 1

берестяное дело	Нижняя и Верхняя Салда, с. Прокопьевская Салда (под Невьянском), Нижний Тагил, Шадринск	с XVIII века по настоящее время	отдельные мастера в Челябинске, Салде, Н. Тагиле. Мастерская «Честа» в Шадринске
роспись по дереву	Туринск	XIX век	попытки возрождения
	Шадринск	настоящее время	попытки создания новой росписи
чугунное художественное литье	Касли	с XVIII века по настоящее время	Каслинский завод архитектурно-художественного литья
	Куса	XVIII–XX вв	нет
	Невьянск	XVIII век	нет
чугунное художественное литье	Каменск	XVIII век	нет
	Верх-Исетский завод	начало XIX века	нет
гравюра на стали	Златоуст	с XVIII века по настоящее время	около 40 небольших мастерских
медно-посудное производство	Екатеринбургский, Невьянский, Суксунский, Троицкий, Иргинский заводы	XVIII век	промышленное производство УГМК совместно с ЗАО «Интерсилверлайн», г. Кольчугино Владимирская область
самовары	Иргинский завод, Суксунский завод	XVIII–XX век	нет

Продолжение таблицы 1

сундучный промысел	Невьянск, Н. Тагил, с. Быньги	XIX по 50-е годы XX века	нет
лаковая роспись по металлу	Нижний Тагил	с XVIII века по настоящее время	мелкие мастерские и отдельные мастера
	Туринск	XIX век	нет
	Талицкая фабрика Троицкого завода	XVIII век	нет
кузнечное дело	повсеместно	по настоящее время	отдельные мастерские
камнерезный промысел	Екатеринбург, Кунгурский, Осинский уезды Пермской губернии, Березовский, Верх-Исетский, Нижнеисетский заводы, Н. Тагил, с. Шарташ, д. Полдневая, Мурзинская слобода и т. д.	с XVIII века по настоящее время	отдельные мастера и небольшие мастерские
ювелирное дело (в основном гранение камней и ювелирная пластика)	Екатеринбург, Пермь, Челябинск и т. д.	с XVIII века по настоящее время	развитая сеть предприятий (мало ювелиров, имеющих «свое лицо»)
колоколо-литейное дело	Невьянск, Екатеринбург, Каменск-Уральск, Выйский (Тагил) и Суксунский (Красноуфимск) заводы	с XVIII века по настоящее время	ООО «Пятков и К» г. Каменск-Уральский
декоративная и художественная бронза	Верхне-Исетский, Нижнетагильский, Златоустовский заводы	конец XVIII – начало XIX века	Отдельные мастерские

Конечно, это далеко не полный список того, что когда-то делалось на Урале. Как уже говорилось выше, традиции народного искусства были оборваны в результате трагических событий нашей истории. Связь с народным искусством если и не потеряна совсем, то была прервана. Современный человек живет, не зная своих корней, своей истории. Кроме того, глобализация привела к

массовизации культуры, к утрате ее самобытности. А изменения стиля жизни – к утрате утилитарной функции изделий народных промыслов. Происходит истощение ресурсной базы, истончается слой хранителей народного искусства, теряется мастерство. «Каждая культура определяет свою парадигму того, что следует помнить, а что подлежит забвению. Последнее вычеркивается из памяти коллектива и «как бы перестает существовать». Но сменяется время, система культурных кодов, и меняется парадигма памяти-забвения. То, что объявлялось истинно-существующим, может оказаться «как бы не существующим» и подлежащим забвению, а не существовавшее – сделаться существенным и значимым» [94, с. 201]. Именно это и произошло с народными промыслами, многие из которых были забыты, а сегодняшний день требует их возрождения.

Любая культура в ходе своего развития вырабатывает некоторую систему устойчивого «равновесия», где каждая часть целого выполняет свою функцию. Если уничтожить какой-либо элемент культуры, то вся этнокультурная система, а значит, и народ, живущий в ней, может быть подвержены деградации и гибели. «Традиция, с биологической точки зрения, есть форма коллективной адаптации общности к ее среде. Уничтожьте традицию, и вы лишите социальный организм его защитного покрова и обречете его на медленный, неизбежный процесс умирания» [102]. Данное утверждение Б. Малиновского подтверждено жизнью небольших народов. Русский этнос огромен, его уральская общность постоянно «подпитывается» новыми культурными элементами. Все это не дает нашей культуре погибнуть. Но, если раньше у региональной культуры Урала была ее горнозаводская основа, то сегодня край утратил этот фактор. Нет горных заводов, бывших когда-то мощью не только региона, но и страны, истощаются природные богатства. Мир стал другим. Урал из горнозаводского края переродился в промышленный центр. Но хотя уральские заводы потеряли прежнюю мощь, Урал не перестал быть «Хребтом России», а уральский характер проступает и в архитектонике городов, и в современном высоком искусстве. В творчестве Виталия Воловича воплотились и уральская мощь, и любовь к камню. Его работы несут в себе суровость уральского человека, вросшего корнями в эту землю, а

вернее в «корявую уральскую породу». Специфика менталитета горноуральца, особое мироощущение ярко проступает у Эрнста Неизвестного, скульптуры которого словно высечены из цельного куска уральской руды. Эта же грубоватость и мощь присутствуют в картинах Германа Метелева, а в картинах Миши Брусиловского, по словам А. А. Рюмина, живет Пермский звериный стиль.

Однако осталось ли сегодня то народное творчество, которое когда-то было «лицом» региона? И если да, то существуют ли его проявления в качестве промыслов? Златоустовская гравюра, Тагильский подносный промысел, Каслинское литье, камнерезный промысел Екатеринбурга и Перми – те, которые являлись маркерами Урала. Современный мир меняет народное искусство. Если в прошлом промыслы были частью жизни людей, изделия мастеров использовались повсеместно, а ремесло в прямом смысле «кормило» человека, то сегодня эти функции во многом утрачены. Изделия художественных промыслов не используются по их прямому назначению, они сувениром, дизайнерской безделицей. Мир изменился, а вместе с ним изменились и потребности, и эстетические вкусы людей.

Меняются и сами промыслы. Если раньше отсутствие широких коммуникационных каналов вело за собой строгое следование канону, то сегодня народное творчество открыто миру, оно становится ближе к искусству, впитывает в себя, не свойственные Уралу художественные традиции, использует новые материалы. Благодаря этим процессам, появляются мастера, дающие рождение артефактам, в которых переплетаются новые современные смыслы.

Тагильская роспись оживает в работах мастера художественного стекла (фьюзинг) Л. Горбач. Мастер по бересте В. Махнюк, сохранив традиции обработки, создал свой собственный стиль «берестяное барокко». Традиционно-уральское отношение к камню, любовь к нему несут работы Д. Богомазова, который, словно Данила Мастер, создает свои сказочные каменные цветы. Расцветает уральская роза в работах кузнеца А. Лысякова. Традиции народной игрушки воплощаются в металле А. Потоскуевым. Работают в интересной

авторской технике керамисты Ильины. Живет уральская любовь к металлу в медной пластике В. Мироникова и М. Голубева.

К сожалению это лишь небольшая крупница народного искусства. И хотя сегодня традиция «по-прежнему включена в современность, она находится в рабской зависимости от нее: к традиции обращаются для того, чтобы удовлетворить ностальгические причуды, добавить цвета и глубины современной теме» [98, с. 77]. Наша действительность наполнена изделиями лишь отдаленно напоминающими былое величие уральских промыслов. И здесь вина не только самих мастеров, в их нежелании творчески расти, совершенствовать свое мастерство. Сегодня, как уже говорилось выше, отсутствует культурная среда, формирующая запрос на народное искусство. «Прошлое живет только благодаря традиции, связи с настоящим, и если у настоящего нет интереса к прошлому, то даже сохраненное (в архивах, музеях) прошлое – мертво» [33, с. 13]. И в этом мы видим основную проблему, можно сохранить, «законсервировать» изделия народных художественных промыслов в музейных коллекциях, но будут ли они живы?

Только признав ценность народного искусства, соединившего в себе многовековую традицию отношения к материальному, «вещному» миру, особое видение окружающей природы, глубинные смыслы народной культуры, приняв его в качестве культурного капитала (наследия), переосмыслив, сделав востребованным в современном мире, можно дать ему новую жизнь. Сделать традицию «мостиком» между прошлым, настоящим и будущим. Извлечь из нее «то, что важно для настоящего и для его прорастания в будущее» [там же, с. 15]. Традиция в этом случае будет выступать в качестве «механизма наследования», с одной стороны, кристаллизуя в себе ценность прошлого, а с другой – адресовать эту ценность будущему. Только через наследование возможно сохранение и развитие народного искусства.

В предыдущем параграфе выделялись различные элементы системы артефактов, в частности, «сподручные предметы», девайсы, вещи.

«Сподручные предметы» и девайсы замыкают человека в «Мире-Постава». Казалось бы, сподручные предметы утверждают человека в качестве субъекта. Но, как показал М. Хайдеггер, человек, полагая себя в качестве меры всех вещей, в себе и замыкается, попадает в клетку, которую сам себе создает, отмежевывается от единства бытия. Девайсы – «дикие вещи», которые не подчиняются логике человека, а активно включают его в технологические урбанизированные «джунгли», делают человека разновидностью девайса. Есть ли возможность относиться к артефактам как к вещам, выйти из Мира-Постава, мира девайсов в просвет бытия? Выскажем предположение, что именно изделия народных художественных промыслов, воплощая в себе и репрезентуя глубинные слои и символы культуры региона, могут стать той спасительной ниточкой, которая выводит человека из Мира-Постава в открытость пред-стояния. Это не значит, что можно заменить девайсы традиционными вещами, но их соединение может позволить человеку переосмыслить себя, свою идентичность, место в мире.

Народные художественные промыслы Урала – богатство, доставшееся от предков. Сохранить которое возможно лишь в том случае, если обратиться к нему, признать его ценность, принять и практически использовать, тем самым, сделать народное искусство Урала культурным наследием. В современном мире сложно сохранить народные художественные промыслы в неизменном виде. Для того чтобы промыслы жили, они должны быть не просто затребованы современностью, но переосмыслены, модифицированы.

ГЛАВА 2. РОЛЬ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ПРАКТИК В ПРОЦЕССАХ СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ НАРОДНЫХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОМЫСЛОВ УРАЛА

2.1. Социально-культурные практики как способ сохранения и развития народного искусства¹

В предыдущей главе мы уже обратили внимание на то, что сохранение народных художественных промыслов невозможно без их актуализации. Не включенные в современность, промыслы утрачивают свое значение, уходят навсегда, а вместе с этим теряется и региональная самобытность, и часть уральской истории, и часть культуры. «Если какой-либо элемент культуры, несущий символическую нагрузку, не будет привлекать людей, он слабнет и придет в упадок» [98, с. 16]. Именно поэтому важным становится обращение к социально-культурным практикам и осмыслению их взаимосвязи с социально-культурными институтами: музеями, галереями, выставочно-ярмарочными и туристскими, которым под силу актуализировать народное искусство, дать новый импульс его развитию.

В рамках нашего исследования, прежде всего, необходимо понять, что такое «социально-культурные практики», для чего выделим из данной смысловой конструкции термин «практика».

На сегодняшний день в науке существует несколько подходов к осмыслению данного понятия. Долгое время «практика» относилась только к материально-предметной деятельности, преимущественно – к материальному производству. В этом случае, народные промыслы можно считать

¹ Материалы параграфа частично опубликованы в следующих статьях:

Крутеева, О. В. Социально-культурные практики как способ сохранения и развития народного искусства: философско-культурологический анализ / О. В. Крутеева // Вестник Гуманитарного университета. – 2018. – №1(20). – С. 104.–108.

Крутеева, О. В. Роль художественных галерей Екатеринбурга в сохранении и развитии культурного наследия Урала / О. В. Крутеева // Вестник Гуманитарного университета. – 2014. – № 3(6). – С. 46–52.

Крутеева, О. В. Музейные практики как способ сохранения и актуализации культурного наследия / О. В. Крутеева // Новые голоса в науке: идеи и проекты – 2017: сборник материалов XI конкурса научно-практических работ студентов и аспирантов. – Екатеринбург : Гуманитарный ун-т, 2017. – С. 89–93.

Крутеева, О. В. Горнозаводская культура Урала: перекресток цивилизаций / О. В. Крутеева, О. Ю. Минина // Культура и цивилизация. – 2016. – № 5. – С. 305–316.

разновидностью материально-производственных практик, включенных в повседневную жизнь. Однако сегодня «практика» рассматривается шире.

Социальная философия рассматривает практику в качестве всего многообразия «способов реализации человеческого бытия в различных формах закрепления, воспроизводства и развития человеческого опыта, процесс перехода накапливаемого и накопленного опыта людей в условия их жизни, в средства их деятельности, в схемы их самоутверждения» [79, с. 369]. Практика связывает различные аспекты как индивидуальной, так и совместной жизни людей, выявляя проблемы социального бытия. Можно сказать, что практика – это «специфический «механизм» в эволюции человека, вырабатывающий меняющиеся средства взаимодействия людей с природой и друг с другом» [там же]. Являясь определенной социальной связью, практика обеспечивает накопление опыта и трансляцию его из поколения в поколение. Конечно, эта трансляция может сопровождаться и потерями, и его обеднением, однако без такой передачи не возможно дальнейшее развитие самого человека.

Возможно отождествление понятия «практика» и со сферой материального производства (производство вещей), и с трудом. В этом случае практика представляется как заинтересованная, «заряженная» потребностями и человеческими эмоциями, нравственными и эстетическими предпочтениями деятельность.

Согласно О. В. Хархордину и В. В. Волкову «практики «раскрывают» основные способы социального существования, возможные в данной культуре и в данный момент истории» [38, с. 22], являясь не просто фоном общественной жизни, но активным творческим действием. Кроме того, каждая культура вырабатывает свою конфигурацию практик, благодаря чему и проявляется феномен каждого отдельного народа («русскость» у русских, «немецкость» у немцев и т. д.) [там же, с. 177].

А. Макинтайр определяет «практики» в качестве последовательной и сложной формы «социально учрежденной кооперативной человеческой деятельности», которая производит блага, дающие некое преимущество той или

иной человеческой общности. В соответствии с его концепцией «кладка кирпича – это не практика, а архитектура – практика. Посадка овощей – это не практика, а фермерство – практика» [97, с. 255–256]. Для Л. Витгенштейна «практика или «форма жизни» задает условия осмысленности повседневного языка», а Д. Юм одним из первых указал на связь практического действия и привычки – habit, когда именно привычка или некий привычный способ «мыслить или поступать определенным образом служат достаточным основанием для последующих действий» [37].

Особого внимания заслуживает понимание данной категории П. Бурдьё. Разработанный им метод культурной практики, не только позволяет обозначить культурно-исторический контекст создания тех или иных вещей (в нашем случае изделий народных художественных промыслов), но помогает понять смыслы и значения скрытые в народном искусстве. Кроме того, данный метод соотносится «с пониманием неразрывной органической связи социального и культурного, общества и культуры, т. е. с представлениями именно о социокультурном характере коллективного существования и активности людей во всех сферах жизни» [50, с. 88–89]. При этом культурное представляет собой способ существования людских общностей, а социальное не просто обозначает связи и отношения между людьми, но связывает людей и созданные ими артефакты.

Для понимания практик П. Бурдьё вводит понятие «габитус», который – есть «ансамбль интериоризированных социальных отношений», система действия, восприятия, мышления и выражения, которая функционирует как «структурирующая структура». «Будучи внутренним опытом, через который непрерывно осуществляется закон внешней необходимости, несводимой к непосредственному конъюнктурному принуждению, габитус обеспечивает активное присутствие прошлого опыта, который, существуя... в виде схем восприятия, мышления и действия, дает более убедительную гарантию тождества и постоянства практик во времени, чем все правила и явным образом сформулированные нормы» [188, с. 64]. При этом габитус не является данностью, но формируется в процессе жизни, в результате воздействия на индивида его

социального окружения. В своих работах П. Бурдьё утверждает, что габитус, являясь некой «структурированной системой практических схем», формирует практики агента таким образом, что они становятся адаптированными к той системе социальных отношений, «продуктом которой они являются» [189]. Кроме того, габитус и сам способен оказывать влияние не только на социальное окружение, но и изменять место обитания, формируя его «посредством более или менее адекватного социального употребления» [27, с. 59], с помощью производимых им практик. П. Бурдьё пишет: «Практика – это изменение социального мира, производимое агентом», при этом в качестве последнего могут выступать как отдельный человек, так и институция непосредственно осуществляющие практику, это «все то, что социальный агент делает сам и с чем он встречается в социальном мире» [189]. При этом понимание практик невозможно без учета всего многообразия «социокультурных обстоятельств осуществления практики», которые являются условиями формирования поля, где собственно и осуществляется практика [50, с. 89]. То есть практика не только чем-то обусловлена и от чего-то зависит, она всегда «есть различие», так как любое совершенное агентом действие отличает его от предмета практики, а его способ и манера действия отлична от характеристик и действий других агентов (та же упомянутая нами «русскость» у русских). При этом габитус выступает неким «порождающим механизмом», который способен производить практики, подчиненные одному общему принципу. То есть габитус проявляется во всех практиках агентов, систематизируя их, задавая некое внутреннее единство. Он является их порождающим началом и «позволяет производить бесконечно большое число практик, к тому же относительно непредсказуемых <...> и вместе с тем ограниченных в своем разнообразии» [24, с. 108]. Таким образом, габитус с одной стороны производит практики, при этом, не допуская их простого механического воспроизводства, но с другой стороны он является «каркасом», который ограничивает появление чего-то абсолютно нового. В данном случае мы можем говорить об определенной инвариантности практик, присущих тем или иным социальным общностям. Вообще, не смотря на то, что для Бурдьё «габитус»

одна из основных категорий, в его работах достаточно сложно выделить четкое определение данного феномена. Это «ускользающее» понятие, осмыслить которое возможно лишь через различия и контрасты. Именно в различиях, в сравнении одной людской общности с другой, можно выделить и понять ту уральскую особость, «корявую уральскую породу», которая проявила себя в сформированных определенным образом практиках. Речь здесь может идти и о практиках тела, и о практиках повседневности, и о практиках, связанных с народным творчеством, обо всем том, что формирует жизненный уклад уральцев.

Уральский образ жизни всегда отличался от жизни Центральной России. Горнозаводская цивилизация, переплавив людей в своем котле, делает главным (и мы уже говорили об этом) не крестьянский труд (хотя куда же без него), но гору и завод, которые становятся для уральцев не просто средством к существованию, но образом жизни. На Урале, как пишет Майя Никулина: «жили в заводе, работали в горе, самоцветы мерили пудами; медное поле было действительно медным, а железная гора – железной» [135]. Гора и завод, учат жить по-другому, надеясь только на себя, свои силы и знания. Недаром у В. И. Немировича-Данченко в «Артемовском руднике» сокрушается горный рабочий: «Бог-то от нас отступился. Потому с этою рудою мы совсем как черти стали» [133, с. 228].

Приписанные к заводу, целиком принадлежащие ему, люди начинают ощущать себя «неким искусственным образованием, новой «породой» <...> обязанной своим возникновением «интересам государственным» [137, с. 139]. Здесь дело выходит на первый план. Понимая, что без этого каторжного, неистового труда не выжить, среди заводского населения формируется не просто особая трудовая этика, но культ труда. По словам А. Иванова: «труд стал для них всем: смыслом жизни, наградой, проклятием, мерой уважения, привычкой» [63, с. 140]. И даже после отмены крепостного права остается эта связующая нить с заводом и своим делом. Так в повести «Три конца» Д. Н. Мамина-Сибиряка сокрушается заводской рабочий: «А как же, например, моя-то домна останется? – накинулся Никитич с азартом, – для него вдруг сделалось все совершенно ясно. – Ну, как ее оставить хоть на час?.. Сейчас козла посадишь – и конец!» [105]. Связь

с заводом, преданность ему и своему делу сохранялась и в советский период (достаточно вспомнить строительство Магнитки, Уралмашзавода, Челябинского тракторного завода, Уралвагонзавода и др.). Не пропала она и сейчас, воплощаясь в характере местных жителей, в особой уральской идентичности. Подчинившие природу, уральцы и сегодня живут не землей, а недрами горы. Беря ее богатства, отдают ей силы и человеческое счастье. И хотя жизнь крупных уральских городов уже не столь зависит от подземных недр, но даже туристская деятельность на современном Урале во многом строится на основе генетической связи с горой. Едва ли не первое, что мы показываем приехавшим в Екатеринбург туристам – место гибели царской семьи, и именно это событие – главная ассоциация с городом у многих его гостей. Леонид Салмин, комментируя это, отмечает: «Неосознаваемое в своей огромности значение подземелий и могил как мест средоточия «сокровищ» (т. е. сакрального достояния города) приводит к постоянному использованию их в качестве ресурса городского имиджбилдинга» [158]. Возможно в этой тяге к подземельям (подземелье – не только место средоточия кладов и богатств, но и потусторонний, загробный мир) и кроется причина андеграудности, мрачности и грубоватости, танатологических наклонностей, выразившихся в творчестве многих гениальных уральских деятелей: Николая Коляды, Бориса Рыжего, Алексея Балобанова, некоторых представителей екатеринбургского рок-движения.

Уральская особость проявляет себя и в практиках, связанных с народным творчеством, ведь именно промыслы «специфику которых определили несметные богатства уральских недр» [136, с. 4] стали тем, что сформировало культурный капитал, по которому идентифицируют уральский регион: художественное литье иковка, камнерезное искусство, художественная медь и гравюра на стали (т. е. все то, что часто относят к так называемому «промышленному искусству»). Соединившие традиции народного творчества, новации промышленного производства, переосмыслившие высокое западное искусство, они обрели свою уникальность, став самобытным культурным проявлением. В качестве примера приведем слова одного из ведущих каслинских скульпторов А. В. Чиркина: «В

чем я вижу традиции каслинского художественного литья? Прежде всего – это верность Теме, Теме Урала, Теме Труда, Талантливого уральского мастерового. Какой наш Урал? И седой, и былинный, древний и революционный, военный и могучий, индустриальный. Поэтому главная наша традиция – идти в ногу со временем, не забывая прошлого Урала. <...> Новизна должна быть в теме. Может проявиться в пластике форм. <...> Но тщательная проработка, ее ювелирность, чистота, артистизм – это должно быть свято для каждого каслинца» [49, с. 136]. Такое «трепетное» отношение к материалу, к его внутренней красоте мы можем наблюдать и в камнерезном искусстве, и в художественной ковке, и в ювелирной пластике.

Обращая внимание на художественное оформление (а здесь мы говорим и о цветовых решениях, и о пластике форм, и о символике), нельзя забывать о том, что народные художественные промыслы – та грань, которая несет в себе не только художественное, но и социальное. Находясь между повседневным (утилитарное назначение предметов промысла) и художественным (эстетика оформления), эти практики соединяют воедино и то, и другое. Практики народного искусства создают не просто утилитарные или художественные вещи, они рожают тот культурный капитал, через который проявляется самобытность нашего региона и который становится основой культурной самоидентификации людей его населяющих. Кроме этого, и мы уже говорили об этом ранее, через практику народного искусства, через накопленный ими культурный капитал возможно влияние культуры региональной на культуру материнскую. Так, известный всем Жостовский подносный промысел, который сегодня с успехом представляет Россию и ее народные промыслы на внутренних и международных выставках, во многом обязан своим рождением и расцвету подносу Нижнетагильскому. Появившись почти на столетие позже последнего в селах Жостово, Осташково, Хлебниково, Троицкое Московской губернии, промысел также имеет иконописные корни. Изначально наносившаяся на подносы, изготовленные из папье-маше, позднее роспись переносится по примеру тагильчан на металл. Кроме того, жостовские мастера активно используют

понравившиеся художественные приемы, заимствуют форму подноса, постепенно трансформируя промысел под местные традиции. До сих пор подносы, имеющие прямоугольную форму, в Жостове называют сибирскими.

Однако следуя логике нашего исследования, в данной главе нам необходимо рассмотреть не практики вообще, но те, которые направлены на сохранение и актуализацию культурного богатства, представленного народным искусством. В данном случае мы говорим о практиках социально-культурных: музейных, галерейных, кураторских, выставочно-ярмарочных и туристских.

Из всего многообразия производимых людскими общностями практик, можно выделить несколько групп: практики, относящиеся к повседневной жизни, практики художественные и практики социокультурные. При этом повседневные практики не просто носят фоновый характер, но и раскрывают способ социального существования той или иной общности. И если раньше народные промыслы, которые являясь материально-производственными практиками, были включены и в практики повседневности, то современность смещает их из повседневности в поле художественной жизни. Художественные практики (то есть все то, что тесным образом связано и с искусством, и с творчеством) выступают неким индикатором культурных изменений, именно через них наиболее ярко проступает самобытность того или иного народа, общности, региона. И если мы говорим о художественных промыслах Урала, то даже в трансформированном виде (став предметом декоративно-прикладного искусства, аутентичным сувениром либо деталью сконструированного туристского пространства) они способны раскрыть культурные особенности региона, выделить их, очертив границы региональной культуры. Однако сместившись в поле художественного, практики народного творчества становятся беззащитными под воздействием внешнего (часто неблагоприятного) влияния. Это проявляется и в незащищенности мастеров, в сложности нахождения своего места в новом поле, в воздействии рыночных условий, в потере аутентичной стилистики, и т. д. «Поле искусства беззащитно и гетерономно в современной культурной ситуации» – пишет в своей работе М. Ю. Гудова, ссылаясь на метод культурных практик

П. Бурдьё [50, с. 91]. Именно поэтому мы и обращаемся к социально-культурным практикам, которые не просто связывают между собой повседневное и художественное, но вводят художественное в повседневную жизнь, сохраняя его и актуализируя, при этом изменяя окружающую нас реальность.

Это деление достаточно условно, так как практики самым тесным образом связаны между собой, а их различная конфигурация составляет ткань социальности, рождая многообразие культурных проявлений. Однако с уверенностью можно сказать, что социально-культурные практики – это практики, прежде всего, связанные с деятельностью по сохранению, актуализации и передаче культурных ценностей, а также приобщения к ним и отдельного человека, и общества в целом. Данное понятие включает в себя взаимосвязь «духовных и социальных факторов функционирования общества и перехода к новым качественным параметрам социокультурной системы» [63]. Культурная «деятельность индивидуального субъекта и социальных групп по сохранению, созданию и освоению культурных ценностей» [71, с. 19]. Это созидательная, творческая деятельность, «адаптивный механизм», который позволяет человеку встроиться в контекст культурных и социальных процессов. В ходе таких практик человек производит, потребляет и тиражирует культурные ценности, в результате чего и происходит создание «вторичной среды обитания». «Эта среда, которая и есть, собственно, не что иное, как культура, должна постоянно воспроизводиться, поддерживаться и регулироваться» [101, с. 44], благодаря чему происходит не только сохранение человеческого общества, но его развитие и выход на новый культурный уровень. Данный процесс невозможен без образования социально-культурных институтов, а институализация, по словам Л. А. Закса, является всеобщим законом социокультурной жизни [56].

В понимании данной категории мы опираемся на работы Б. Малиновского, который рассматривает институт с позиций функционализма и даже выделяет институт в качестве «единицы культурного анализа». Согласно его концепции «культура – это единое целое, состоящее частью из автономных, а частью из согласованных между собой институтов», а культурный процесс «всегда

предполагает существование людей, связанных друг с другом определенными отношениями, т. е. определенным образом организованных, определенным образом обращающихся с артефактами и друг с другом при помощи речи или символики какого-либо иного рода» [103].

Такая организация (организованное поведение людей) всегда формируется вокруг некой потребности и выполняет важные для той или иной людской общности социокультурные функции. Кроме того, она обладает структурой, а также имеет «свой материальный субстрат, то есть некоторую специально выделенную долю материальных средств и орудий, а также часть материальных благ – плодов согласованной деятельности» [101, с. 52–53]. Помимо этого, важной составляющей любого социально-культурного института будут являться практики, которые объединяясь между собой, взаимодействуя и видоизменяясь, в какой-то момент образуют некую упорядоченную форму, ограниченную рамками данного института. При этом одна и та же практика может быть включена в рамки нескольких институтов. Так, например, выставочные практики являются составляющими, как музеев, так и галерей, а кураторские практики сегодня включены практически во все сферы современной жизни.

Со временем, несмотря на свою относительную устойчивость, институты способны видоизменяться (под воздействием как внешних, так и внутренних факторов), становясь порождающим началом новых практик, которые в будущем способны перейти в новое качество. Так практики коллекционирования во многом стали порождающим началом образования музея как социально-культурного института, а тот, в свою очередь, дает начало практикам галерейным.

Благодаря социально-культурным институтам происходит производство и накопление «символического капитала», который проявляется не в экономической ценности конкретных артефактов (картин, изделий декоративно-прикладного искусства и т. д.), но в ценности символической, основанной «на знании и признании» [23, с. 41] и через который каждая отдельная культура (в нашем случае региональная культура Урала) заявляет о себе и в культуре материнской, и в культуре мировой. Кроме того, эта аккумулированная

символическая ценность, этот капитал в какой-то момент начинает влиять на практики, заставляя их выходить за рамки института, расширяя тем самым не только его границы, но границы влияния на динамику культурных процессов.

Таким образом, можно сказать, что социально-культурный институт, выступая в качестве совокупности достаточно жестких определенных ценностей и норм, реализующихся через социально-культурные практики, будет выражением устойчивости, а практики – динамики. Социальный институт будет существовать до тех пор, пока реализуются социально-культурные практики, которые получают легитимность и устойчивые границы через социально-культурные институты. Вместе с тем, социально-культурные практики всегда стремятся выйти за жесткие рамки института, при этом, не только изменяя институт, но и являясь порождающим началом, как новых институтов, так и институций – малых, локализованных в пространстве и времени, но еще не жестко закрепленных форм (учреждений, организаций и т. д.) институтов.

В качестве примера приведем возникновение Третьяковской художественной галереи (в данном случае речь идет о рождении музея как институции), которая обязана своему возникновению факту передачи частной коллекции П. М. Третьякова в дар Москве. То есть практика частного коллекционирования и меценатства послужила образованию музея, который в последствие становится достоянием не только Москвы, но и всей России. Сегодня, являясь одним из крупнейших музеев нашей страны, Третьяковская галерея выводит русское искусство на международный уровень.

Вообще для России данный пример не является исключением. Меценатство и покровительство, как высокому искусству, так и народному творчеству было общепринятой практикой и в среде состоятельного дворянства, и среди российских промышленников и купцов. Достаточно упомянуть фамилии А. С. Шереметьева, С. В. Морозова, Г. Г. Солодовникова, Ю. С. Нечаева-Мальцова, К. Т. Солдатенкова, С. И. Мамонтова, С. М. Третьякова и др., то есть всех тех благодаря кому открывались театры, музеи, картинные галереи, строились школы и поддерживались университеты. Необходимо вспомнить

С. Т. Морозова, чей вклад в сохранение и развитие именно народного искусства невозможно недооценить. Меценат не только приобрел целиком выставочную коллекцию изделий ремесленников Центральной России, представленную в 1882 году на Всероссийской промышленно-художественной выставке в Москве, но и сделал ее основой Кустарного музея, главной задачей которого была «поддержка кустарей и помощь в реализации их продукции». Кроме того, музей «взял на себя и образовательную функцию, создавая в местах традиционных промыслов учебные мастерские» [128, с. 3–4]. Нельзя не упомянуть род Строгановых, который сыграл важную роль и в развитии высокого русского искусства, и искусства народного: иконописи, золотого лицевого шитья, изразцового и эмальерного искусства. Получив во владение уральские земли, Строгановы и здесь не оставляют без своего внимания талантливых мастеров. Нужно вспомнить род Демидовых, благодаря которому на Урале не только появляются произведения высокого европейского искусства (которое в свою очередь становится образцом для подражания местными мастерами), но и возникают ремесленные и художественные школы, происходит обучение талантливых художников и мастеров, как в российской столице, так и за границей. «Вступив во владение Нижнетагильскими заводами, он тотчас учредил для служительских детей школу. Арифметической она называлась лишь формально, так как наряду с математическими и техническими дисциплинами в ней преподавалось и «знаменованье» – рисовальное искусство, носившее ярко выраженный прикладной характер. Ученики рисовальщики сразу же вооружались навыками узорочья на шкатулках, столиках, подносах и других образцах, доставляемых в класс по указу благодетелей-заводовладельцев» – пишет А. В. Дмитриев о Никите Акинфиевиче Демидове в книге «Тагильская роза: история «лакирного дела» на Урале» [52].

В данном контексте можно даже говорить о сформированном в XVIII–XIX веках институте меценатства в России, который включал в себя деятельность не только состоятельного сословия. Государство, в лице царской семьи, так же покровительствовало и высокому искусству, и народному творчеству.

Положительное влияние государства на народное творчество можно наблюдать и в советский период. Это, прежде всего, 20–30-е годы прошлого века, когда необходимость в валюте заставляло молодое правительство поддерживать мастеров-ремесленников, чья продукция высоко ценилась на Западе. Второй этап такого влияния приходится на 60–80-е годы прошлого века. Благодаря именно государственному запросу в местах бытования промыслов (Палех, Мстера, Гжель, Бутка, Сысерть и др.) создаются новые направления: лаковая миниатюра, фарфоровое производство, ковроткачество и т. д.

Резюмируя вышесказанное можно констатировать, что социально-культурный институт есть некая структура, обеспечивающая поддержание общности людей, объединенных между собой определенными практиками. Артефакты и символический капитал, который накапливается в результате функционирования данного образования, со временем начинает не только видоизменять практики, но и влиять на культурные процессы. Именно символический капитал становится основой признания самобытности отдельных культур, приводит к повышению их значимости, а также тем через что возможна культурная самоидентификация людей.

Как мы уже говорили выше, социально-культурные институты могут принимать различные формы, объединяя различные практики, в соответствии со своей социокультурной функцией. Одним из таких институтов, деятельность которого заключается в хранении и аккумуляции культурной памяти, «отбора и передачи ее в общественное и личное сознание и подсознание поколений» [148], является музей. Российская музейная энциклопедия определяет музей как образование «призванное служить обществу и способствовать его развитию, доступное широкой публике, занимающееся приобретением, хранением, исследованием, популяризацией ей и экспонированием материальных свидетельств о человеке и среде его обитания в целях изучения, образования, а также для удовлетворения духовных потребностей» [157, с. 395]. Возможно объяснение и понимание музея через музейный предмет, то есть через стремление человека к сохранению предметных артефактов. При этом на первый план выходит духовная,

эстетическая, научная ценность предмета, а не его текущая утилитарная функция. Музей производит отбор предметов, которые необходимо передать будущим поколениям, определяя в какой-то мере культуру будущего, а также творческий характер процессов интерпретации этих предметов. В данном случае музей становится и транслятором, и генератором культуры. А музейный предмет в гносеологическом плане выступает носителем информации, а в аксиологическом представляет свою ценностную сущность.

Как пишет М. Б. Пиотровский: «В основе музейной традиции лежит человеческий «инстинкт» собирательства и присвоения. Он развился в понятие и практику собственности, включая коллекционирование». Однако позднее происходит его трансформация в «общественно доступное собирательство» всего того, что не принадлежит и не может принадлежать одному индивиду, того что должно стать общественным достоянием, того что необходимо передать последующим поколениям. Пиотровский даже называет музеи «знаками и провозвестниками высшей стадии человеческой культуры» [148]. Эти процессы приводят к формированию в XIX веке музея как социального института.

В России началом музейной деятельности принято считать 1714 год, когда была открыта Петербургская кунсткамера, основой которой послужила коллекция препаратов по анатомии и эмбриологии, купленная Петром I у Фредерика Рюйша. Увлечшись коллекционированием, Петр с завидным упорством пополнял свою коллекцию не только за счет приобретения различных редкостей (от художественных произведений до научных приборов) за границей. В 1715 году А. Н. Демидов преподносит в дар Екатерине коллекцию «сибирского курганного золота», что произвело на царя неизгладимое впечатление. Важно отметить, что уральские промышленники (а здесь мы можем говорить не только о Демидовых, но и Строгановых, Турчаниновых, Татищеве и других) не только отличались хорошим художественным вкусом и интересом к высокому искусству. Создавая собственные художественные школы, собирая коллекции, сотрудничая со знаменитыми европейскими мастерами, обучая талантливых мастеров не только в столичных художественных академиях, но и за границей, они во многом

способствовали формированию на Урале особого стиля художественных промыслов. Так мастер Федор Звездин, создавший на Урале первое бронзолитейное производство, долгое время обучался во Франции в мастерской известного мастера П. Ф. Томира. Его обучение и проживание оплатил ни кто иной, как Н. Н. Демидов [170]. А появление, как на Урале, так и во Франции изделий из малахита с бронзовым декором произошло во многом благодаря этому сотрудничеству.

На Урале возникновение первых музеев связано с горными заводами, при которых, в первой половине XIX века, начинают собираться музейные коллекции, включающие в основном образцы руд, найденных на территории Урала, а также заводские изделия и модели. Минералогический и археологический музеи были открыты в Сысерти, в Екатеринбурге, при горном управлении, действовал горный музей. Большой минералогической коллекцией обладал музей при Богословском заводе. Однако наряду с этим в ведении музеев находились и художественные коллекции. Например, основанный в 1891 году «Горнозаводской музеум Нижнетагильских и Луньевских заводов» к 1906 году имел «579 экспонатов, расположенных по четырем разделам: «Медь», «Железо», «Разные вещи» и «Коллекции»» [34]. Примечательно то, что в разделе «Разные вещи» находились предметы, связанные с историей Нижнетальских заводов и их владельцев Демидовых, а художественная коллекция включала в себя «картины, скульптуры, книги на русском и иностранных языках, рукописные чертежи, коллекция зеленомедной чеканной и красномедной посуды» [там же].

Музей при Златоустовской оружейной фабрике помимо коллекции горных пород, образцов инструментов и различных металлических изделий, имел коллекцию холодного оружия, украшенного мастерами завода. «В постаментах установлены сабли, из них же сделаны чрезвычайно красивые пирамиды, на стенах – из клинков: орел и другие украшения, в витринах образцы сабель художественной работы» [там же]. Сегодня, к большому сожалению, коллекция холодного оружия Златоустовского краеведческого музея перешла в частные руки и больше не является предметом демонстрации. Но этот факт скорее исключение,

ведь и сейчас пополнение музейных коллекции, да и создание самих музеев происходит во многом благодаря работе частных коллекционеров. Так Музей Невьянской Иконы в Екатеринбурге возник благодаря историку и коллекционеру Е. В. Ройзману, который сделал явление уральской иконописной школы открытым для широкого круга людей. Собранная им коллекция легла в основу музея уральской иконописи. Кроме того, Е. В. Ройзманом в Екатеринбурге создан музей наивной живописи (городу подарено свыше 1500 работ уральских художников), совместно с галеристом Ю. Крутеевой открыт музей М. Брусиловского. Благодаря И. Д. Самойлову собрана уникальная коллекция уральской домовой росписи и открыт музей деревянного зодчества в Нижней Синячихе, коллекция А. Г. Потоскуева послужила началом организации музея истории земледелия и быта крестьян в селе Коптелово. На общественных началах, усилиями учителя Рошинской средней школы З. М. Сычкина и краеведа Т. А. Башкова в селе Роцца Шалинского района был открыт музей старообрядческой культуры и крестьянского быта. Коллекция Музея народного быта в Ирбите собрана М. И. Смердовым. В Ярославле богатейшую коллекцию изделий народного творчества собрал А. Ильин, одна из лучших коллекций декоративно-прикладного искусства страны создана директором ФГБУК «Кирилло-Белозерский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник» М. Н. Шаромазовым. Каждая такая коллекция «становится способом взгляда на мир <...> способом производства знания» [138, с. 41] и способом сохранения культурного наследия народа.

Вообще, если говорить о музеях народного крестьянского быта и декоративно-прикладного искусства, то их появление связано, прежде всего, с урбанизацией и развитием промышленности. В Европе этот процесс приходится на конец XIX века, когда «интерес к угасающей традиционной культуре и озабоченность ее сохранением имели одним из своих следствий появление <...> частных коллекций деревянных построек, хозяйственного оборудования, народного искусства» [192, с. 306].

В России (и Урал не является исключением) изделия народных промыслов и декоративно-прикладного искусства, появляются в коллекциях музеев в начале XX века. А уже в 70-х годах на Урале наблюдается бурный рост музеев различной направленности, в том числе и краеведческих: Нижнесалдинский, Ревдинский, Туринский, Артинский, Артемовский, Камышловский, Верхотурский и т. д. В 1967 году открывается Коптеловский сельский музей, в 1978 – музей в уральской народной живописи в Нижней Синячихе. «Эти музеи служат основой идентификации жителей, выполняют воспитательные функции, действительно пытаются передать богатство народной повседневной культуры потомкам. Они становятся хранителями «гения места», создают культурную географию региона» [125].

Современный российский музей прошел долгий извилистый путь от зарождения и роста интереса к нему как хранителю культуры страны, до его полного отрицания. «Вместо того чтобы собирать всякое старье, необходимо образовывать лаборатории мирового творческого строительного аппарата, и из его осей выйдут художники живых форм, а не мертвых изображений предметности», – писал К. Малевич в 1919 году [1, с. 241].

Сегодня, оставаясь вещественным архивом прошлого, музей стал одним «из самых сложных культурных образований» [190, с. 9]. Он хранит, собирает, реставрирует не только произведения искусства, но и другие артефакты. Это «пространство, сохраняющее и регенерирующее историко-культурное наследие. Современный музей – это, прежде всего новое мировоззрение бережного отношения к прошлому, к культуре всех народов и к той среде, в которой она возникла и бытовала» [90, с. 111–112]. Музей выступает не только хранителем артефактов, местом, где культурное наследие народа сохраняется для будущих поколений. Он стал «лабораторией», публичным пространством, от которого ждут не только сохранения и исследования, но и «зрелищной репрезентации».

Здесь хотелось бы обратить внимание на несколько аспектов. Музей – социально-культурный институт, одна из главных функций которого заключается в сохранении артефактов, которые изымаются из среды своего бытования,

консервируются, становясь памятниками прошлого, музейными предметами. «...Музейная среда создается вокруг представляющего музейный интерес объекта <...> обволакивает, накрывает его, как невидимая глазу стеклянная сфера, создавая условия для его материального и духовного хранения» [77, с. 13]. Эта «стеклянная сфера» часто делает артефакт мертвым и невостребованным для широкого круга людей, пряча его смыслы и значения в дальние уголки культурной памяти. В качестве примера можно привести, хранящуюся в Екатеринбургском Музее Изобразительного искусства саблю, выполненную уральским мастером И. Бушуевым. Небольшие витрины, посвященные уральскому промыслу – Златоустовский гравюре на стали, редко становятся предметом пристального внимания посетителей. А ведь в этих изделиях сокрыт целый пласт уральской истории и народной культуры.

Превращаясь в музейный предмет, артефакт (мы имеем в виду артефакт, изъятый из мест бытования) становится «законсервированной клеточкой культурной памяти», сохраняя в себе смыслы и значения, он «ждет» момента, когда эта информация станет востребованной. «Музеи, собирая материальные предметы – те же игрушки, к примеру, всегда собирали в качестве свидетельств информацию о процессе изготовления, об использовании, семантике музейного предмета. Коллекционируя нематериальное наследие, музеи делают сохраняемым объектом сам процесс изготовления» [там же, с. 76]. Именно благодаря сохраненным в музеях материальным предметам возможно восстановление как материального, так и нематериального культурного наследия. Однако без актуализации, без запроса из современности они редко становятся частью «живой культуры». И в этой ситуации музей, приспособляясь к современному миру, когда произошло «смещение акцентов: от образования к развлечению, от изучения и экспонирования к обслуживанию интересов и запросов аудитории» [190, с. 74] должен становиться не просто «хранилищем искусства», относящегося к прошлому, но местом, где происходит встреча прошлого и настоящего, местом встречи посетителя и музейного экспоната. Сегодня музей делает посетителя центральной фигурой, не пассивным зрителем музейной экспозиции, но активным

участником процесса. Музей вынужден искать новые формы работы, совмещая, казалось бы, несовместимое: театрализованные представления и квесты, мастер-классы и фестивали, различные развлекательные программы, интерактивные и виртуальные экскурсии. Так Златоустовский краеведческий музей в рамках образовательных проектов проводит интересную театрализованную экскурсию «Гора самоцветов Златоустовского Урала», которая рассказывает об истории города и уникальном искусстве гравюры на стали. На этой же площадке ежегодно проходит конкурс «Наследники Иванко-Крылатко» на лучший эскиз изделия, украшенного в традициях златоустовской гравюры. Проходят мастер-классы по лаковой росписи в музее-заповеднике «Горнозаводской Урал» в Нижнем Тагиле. Действует мастерская в «Центре традиционной народной культуры Среднего Урала» в Екатеринбурге, где каждый желающий может познакомиться с камнерезным художественным промыслом, Екатеринбургский музей изобразительных искусств, совместно с выставкой-ярмаркой «Минерал-шоу» ежегодно проводит детско-юношеский конкурс ювелирного и камнерезного мастерства «Наследники Данилы-Мастера».

Однако здесь важно не перейти грань, за которой «музеи рассматриваются как часть сферы услуг. <...> Смысл музея нельзя свести к отдыху в парке аттракционов» [147]. Действительно, превращение музеев в развлекательные центры часто «ставит под вопрос культурную традицию», а истинные смыслы нашего прошлого заменяются «современным симулякром» [125].

Современный период становится не простым временем для музея. Будучи некоммерческим институтом по своей сути, сегодня музей больше не может в полной мере рассчитывать на государственные дотации. И в этом поиске музея между своей изначальной идеей как некоммерческой организации и необходимостью искать «спасения в коммерции», рождается новый институт, для которого артефакт «становится объектом, извлекающим ценность из собственной сути» [53, с. 23]. Речь здесь идет, прежде всего, о возникновении галерей современного искусства. Однако если на Западе этот институт давно и прочно занял свою нишу (появление первых коммерческих галерей датируют

1890-м годом), став «ядром, того спектра разнообразных музеев и галерей, который мы унаследовали» сегодня [162, с. 63], то Россия в этом процессе отстала почти на сто лет. Лишь в конце 80-х годов прошлого века в нашей стране возникает «острая потребность в специфической аккумуляции произведений современного искусства» [167, с. 16], и именно тогда в Москве и Санкт-Петербурге появляются первые частные галереи: «Ариадна» (1988), «10–10» (1988), «Гильдия мастеров», «Галерея Михайлова», «С.П.А.С.», «Форум» (1991), в 1990 году открывает свою галерею М. Гельман. В конце 1990-х начале 2000-х годов сходные процессы идут и в регионах. Только в Екатеринбурге в начале 2000-х годов можно насчитать около двух десятков галерей современного искусства: «Ural Vision Gallery», «Галерея современного искусства», картинная галерея «Суворовъ», «Белая галерея», «Автограф», «Урал Постер», «Арт-словарь», галерея графики «Шлем», «Красный квадрат», «Эгида», в 2010 году начинает свою работу галерея декоративно-прикладного искусства «Арт-птица».

Современные галереи становятся неким культурным феноменом, который соединил в себе и коммерческую, и социокультурную функцию. «Галерея – основной элемент структуры рынка современного искусства, которое твориться здесь и сейчас, в контексте данной эпохи» [92]. В галерее искусство представлено не только для всеобщего просмотра, оно выставлено на продажу. «Если вы можете это себе позволить, то лучший способ приобщиться к искусству – это покупать его, жить с ним, страстно любить его и заботиться о нем», – говорит директор лондонского музея «Tate» [8, с. 13]. Действительно, в зависимости от статуса и поставленных перед галереей задач, этот институт часто становится коммерческим предприятием.

А. Моль определяет следующие черты характерные для галереи:

– Галерея объединяет функции производства и продажи. Она представляет собой цех по сборке частей (коллекция), изготовленных подрядчиками по контракту (художники);

– Она реализует нематериальные инвестиции, не имеющие ничего общего с простой рекламой, которая заключена, например, в рисунке, помещенном на обертке товара;

– Продавая произведения искусства, она оказывает тем самым влияние на узкий рынок;

– Она (галерея) должна обеспечить оборот производимых ею предметов культуры, а также их проникновение на рынок, учитывать степень «износа» стиля какого-нибудь художника, недостаточную новизну создаваемых им продуктов культуры и т. д.

Функционально художественная галерея играет роль издателя для художников и биржевого маклера для клиентов, становясь финансовым механизмом, который на основе художественных ценностей создает ценности экономические [117, с. 254–265].

Однако рассматривать галерею в качестве только коммерческого института было бы не совсем верно, хотя именно благодаря этому аспекту, галерея выступает не столько как хранитель (что является прерогативой музея), но как механизм развития и приращения нового культурного капитала. «В своем идеальном воплощении галерея является пространством, формирующим представление о современном искусстве», институтом, который обеспечивает движение актуальных культурных ценностей [75, с. 13]. А галерейная практика становится, по словам П. Бурдые, «рынком символических благ» [25]. При этом галерист выступает в качестве того, кто «освещает» и «открывает» работу мастера для широкой публики. Он не просто торговец искусством, «он – тот, кто может объявить ценность защищаемого автора <...> вкладывая «свой престиж» в его пользу, действуя как «символический банкир», давая обещания под гарантию всего своего накопленного символического капитала» [26, с. 181]. Добиваясь признания автора, создавая ему «имя», тем самым увеличивая стоимость его работ, галерея преумножает не только свой экономический капитал. Она преумножает капитал символический, который в дальнейшем придает ценность самой галерее и влияет на развитие современного искусства (в данном случае мы

говорим и об искусстве высоком, и об искусстве декоративно-прикладном), а рынок выступает фактором его актуализации и продвижения. Ведь в своем желании зарабатывать, галерист движется по пути поиска новых талантов, необычных художественных техник, открывает новые имена и направления в искусстве, тем самым способствуя не только сохранению культурного наследия, но развивает и приумножает имеющийся культурный капитал. Занимаясь продвижением и репрезентацией мастеров и их работ, галерея формирует художественный вкус у общественности, вызывает интерес к данной области творческой деятельности, повышает образованность и на основе этого создает собственную целевую аудиторию. Кроме того, галерея может создавать коллекции не только локального и регионального, но и мирового уровня. Во многом благодаря галереям происходит открытие и поиск новых талантливых мастеров и художников, возрождаются и переосмысливаются забытые художественные промыслы и традиции народного искусства, при этом происходит рождение чего-то абсолютно нового. И если мы говорим об Уральском регионе, то необходимо назвать Екатеринбургскую галерею «Арт-птица», которая на сегодняшний день остается практически единственной институцией в Свердловской области, деятельность которой связана с декоративно-прикладным искусством. В этом месте представлены работы кузнеца Александра Лысякова, изделия керамистов Тамары Худяковой, Сергея и Галины Ильиных, сувениры «Златоустовской оружейной фабрики», ювелирные украшения из серебра Виктора Лапердина, художественное стекло Юлии Крутеевой и многое другое.

Здесь важно отметить, что в современном мире, и мы уже упоминали об этом ранее, происходит трансформация художественных промыслов. Если раньше определяющей выступала их утилитарная функция (изделия широко использовались в быту), то сегодня многие промыслы становятся ближе к искусству. Например, изделия художественнойковки сегодня могут выступать не как утилитарные объекты (кованая садовая и парковая мебель, различные объекты городского пространства и др.), но как дизайнерские вещи и предметы интерьера

(знаменитые яблоки уральского кузнеца А. Лысякова). То же можно сказать и о бурачном промысле, переосмысленном шадринскими мастерами (берестяной самовар В. Махнюка) или камерной скульптуре, выполненной в технике кованой меди уральского мастера В. Мирошникова. В любом случае мы говорим о современном декоративно-прикладном искусстве, которое собственно и является объектом деятельности галереи. Тем не менее, даже в таком трансформированном виде, изделия художественных промыслов сохраняют свои глубинные смыслы и отсылают нас к истокам своего возникновения. Так в коллекции современной бронзовой и серебряной пластики Ю. Крутеевой (исполнитель Н. Предеин) ожил Пермский звериный стиль: медведь, лось, лебедь (утка) стали интерпретацией образов искусства древних металлургов. Связь с недрами Уральских гор, трепетная любовь к металлу и камню переплетаются в абсолютно современных работах М. Голубева, а кованые изделия А. Лысякова и его учеников, несмотря на современные формы, связывают нас с Горнозаводской цивилизацией. «Мы же не в Сочи живем. У нас работать в кузнице – логичное продолжение того, что в нашем регионе много железа. Это же Урал! Здесь только работать и можно» [96].

Однако если в начале нашего века российские галереи современного искусства довольно успешно развивались, сегодня сложно говорить о динамике данного процесса. Галерейные практики стоят на перепутье своего дальнейшего развития, а с уверенностью говорить о сформированности галереи как социально-культурного института в России довольно сложно. Хотя именно институциональная несформированность дает практикам широкие возможности, не ограничивая их рамками института. Сегодня российские галереи ищут новые способы работы, включают в свою деятельность нехарактерные для них практики. Галереи-коллекции занимаются собирательством и выставочной деятельностью, дополняя работу государственных музеев. Галереи-салоны представляет собой модификацию магазинов по продаже произведений искусства. Коммерческие галереи стремятся работать по законам мирового арт-рынка, проводя наиболее интересные и спорные выставки, ведут поиск новых имен, организуют выставки мастеров и художников не только в своей стране, но и за рубежом. Коммерческая

направленность этих предприятий заставляет галериста объединять различные виды искусства на одном пространстве, совмещать стили и направления, формы и используемые материалы. Часто на своих площадках галереи ведут исследовательскую и издательскую работу, различные просветительские программы, предлагают для своих посетителей мастер-классы.

Несмотря на это, для галерей, как собственно и для музеев, основным способом репрезентации своих коллекций остается выставка, а выставочная практика тесно вплетена в практики и музейные, и галерейные. Беря свое начало в эпоху позднего Средневековья, «когда стечение людей в городах во время ежегодных и сезонных праздников позволяло ремесленникам представлять свои работы проходящей мимо толпе», что являлось определенным обрядом их профессиональной аттестации, выставки и сегодня являются мерилем успеха мастера. Однако понимать выставку только лишь в качестве размещенных определенным образом экспонатов не совсем верно. Выставка, какую бы форму она не принимала – площадка, точка, «в которой значение конструируется, поддерживаются и подчас деконструируется, где можно создавать значения искусства и управлять ими» [141, с. 67]. Кроме того, выставки способны оказывать влияние и на историю искусства, о чем в 1994 году писал директор программы музейных исследований в Высшей школе наук и искусства Нью-Йоркского Университета Брюс Альтшулер.

Современная выставка – особое пространство, соединение прошлого и настоящего, место, где даже знакомые экспонаты, разместившись определенным образом и в определенном контексте, открываются посетителю в новом ракурсе, наполняются новыми смыслами. «Выставочная работа – одно из самых эффективных и привлекательных направлений <...> ...это всегда зрелище. Сегодняшний зритель, приходя на выставку, хочет, в первую очередь пережить яркое впечатление. <...> Сейчас выставка должна начинаться с яркой и оригинальной идеи», – говорит о выставочной деятельности директор Государственной Третьяковской Галереи З. И. Трегулова [169]. Современное выставочное событие как никогда предполагает соучастие зрителя, художника,

мастера, куратора. Становясь «художественным текстом», выставка уводит зрителя по заданному маршруту, рождая новое понимание репрезентуемых артефактов. Так, прошедшая в 2016 году выставка И. К. Айвазовского, организованная Третьяковской галереей на площадке на Крымском валу, была выстроена совершенно необычным способом. При входе зритель словно погружался в картины художника, благодаря созданному «эффекту присутствия». Он смотрел на пейзаж как бы изнутри картины, чувствовал себя погруженным в изображение, испытывал эмоции участника действия, что сродни современному 3D-эффекту. Кроме того, в экспозицию были включены макеты кораблей, компасы, глобус, подзорные трубы – все это делало зрителя центральной фигурой, заставляя его присутствовать внутри картины, «пропускать через себя» мастерство автора.

Для народных художественных промыслов, выставка – всегда актуализация, причем это относится как к изделиям прошлых времен, так и к работам современных мастеров-ремесленников. К сожалению, музеи не спешат, даже имея в запасниках коллекции народного искусства, организовывать выставки по данной тематике. Если говорить об Уральском регионе, то только в Свердловской области насчитывается около пятнадцати коллекций народного и декоративно-прикладного искусства, в Пермской шесть, в Челябинской пять. Но активной работы с ними не ведется. «Почему не хотят показывать массово не понятно. <...> Может быть, благодарные отклики зрителей заставят людей, имеющих возможность повлиять на процесс, задуматься, и как-то изменить ситуацию, достать из запасников русское народное искусство и показать людям» – сказал на открытии выставки своей частной коллекции в марте 2017 года в городе Данилов Ярославской области коллекционер народного искусства Александр Ильин. Парадоксально, но уникальная коллекция экспонатов, нашедшая живой отклик у простых людей, не стала предметом интереса ни ярославских СМИ, ни властей города.

Сходную ситуацию мы можем наблюдать и у нас на Урале, когда выставки народного искусства не становятся предметом освящения СМИ, и как следствие,

наблюдается их низкая посещаемость. А ведь только в Екатеринбурге такие выставки проходят довольно часто. Так в Центре традиционной культуры народов Среднего Урала только за последний год прошли несколько уникальных по своей сути выставок: «Снежное кружево» (этнографическая выставка кружева XIX–XX вв. и изделий современных мастеров), «Демидовское наследие» (выставка-конкурс мастеров лаковой росписи), «Живой огонь» (областная выставка мастеров-керамистов), несколько авторских выставок уральских мастеров-ремесленников (Ж. Овчинниковой, А. Потоскуева, С. Коротчени и др.), «Оренбургский пуховый платок» (межрегиональная этнографическая выставка пухового промысла казаков) и т. д. Однако всем им не хватило продвижения: рекламы, public relations, информации в интернет-пространстве и т. д. В огромном информационном потоке современного мира потенциальному посетителю сложно найти и выделить для себя важное и интересное событие. В этом случае возможно обращение к фигуре куратора, к его роли не только в организации и репрезентации выставочных событий, но и в формировании культурной среды, которая в будущем становится основой формирования нового габитуса.

Современное кураторство, находясь в тесном взаимодействии с музейными, галерейными и выставочными практиками, сегодня претерпевает существенные трансформации. Если в прошлом куратор рассматривался как «страж доверенной ему коллекции», обязанности которого «заключались в поиске новых приобретений, изучении, сохранении и экспонировании» [190, с. 79], то, начиная с 20-х годов прошлого века, когда предпринимаются первые попытки разрушения привычных форм художественных выставок, происходит постепенный переход от «куратора-хранителя» к «куратору-автору» выставок-текстов. Именно кураторы начинают побуждать зрителя не просто пассивно созерцать предметы искусства, но активно взаимодействовать с ними, доказывая, что «участие зрителя делает произведение завершенным» [141, с. 21].

70-е года прошлого столетия знаменуют собой зарождение и дальнейшее развитие кураторства как культурной практики. Происходит смещение акцента с куратора как индивида, на самоценную деятельность – кураторство, которое

начинает включать в себя не только все то, что связано с показом произведений искусства, но и производство «знаний или развитие культурных обменов и переводов, формирующих иные формы вовлечения искусства» [141, с. 41]. Куратор становится «медиатором» в коммуникативной цепочке «художник – куратор – зритель», посредником в диалоге Зрителя и Мастера. «Мне нужны посредники, чтобы выразить себя», говоря о творчестве, отмечал Ж. Делез [там же, с. 43]. Впоследствии курирование как культурная практика становится «важнейшим компонентом института культуры», а курирование «придает значение искусству через его представление и обсуждение» [там же, с. 47].

Сегодня куратор – независимый «целеустремленный практик», который определяет политику музея и галереи в целом, а его личные искусствоведческие представления находят «яркое образное или символическое воплощение в экспозиции» [19]. Именно куратор (иногда в этой роли может выступать и коллекционер, и галерист) представляет коллекцию определенным образом, трактуя каждый артефакт согласно своему миропониманию, становясь при этом со-автором в особом пространстве выставки. Кураторство превращается в «самоценную деятельность», направленную на создание «новых форм жизни», делает артефакты видимыми зрителю, дает новую жизнь музейному экспонату, а «пересечение разных миров» становится его основным методом [119, с. 54].

В конце 1990-х годов в кураторской практике, в след за изменениями в искусстве («художник как этнограф») происходит антропологический поворот. «Куратор становится своего рода визуальным антропологом – не просто законодателем вкусов, но аналитиком культуры» (Фр. Бонами) [141, с. 89]. В пространстве выставки начинают появляться предметы локальных культур, которые переосмысливаются современностью. В качестве примера можно привести одну из ключевых выставок того времени «Примитивизм в искусстве XX века». Кураторы У. Рубин и К. Варнедо соединили на одном выставочном пространстве предметы племенной культуры Африки и современное западное искусство, используя первые в качестве дополнения и второстепенных отсылок к современности.

Вообще искусство довольно часто обращается к прошлому, используя его в качестве источника новых идей. И речь здесь может идти не только об искусстве высоком. Народное творчество часто черпает вдохновение в работах великих мастеров ушедших времен. Достаточно вспомнить о Тагильском подносе, многослойная роспись которых часто повторяла сюжеты и сцены европейских художников, картины которых везли на Урал Демидовы. «Эти подносы-картины, объективно говоря, и прославили, сделали всемирно известным тагильский лаковый промысел» [52, с. 31]. Каслинское литье, воссоздающее в новом материале скульптуры античных мастеров, или Златоустовская гравюра на стали, использующая античность в своих сюжетах.

Современное декоративно-прикладное искусство так же не чуждо этим процессам. Так костромская компания «Ювелирные традиции» на выставке-ярмарке «Junwex 2017» представила коллекцию ювелирных украшений «Русское искусство», вдохновителями которой стали работы М. А. Врубеля, Н. К. Рериха, А. В. Лентулова, а компания Sokolov (г. Кострома) разработала коллекцию украшений ETUDE, в основу которой легли работы Клода Моне и Винсента Ван Гога. По заказу Третьяковской галереи, уральским мастером Юлией Крутеевой создано несколько коллекций художественного стекла: «Малевич», «Авангард», «Живописная архитектоника». Перекликаясь с коллекциями картин, находящимися в музее, сегодня эти изделия представлены в качестве сувениров в магазинчиках Третьяковской галереи.

«Творчество <...> возникает из синтеза существующих идей, в результате смены оптики, когда на привычные вещи начинают смотреть по-новому» [12, с. 68]. Именно в изменении этого ракурса не последнюю роль играют кураторские практики, которые сегодня встраиваются в самые различные виды деятельности (здесь можно говорить не только о музейных, выставочных и галерейных практиках, но и о рекламе, public relations, о производстве и творчестве). В качестве примера приведем уже упомянутую нами коллекцию художественной бронзы «Пермский звериный стиль», представленную в галерее декоративно-прикладного искусства «Арт-птица». Став воплощением идеи Ю. Крутеевой,

модели коллекции выполнены уральским скульптором Н. Предеиным, ему же принадлежит финишная обработка фигурок, а вот мастер-форма и отливка изделий в бронзе выполнены мастером-литейщиком Г. Антроповым. При этом Ю. Крутеева выступила не только как автор идеи, но как куратор проекта, соединив Пермскую бронзу древних мастеров, современное декоративно-прикладное искусство, талантливого скульптора, литейщика и материал исполнения в единое целое.

Галерист Х. У. Обристом выделяет четыре основные функции современного кураторства:

– сохранение искусства, которое стало «частью национального достояния, коллекцией артефактов, рассказывающих историю страны»;

– отбор новых работ;

– пополнение истории искусства, так как «научные исследования предметов собрания позволяют куратору распространять знание современными ему способами не хуже университетских профессоров»;

– непосредственная подготовка выставок в стенах музеев и галерей [138, с. 29].

Однако роль куратора, и мы уже говорили об этом выше, не должна сводиться только к ним. Современный куратор – «модератор» интеллектуальной дискуссии, имеющий всегда «своим горизонтом другого» [119, с. 40]. Он – связующее звено между практиками социальными и практиками художественными. А кураторство, став социально-культурной практикой, призвано порождать «эмоциональные реакции», вести культурный диалог, создавая новые культурные связи. И в этом диалоге между авторами и зрителями, между меценатами и художниками, между мастерами и покупателями, куратор как никто другой актуализирует, дает новую жизнь и музейному экспонату, и предмету современного искусства, и изделию народного художественного промысла.

Рассматривая вопросы сохранения и развития народного искусства, нельзя обойти стороной такой формат, как выставка-ярмарка, которая включает в себя

выставочную деятельность, просветительскую работу и непосредственно торговлю, которая всегда была стимулом развития народных художественных промыслов (ведь промысел изначально все то, что связано с получением прибыли), а ярмарка выступала крупнейшей торговой площадкой для ремесленников. Как пишет А. В. Дмитриев: «Маховиком товарооборота в России <...> служили ярмарки» [51], а наиболее крупными XVII–XIX вв. были Макарьевская (Нижний Новгород) и Ирбитская. Хотя по товарообороту Ирбитская безусловно уступала Макарьевской, тем не менее сюда везло свои товары не только урало-сибирское купечество. Москва, Великий Устюг, Архангельск, Ярославль, Бухара, Китай отправляли на Урал ткани, ювелирные изделия, вино, табак, пряности, сухофрукты, фарфор, шелк, чай и многое другое. Местные ремесленники предлагали к продаже не только изделия из металла и камня, но и расписные подносы, и сундуки, бураки и церковную утварь, ковры и «искусное рукоделие».

Несмотря на то, что ярмарки – это, прежде всего, прямые продажи и получение прибыли, у этих институций есть и еще одна функция. Они способствуют культурному обмену, являясь неким каналом коммуникации. Во многом благодаря торговле, и мы уже говорили об этом выше, в художественных промыслах появляются новые (нехарактерные для того или иного региона), заимствованные стили, формы, рисунки, начинают использоваться необычные материалы и приемы работы.

Современные ярмарки остаются важным фактором развития художественных промыслов, предоставляя мастерам, как возможность реализации своего товара, так и возможность культурного обмена. На сегодняшний день в России самой крупной ярмаркой такого формата является «Ладья», проходящая в Москве два раза в год. Проходят ярмарки народных художественных промыслов в Санкт-Петербурге, Сочи, Уфе, Новосибирске, Казани. На Урале проводятся Верхотурская рождественская ярмарка, фестиваль народных художественных промыслов «Тайны самоцветного кольца» в Нижних Таволгах, фольклорный фестиваль и ярмарка ремесел «Малахитовая шкатулка» в

Екатеринбурге, фестиваль народной культуры «Туринская околица» в Туринске, Ирбитская выставка-ярмарка, фестиваль камня «Самоцветная сторона» в Нижнем Тагиле. В Екатеринбурге проходит ярмарка декоративно-прикладного искусства «Иван-да-Марья». Ярмарки могут выступать поводом организации событийного туризма в регионе. Так недалеко от Челябинска ежегодно проводится Всероссийский Бажовский фестиваль народного творчества, который стал прекрасной площадкой для ремесленников. На Аллее мастеров в Мастерской слободе организуются выставки декоративно-прикладного творчества, мастер-классы, конкурсы и показательные выступления ремесленников. На фестивале представлены многие уральские ремесла: камнерезное и гончарное, деревянное и берестяное, лозоплетение и лоскутное творчество, и многие другие. Но качество региональных выставок-ярмарок намного ниже, чем столичных. Так когда-то знаменитая Ирбитская ярмарка сегодня превратилась в рынок, где редко встретишь подлинные изделия уральских мастеров. Смена поля, о чем мы уже говорили выше, влечет за собой уязвимость народного искусства, что выражается не только в отсутствии интереса со стороны местных администраций, но и в ухудшении качества, появлении китча вместо аутентичных изделий. Несмотря на то, что институции такого типа (а выставки и ярмарки мы относим именно к институциям) – хороший стимул развития современных промыслов, говорить о положительной динамике довольно сложно.

Подводя итог вышесказанному, можно констатировать, что механизм сохранения и передачи культурного наследия (народных художественных промыслов) определяется противоречивым соотношением социально-культурных институтов и социально-культурных практик, в частности музейных, галерейных, выставочно-ярмарочных и кураторских. При этом в рамках музейных практик артефакт, изъятый из своего контекста, и ставший музейным экспонатом, попадает в двойственную ситуацию: сохраняясь для будущих поколений, являясь «законсервированной клеточкой культурной памяти», он, в то же время, может утратить свои значения, представ в «превращенной» форме «музейного предмета».

Галерейные практики являются отражением современного постиндустриального общества, где на первый план выступают практики потребления. В данном контексте галерея, благодаря своему коммерческому аспекту, выступает как механизм развития, вводя художественный предмет (в нашем случае – изделие народного художественного промысла, трансформированное в предмет декоративно-прикладного искусства) в современную жизнь. Галерея становится пространством, формирующим представление о современном искусстве, институцией, обеспечивающей движение актуальных культурных ценностей в жизнь людей. Но при этом появляется угроза трансформации изделия художественных промыслов в «дизайнерский изыск».

В тесной взаимосвязи с деятельностью музеев и галерей как социально-культурных институтов и институций находятся выставочные практики, которые в современном мире преобразуются в некий культурный «текст». И здесь важную роль начинает играть кураторство. Участвуя в создании экспозиции, как музеев, так и галерей, современный куратор особым образом «предъявляет» артефакт зрителю, делая его «живым», давая новый импульс в его развитии. Опираясь на свои искусствоведческие представления и собственное миропонимание, он становится не только модератором интеллектуальной дискуссии между авторами и зрителями, между меценатами и художниками, между мастерами и покупателями, между социальными институтами и социальными практиками, но и со-автором в особом пространстве выставки. Куратор как никто другой способен актуализировать, дать новую жизнь и музейному экспонату, и предмету современного искусства, и изделию народного художественного промысла. Однако субъективность куратора может стать препятствием аутентичности.

Конечно, рассмотренные социально-культурные практики не исчерпывают всего спектра практик, влияющих на сохранение и развитие народного искусства. Не лишним будет упомянуть рекламную деятельность, public relations, туризм. Последний, переплетаясь с вышеперечисленными практиками, способен ввести

народные художественные промыслы в современную жизнь, сделав частью окружающего пространства.

2.2. Практики туризма как способ сохранения и актуализации народных художественных промыслов Урала¹

Говоря о роли социально-культурных практик в процессах сохранения и развития народного искусства, повторим, что нельзя обойти стороной практики туризма, которые не только самым тесным образом переплетены с практиками музейными, галерейными, кураторскими и выставочно-ярмарочными, но и способны «запустить» механизм наследования, вернув художественные промыслы в поле повседневности, сделав их частью окружающего пространства. Кроме того, через практики туризма возможно обретение культурной идентичности, а это, по нашему мнению должно происходить с опорой на материальный субстрат, в качестве которого как раз и могут выступать изделия народных художественных промыслов.

В рамках диссертационного исследования мы не рассматриваем теорию возникновения и развития туризма, а также его влияние на мировую экономику, хотя современный туризм играет поистине огромную роль в развитии отдельных стран и регионов: занятость местного населения в туристическом секторе, загрузка гостиниц и ресторанов, развитие инфраструктуры, приток иностранной валюты, размещение инвестиций. Велико влияние туризма на транспорт, связь, торговлю, строительство, производство товаров народного потребления. «...Этот рынок – настоящий Клондайк для малого и среднего бизнеса. Здесь есть огромное пространство для предпринимательской инициативы...» (А. Рублев, Д. Сергеев) [150, с. 72]. Важным является, прежде всего, то, что туризм – особая

¹ Материалы параграфа частично опубликованы в следующих статьях:

Крутеева, О. В. Туристские практики как способ актуализации культурного наследия Урала / О. В. Крутеева // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. – 2017. – № 3. – С. 69–76.

Крутеева, О. В. Уральский сувенир: проблема аутентичности / О. В. Крутеева // Вестник культуры и искусств. – 2019. – № 1(57). – С. 154–159.

Крутеева, О. В. Роль туризма в процессах сохранения и развития народных художественных промыслов Урала / О. В. Крутеева // Культура и туризм как инструменты повышения человеческого потенциала: труды Всероссийской научно-практической конференции. (Национальная академия туризма, г. Санкт-Петербург, 14–15 апреля 2016 г.). – СПб. : Д.А.Р.К., 2016. – С. 196–198.

социокультурная практика (более того, это целый спектр отдельных видов практик), которая выступает сегодня средством социально-культурных изменений.

Современный туризм – отражение общества, в котором мобильность, рост потребительских приоритетов и виртуализация становятся неотделимыми составляющими жизни, а стандартизация приводит к появлению мест (гостиниц, ресторанов, аэропортов и вокзалов) как две капли воды похожих друг на друга. Глобализация, расширив границы человеческого бытия, преодолев пределы государств и культур, сделала мир не только доступным, но и унифицированным. Мы уже писали о том, что с одной стороны, унификация, стирая культурные различия, ведет к упрощению коммуникации между людьми, но с другой – одинаковость окружающего мира, обрекает нас на потерю самобытности, рождая проблему как культурной идентичности стран и регионов, так и культурной самоидентификации людей. Чем глубже идут эти изменения, тем отчетливее проступает необходимость в сохранении особенности локальных культур.

Глобализационные процессы обозначили еще один аспект современного мира. Они не только заставляют локальные культуры (и культура Урала здесь не является исключением) приспособливаться под всемирно распространенные и унифицированные практики, но и способствуют тому, что эти культуры начинают осознавать свою ценность, стараются не просто сохранить, но вывести свою самобытность на новый уровень. То есть, «чем сильнее глобализация, тем востребованней оказывается всевозможная локальная специфика» [83]. Взаимно дополняя друг друга, глобальные и локальные процессы порождают новое явление современной эпохи – глокализацию, которая собственно и характеризуется сочетанием как глобальных, так и локальных интересов. При этом «локальные культуры осознают, что они могут сохраниться и развиваться лишь в глобальном пространстве, где каждая из них будет играть свою особую роль, тогда как изоляционизм губителен для них» [там же]. В этой связи, именно туризм, «за исключением, пожалуй, интернета <...> является единственным практическим доказательством сближения глобального и локального» [98, с. 16].

Являясь практикой социальных взаимодействий между людьми, а кроме того, особой практикой потребления мест, событий и образов, он способен оказывать влияние на сохранение аутентичной культуры разных народов, актуализируя их культурное наследие и вводя его в современный глобальный мир. Туристские практики способны соединять природный и культурный ландшафты, историю и людей, наполнять пространство самобытными артефактами, формируя уникальный образ территории, способной стать местом обретения культурной идентичности.

Культурологическое осмысление туристских практик предполагает введение нескольких понятий, при этом ключевым будет являться понятие «место», которое противопоставляется «не-местам».

Термин «не-место» в научный оборот вводит французский антрополог Марк Оже, для которого не-место – пространство «не определяемое ни через идентичность, ни через связи, ни через историю» [139, с. 84]. Это «пункты временного пребывания и промежуточного времяпрепровождения» [там же, с. 85], не являющиеся чем-то важным, но в которых современное человечество проводит огромное количество времени. Вокзалы и аэропорты, супермаркеты и международные гостиничные сети, автострады и железнодорожные пути – все это не-места, пространства, созданные, по словам М. Оже, гипермодерном, порождающие «новые масштабы коммуникационных связей и перемещений в постиндустриальном обществе» [161]. Не-места не оставляют воспоминаний, не связывают человека с определенной историей, они повсюду и, в тоже время, нигде. Это некая «мера эпохи», которая захватывая все больше и больше пространств вокруг нас, все же не существует в чистом виде, переплетаясь с «местами». «Место и не-место скорее являются зыбкими полярностями: первое никогда до конца не исчезает, а второе никогда не осуществляется полностью; вместе они представляют собой палимпсест, на котором беспрестанно заново пишутся спутанные партии идентичности и взаимосвязи» [139, с. 85–86]. Добавьте пространству «не-места» историю, момент жизни, и оно станет

«местом», человеческой конструкцией, тем, «что переживается и чему приписываются значения» [150, с. 175].

Для М. Оже место антропологично, а обустройство пространства вокруг себя – способ реализации человеческой потребности и в связи с другими, и в идентичности. «Организация пространства и учреждение мест являются в рамках одной и той же социальной группы одной из важнейших сфер деятельности и важнейшей модальностью коллективных и индивидуальных практик» [139, с. 57]. Кроме того, места «стремятся быть – люди стремятся сделать их – местами идентичности, отношений и истории» [там же, с. 58].

Дж. Урри, рассматривая «место» в контексте современного мобильного мира, выделяет «исключительные места, аффективные пункты, притягивающие или отталкивающие» [174, с. 443]. Эти места, обладающие особой семантикой, способны тем или иным способом воздействовать на человека и его чувства. Именно эмоциональная составляющая делает место особым, разворачивает его лицом к глобальному миру, выделяет из всех остальных, а в некоторых случаях заставляет место «играть центральную роль в переживании национально идентичности» [там же, с. 445]. Современный мир открыл границы, человек путешествует (и здесь можно говорить не только о физическом, но и виртуальном перемещении) по всему миру, окунаясь в культуру других стран и регионов, при этом часто теряя свою. Территория «больше не играет роли в национальном самоопределении», но существуют образы, при помощи которых человек может обрести свою принадлежность к культуре, найти в ней свое «место». И если для мирового туризма это «небоскребы Нью-Йорка, место рождения Шекспира в Англии, Мачу-Пикчу в Перу» [там же, с. 457], то для Урала это может быть образ Горнозаводской Цивилизации, со старыми демидовскими заводами, городскими плотинами, мастерами и самобытным народным искусством.

Н. Е. Покровский и Т. И. Черняева, очерчивая особое пространство в котором осуществляется туризм, выделяют «место» в качестве комплексного образования, «живого организма» в котором «осуществляются контакты, переговоры, сталкиваются люди и вещи» [150, с. 180]. Для них место всегда

материально, имеет исторические корни, а также зависит от отношений и воспоминаний. Оно предполагает активное включение, вовлеченность в окружающую среду, а «взаимодействие разных социальных институтов модифицирует правила и практики использования места» [150, с. 179].

Л. А. Мясникова, опираясь на исследования Н. Е. Покровского и Т. И. Черняевой, понимает «место» как исходную клеточку пространства, которое соединило и ландшафт, и социальные события с взаимодействующими общностями, с человеческим нарративом, с переживаниями, с перспективой наблюдения, с чувством места [171, с. 13]. Оно тесным образом связано с нашей идентичностью, с нашей историей, а «освоение места предполагает переход из позиции наблюдателя в позицию участника» [150, с. 180].

В. Ф. Чирков, утверждает, что «место есть ограниченное, отграниченное пространство, в пределах которого осуществляется бытие человека <...> место питает человека, обуславливая и подчиняя человека себе <...> место проявляется во всем, что его наполняет и питает, благодаря чему оно и становится отличным от других» [185, с. 45]. И здесь речь может идти и о конкретных событиях, и о людях, и о духе места, и о его ландшафтах (как природных, так и культурных), и об артефактах, наполняющих место человеческим присутствием, то есть обо всем том, что составляет локальную культуру, культуру данного места.

Уральский регион – территория, обладающая всеми составляющими «места». Здесь не только присутствует уникальный природный ландшафт, включающий в себя оренбургские степи, реки и озера Южного Урала, и суровую природу Урала Приполярного, и Уральские горы, с их недрами, но и ландшафт, рожденный в процессе освоения этой территории человеком, и которому нет аналогов. Горные заводы, изменившие и покорившие уральскую природу, стали ее органичным продолжением. «Старый завод облепил своими бревенчатыми домиками подножие двух высоких гор, которыми заканчивалось одно из бесчисленных разветвлений восточного склона Уральских гор. Небольшая, но очень богатая водой река <...> образует между этими горами очень красивый пруд, уходящий своим верховьем верст за пятнадцать, внутрь Уральских гор,

занимая глубокую горную долину, обставленную по бокам довольно высокими горами и дремучим лесом. Около этого пруда столпились главным образом заводские домики, точно все они сейчас только вышли из воды и не успели еще вытянуться в длинные и широкие улицы» – описывает Д. Н. Мамин-Сибиряк Невьянский заводской поселок [106].

Такой ландшафт мы можем наблюдать практически во всех уральских городах и городках, когда нужды завода заставляли возводить плотину, и где перегороженная река образовывала пруд, который становился «гигантской машиной, выстроенной «из природы» [63, с. 74]. Пруд, по словам М. Никулиной, становится не только центром города-завода, но местом, где «встречаются и объединяются энергия Земли, и энергия человека» [135].

Сегодня городской пруд не просто красивый вид за окном, гармонично вписанный в окружающий ландшафт. Уральский пруд – центр городского пространства, соединяющий человека с местом его обитания, делающий это место особой связующей точкой человека и города. Достаточно вспомнить о проекте строительства храма св. Екатерины в Екатеринбурге в 2017 году, нарушающего цельность акватории городского пруда. Мероприятия, прошедшие в городе и посвященные его защите, показали чрезвычайную прочность такой связи, важность этого места для городских жителей в его неизменном виде.

Урал наполнен историей: Шигирский идол и Аркаим, дружины Ермака и Пугачевский бунт, таинственная чужь и иранские клады. Историчность данного места бесспорна, но она рождена людьми. Именно люди, соединив воедино природу, время и историю, наполнив место характерными артефактами, рожают особую культуру, культуру не просто той или иной территории, но культуру места. А место должно «выносить» себя в «большой мир, через трансляцию культуры данного места в другое место» [185, с. 45]. Об этом же пишет И. Я. Мурзина, выводя понятие «региональная культура». Этого требуют законы глокализации (сохранение локальных культур возможно лишь через их взаимодействие с глобальным миром).

Урал – место особое, место со своей культурой. Но это место должно «заговорить», вынести себя в большой мир: через артефакты, через практики, через сформированный и формирующийся ими символический капитал. И не последнюю роль в этом может сыграть туризм, конструируя особые туристские пространства, создавая достопримечательности, насыщая место характерными артефактами (в этом случае речь может идти об изделиях народных художественных промыслов трансформирующихся в сувенирную продукцию и выступающие как некая связь с местом посещения, либо встроенных в туристское пространство) и вводя эти артефакты в повседневную жизнь, создавая новый или актуализируя исторически сложившийся «образ места».

Под образом места мы понимаем совокупность «знаков, символов, стереотипов, архетипов, мифов, характеризующих определенную территорию» [58]. Такой образ не является данным, но формируется и видоизменяется под воздействием как внешних, так и внутренних факторов. Образ места может капитализироваться, выступая в роли символического капитала территории, при этом возникая случайно (уникальный географический ландшафт), либо формироваться намеренно (под воздействием различных практик).

Д. Н. Замятина предлагает для формирования образа места использовать и географический ландшафт, и архитектурные сооружения, и скульптуры, и монументы, примечательные городские и сельские пейзажи, хранящие память о достопримечательных и выдающихся событиях. Кроме того, для актуализации или создания образа места возможно использование отдельной личности, человека, «чья жизнь или биография, работа или произведения связаны с определенным местом» [57], того, кто, по словам П. Вайля, связывает «интеллектуальные, духовные, эмоциональные явления с их материальной средой» [35, с. 9]. И если мы говорим об Уральском регионе, то здесь разумным, прежде всего, было бы обращение к роду промышленников Демидовых, чей Гений стоял у истоков Горнозаводской цивилизации. Во многом благодаря Демидовым появились и развились те художественные промыслы, которые на протяжении многих лет были «лицом» нашего региона. Гением места может стать

Д. Н. Мамин-Сибиряк, открывший «для русской культуры целый край, называющийся Уралом» [172]. «До Мамина, – писал в 1913 г. известный уральский литературовед В. П. Чекин, – жизнь современного Урала и его недавнего прошлого рисовалась для десятков миллионов, населяющих центр, юг, запад и север России, чем-то далеким, чуждым, полусказочным. Суровую родину железа, золота и самоцветов знали немногим лучше, чем Индокитай, Южную Америку, Центральную Африку» [85]. И А. К. Денисов-Уральский, на полотнах которого Урал – край могучий, неподвластный человеку, хранящий огромные нетронутые земные богатства.

Возможно, для создания образа места, использовать личности наших современников: Виталия Воловича, Германа Метелева, Эрнста Неизвестного, Миши Брусиловского. Необычным и уникальным регионом предстает Урал в произведениях писателя Александра Иванова, чьи романы «Сердце Пармы» и «Золото бунта» пронзительно уральские, а «Горнозаводская цивилизация» и «Хребет России» раскрывают образ особого уральского мира, где характер и способ жизни формируется под воздействием «Уральской матрицы». Нельзя обойти стороной П. П. Бажова, произведения которого самым тесным образом связаны с нашим краем, его ландшафтами, его людьми и событиями. Бажову, как никому другому, «удалось создать образ Урала, который оказался интересным, необычным и в то же время точным, узнаваемым не только для самих уральцев, но и для жителей других регионов России» [137, с. 340]. Его художественное пространство удивительно точно совпадает с пространством существующим: Гумешки, Красная горка, Азов-Гора – места реальные, соединившие в себе все составляющие «места» (и природу, и историю, и время, и людей). Кроме того, сам «Бажов постоянно и всемерно подтверждает его (места) подлинность: вводит в текст документальные справки, рассказывающие историю завода, перечисляет его владельцев, говорит о местных жителях и их обычаях; размещает действие на местности, тщательно указывая самые мелкие детали» [135]. «В те годы Верхнего да Ильинского заводов в помине не было. Только наша Полевая да Сысерть» (Кошачьи уши), «А оба в горе робыли, на Гумешках то есть» (Медной горы

Хозяйка), «в Ермакову пору и того мудренее было. Тогда, поди-ко, не то что в Сибири, а и по нашим местам ни единого русского человека не жило. Из здешних рек одну Каму знали да Чусовую маленько, а про Туру да Иртыш слыхом не слыхали» (Ермаковы лебеди), «Не дом, не два, а полных две улицы набилось. Так и звались: Большая Немецкая – это которая меж горой Бутыловкой да Богданкой – и Малая Немецкая» (Иванко-Крылатко). Кроме того, Бажовский мир впитал в себя и передал в современность древние архетипы, которые став сегодня трансграничными образами, способны обеспечивать туристскую привлекательность региона, составлять «новое «место» – основу для будущих путешествий» [171, с. 13]. Данные образы могут использоваться, и отчасти уже используются, при конструировании туристских пространств, формировании маршрутов и событий туристскими предприятиями, при создании уральских сувениров. Это и Бабка Синюшка, хранящая сокровища Уральских гор, и Олень Серебряное копытце, на эти сокровища указывающий, и Медной горы Хозяйка, открывающая секрет Каменного цветка настоящему Мастеру, да и сам Данила-Мастер, ищущий красоту в уральской Горе.

Говоря о народных художественных промыслах, особое внимание необходимо уделить местам их бытования, где Гением места могут выступать как персонажи П. П. Бажова (тот же Данила-Мастер – горщик Данила Зверев), так и мастера, чьи жизнь и творчество связаны с местами бытования промыслов. Так для Невьянска это может быть династия иконописцев Богатыревых, для Тагила художники Худояровы, для Златоуста художник-гравер Иван Бушуев (он же Иванко-Крылатко у П. П. Бажова). Возможно обращение и к современным мастерам: А. А. Лысяков (г. Екатеринбург) или С. И. Кириллов (с. Кунара). Кроме того, созданные мастерами артефакты, в нашем случае изделия народных художественных промыслов в своих различных проявлениях, могут выступать в качестве культурного капитала, который и делает наш регион уникальным и неповторимым, создает «особый дух места». «Именно уникальные характеристики территории становятся основой для положительного восприятия и «переживания» своей принадлежности к местности, а также формирования

ярких образов данной территории как внутри нее, так и за пределами» [176]. Соединив пейзажи реки Чусовой с историей освоения Урала, с путями по которым шли дружины Ермака, екатеринбургский пруд с мастером-плотинщиком Леонтием Злобиным, ландшафты Таганая со Златоустовской оружейной фабрикой и творчеством Ивана Бушуева, а небольшой уральский городок Касли с историей Каслинского чугунного павильона или сказами Бажова, наполнив эти места самобытными артефактами, можем получить не только интересные туристские маршруты, но места культурной идентичности.

Место самым тесным образом связано с идентичностью. Будь то идентичность индивидуальная, основой которой служит сам факт рождения или проживания в определенном месте (я екатеринбуржец) или коллективная идентичность, как принадлежности группы к той или иной территории (мы уральцы). В любом случае можно говорить о территориальной идентичности (разновидностью которой и будет выступать идентичность региональная), которая «понимается как совокупность территориальных смыслов, репрезентируемых в пространстве в виде образов и концептов, вызывающих отождествление человека с конкретной территорией и людьми, проживающими на ней» [176].

Л. Э. Старостова представляет территориальную идентичность как трансформирующуюся реальность, которая во многом основывается на проявлении уникальности места. Опираясь на работы А. Каландидеса, она выделяет пять ее компонентов: территориальный имидж (восприятие места), материальное измерение территории (здания, улицы и другая инфраструктура), различные институции (законы, организации и т. д.), отношения между людьми (гендерные, властные, классовые и т. д.), а кроме того, люди и их практики. Отмечая при этом, что «идентичность формируется в сознании людей, для которых восприятие места является формой их самоидентификации как части данного места. Поэтому то, как идентифицируют себя именно местные жители, можно рассматривать как базовый компонент территориальной идентичности» [165]. В данном контексте значимыми становятся некие «маркеры» (образы, символы, бренды и т. д.), благодаря которым место и выделяется как особое.

Н. Г. Федотова понимает идентичность в качестве динамического конструкта, который «можно и нужно проектировать» [176]. А его ядром видит территорию, связь с которой формируется и поддерживается благодаря символам, ориентирам, образам, значимым для человека. Изменяется территориальный контекст и вслед за ним трансформируется идентичность. Кроме того, территориальная идентичность для нее – символический ресурс, капитал, влияние которого распространяется как на людей, живущих вне данной территории, так и на местных жителей. При этом капитализация символических ресурсов будет концентрироваться вокруг уже выделенных: уникальных природных объектов, памятных мест, известных личностей, брендов территории, ее визуальных компонентов, уникальных исторических событий и др.

Е. В. Головнева определяет региональную идентичность в качестве «сложного, комплексного, многоуровневого явления, складывающегося в процессе взаимодействия регионального сообщества и его членов с определенной территорией и формирующегося под воздействием политического, экономического, исторического и социокультурного факторов» [44, с. 12]. Также понимая идентичность в качестве конструкта, Е. В. Головнева предлагает его четырехаспектную модель, которая объединяет когнитивный, ценностный, чувственно-эмоциональный и регулятивный компоненты. При этом когнитивный компонент представляет собой стихийно или целенаправленно создаваемые образы региона, ценностный включает в себя ценностные ориентации, связанные с природными, этнокультурными, топонимическими, историческими, ментально-психологическим нарративами, регулятивный компонент состоит из конкретных поведенческих стратегий и практик, а чувственно-эмоциональный представляет сложную систему смыслов и значений эмоциональной привязанности к месту. Кроме того, региональная идентичность может быть рассмотрена в качестве мифологических, политических, религиозных, художественных дискурсов «которые обеспечивают формы ее репрезентации в культуре» [там же, с. 14].

Согласно позиции Г. М. Казаковой «в структуре региональной идентичности можно выделить три тесно взаимосвязанных компонента:

региональное самосознание, региональные ценности и региональный менталитет» [67], а «пара «место – идентичность» конструирует социальное» [66].

Уральская идентичность сегодня во многом базируется на образах и символах, созданных в советский период, когда Урал рассматривался как сугубо промышленный регион. И здесь не последнее место принадлежит творчеству П. П. Бажова, который не только «достал» из глубин подсознания языческие архетипы Урала, но и «создал» мастеров-уральцев, для которых важна «живинка в деле», а тяжелый каторжный труд – смысл жизни, путь поиска мастерства. Да и мастерство на Урале особое, «ему не научишься: нужно быть достойным и избранным; и платой за него чаще всего становится жизнь, во всяком случае, земная» [135]. Обретая знания, достигая совершенства в своем деле, отдает уральский мастер свои силы горе. «Уральский способ жить на том и стоит, что все мы испокон веку люди рудничные и заводские, горные и пещерные, земные и подземные» – пишет М. Никулина. А отсюда и суровость, и неулыбчивость уральцев, и сложность их отношений со своей малой родиной. Как отмечает Т. А. Круглова: «Уральцы привязаны к этому месту, но никогда не говорят о любви к Уралу» [88]. Вводя понятие «корявая уральская порода», она утверждает, что не только бажовские образы, но и жизнь, и творчество современных уральцев (Б. Рыжего, А. Балабанова, И. Кормильцева, Н. Коляды и др.) самым тесным образом связано с «местом», имя которому Урал. И с данным утверждением трудно не согласиться. Урал, как и раньше, воспринимается промышленным регионом, «Хребтом России», суровым местом, то есть таким, каким и был сконструирован в советские годы. Но ментальный конструкт не рождается на «пустом месте», а опирается на вполне конкретные параметры и факторы: культурно-географические образы, ценностные ориентации, культурную историческую память, а также «чувство места» и эмоциональные реакции на место своего проживания. Однако, и мы уже говорили об этом выше, обретение культурной идентичности не возможно без опоры на материальный субстрат, на самобытные артефакты, через которые возможно и проявление уникальности места (тот же «Домик в Кунаре» кузнеца Кириллова или наклонная башня в

Невьянске), и обретение себя в качестве жителя данного региона. В этом случае на первый план могут выйти самобытные художественные промыслы: Обвинская роспись, Тагильский поднос, Оренбургский платок, Невьянская икона, Каслинское чугунное литье, Златоустовская гравюра на стали – то есть все то, что является исключительно уральским, и что способствует осознанию особенности региона.

Идентичность не предопределена местом рождения или проживания (хотя и зависит от него), но формируется в процессе жизни. Как мы уже говорили, во многом это формирование происходит за счет проявления уникальности места, в осознании его особенности, а также в культурном диалоге «Я – Другой», который позволяет понять и принять эту особенность, соотнести себя с местом, ощутить себя его частью (я – уралец). В данном случае именно туризм становится важнейшим механизмом «выстраивания идентичности в современном мире» [72], выступая, с одной стороны, в качестве механизма самоидентификации человека путешествующего, а с другой – культурной идентификации и региона, и людей его населяющих. О. Ю. Минина, опираясь на исследования Д. Макканелла, отмечает, что «процесс осмотра туристических достопримечательностей помогает человеку сконструировать целостную картину мира из доступных ему обрывочных впечатлений. Главная цель туриста – укрепление собственной идентичности» [115]. В данном контексте даже поверхностное знакомство с культурой «Другого» способствует тому, что человек сильнее ощущает собственную культурную принадлежность. Конечно, во многом это касается международного туризма, когда культурные различия проявляются наиболее ярко. Внутренний туризм не всегда выявляет столь явные различия между культурами разных регионов одной страны. Но в нашем случае именно внутренний туризм может дать то основание, на котором и будет базироваться региональная идентичность. Будь то деловой, познавательный, экологический, активный, этно- или урбан-туризм, в любом случае, туристские практики должны создавать (и создают) некий образ территории, «особое место», пространство не только привлекающее туристов, но и вызывающее чувство сопричастности у местного

населения. Кроме того, и это отмечает Л. А. Мясникова, региональное пространство должно привлекать внимание (впечатление – главное для туриста), содержать что-то неожиданное, основываться на архетипах, создавать некие «волшебные пространства». То есть практики туризма, переплетаясь с множеством других, конструируют место, которое было бы интересным, и которое хотелось бы посещать снова и снова. Такое конструирование может происходить и за счет организации выставочно-ярмарочных площадок, и за счет создания музеев и галерей. Так, открытый в Париже в январе 1977 года Национальный центр искусства и культуры Жоржа Помпиду, не только стал уникальным местом современного искусства. Его открытие в прямом смысле реанимировало квартал Старого рынка, который «до сих пор остается одной из главных туристических достопримечательностей Парижа – первым символом французской столицы, построенным со времен Эйфелевой башни» [190, с. 111]. Данным примером воспользовались многие города мира: музей Метрополитен в Нью-Йорке, галерея Энди Уорхола в Питтсбурге, галерея Тейт Ливерпуль (группа музеев Тейт). Эти музеи, став притяжением туристов со всего мира, «выполняют важную роль в городской реконструкции и при относительно невысоких затратах обеспечивают гигантский косвенный доход членам городской общины» [там же, с. 114]. Россия здесь не является исключением. И в данном случае мы не говорим о крупнейших музеях Москвы и Санкт-Петербурга. Центром притяжения туристов могут стать и относительно небольшие музеи и галереи, расположенные в регионах. Так для Урала сегодня это может быть не только Ельцин-центр, который, по словам директора «Екатеринбургского Центра Гидов» К. Г. Брылякова, стягивает на себя туристические потоки города, или Екатеринбургский Музей Изобразительного искусства, но и Музей наивного искусства (г. Екатеринбург), галерея «Оренбургский пуховый платок» (г. Оренбург) или музей Каслинского литья (г. Касли), каждый из которых – единственный в своем роде.

Создание особых пространств возможно и для погружения туриста в культурную среду того или иного места. В качестве примера приведем деревню

Верхние Мандроги. Возникнув в начале XIX века на реке Свири, в Олонецкой губернии, сегодня деревня стала крупным туристическим центром, возрождающим русские традиции национальной культуры. Гостевые дома, конюшни, коровник, ремесленная слобода, поляна сказок – деревня предлагает гостям погрузиться в крестьянскую жизнь, пожить в деревянном доме XIX века, познакомиться с русскими ремеслами и, не только приобрести сувениры, но и самим их изготовить. Такое «искусственное сохранение и реконструирование в современном мире» [98, с. 48] актуализирует народное искусство, а погружение туриста в «крестьянский быт» заставляет получать определенный «культурный опыт», который, хотя и не является до конца подлинным, все же эмоционально окрашивает место посещения.

Урал, к сожалению, пока не может похвастаться обилием таких мест, но и здесь можно встретить попытки конструирования пространств: музей-заповедник села Нижняя Синячиха, где под открытым небом собраны памятники культуры нашего края: усадьбы крестьян XVII, XVIII и XIX веков, башня острога, кузница, сторожевая башня, часовни; керамическая мастерская в Верхних Таволгах, где туристам демонстрируются секреты производств керамических изделий; архитектурно-этнографический музей «Хохловка», включающий в себя типологические поселения Пермского края, Богородецкую церковь из села Тохтарево (1694 г.), Преображенскую церковь из села Янидор (1702–1706 гг.) и др. Интересным представляется завод-музей в Нижнем Тагиле, который является единственным музеем-заповедником в России, имеющим «преимущественно промышленный профиль и целенаправленно занимающимся музеефикацией научно-технических и индустриальных объектов на месте их создания и/или бытования» [77, с. 332]. Помимо историко-краеведческого музея, музея природы и охраны окружающей среды пространство музея-заповедника включает различные мемориальные здания и здания промышленного назначения, связанные с историей производств и промыслов Урала: Верхние и Нижние провиантские склады (размещены фонды музея), Дом механиков Черепановых, Дом художников Худояровых, Господский дом заводчиков Демидовых (размещена

краеведческая экспозиция). Территория музея включает в себя и, основанный Демидовыми, Нижнетагильский металлургический завод. Музеем сохранена уникальная историческая многослойность этого памятника, включающая «вододействующий» завод с прудами, плотиной, элементами техники и промышленной архитектуры.

В г. Шадринске Курганской области благодаря А. В. Романовскому и мастеру по бересте В. Махнюку создается «Город Мастеров» на территории которого разместились берестяная и гончарная мастерские, мастерская Шадринской росписи, Центр народных художественных промыслов России «Курья Шадриха». В Екатеринбурге работает кузня мастера А. Лысякова, которая помимо своего прямого назначения приглашает людей на экскурсии и знакомит с одним из древнейших ремесел, в городе действует кафе «Кузня», оформленная в стилистике мастерской. Открыто и с успехом работает кафе-музей «Демидов» в Екатеринбурге, концепция которого предполагает не только знакомство гостей с традиционной русской кухней, но и с интересными образцами уральского промышленного искусства.

Эти сконструированные пространства, состоящие из неких «туристских достопримечательностей», могут стать местами посещаемыми туристами. И хотя по своей сути они часто выражают лишь внешнее содержание, тем не менее, могут служить основой актуализации культуры региона, усилить восприятие того или иного места, возродить угасающую традицию, а «вымерший тип культурного производства <...> вернуть к жизни толковой копией» [98, с. 68].

Однако сегодня этим объектам не только не хватает должной инфраструктуры (хотя, конечно, это немаловажный фактор, влияющий на туристский поток), в данном случае отсутствуют «маркеры», которые бы несли информацию об этих местах. Как пишет Д. Макканелл: «Маркер может принимать самые разные формы: путеводителя, информационных табличек, слайд-шоу, рассказа о путешествии, сувенирного коробка спичек и т. д.» [там же, с. 84]. При этом он утверждает, что только маркер помогает современному человеку ориентироваться среди того, что считается туристскими

достопримечательностями. Да и сами достопримечательности становятся таковыми только будучи подкрепленными информационно, растиражированными и многократно воспроизведенными в рекламных буклетах, фотографиях, сувенирах, интернет пространстве и т. д.

Конечно, во всем этом нельзя отрицать некую постановочность и искусственность, что ставит под вопрос и реальность самого туристского пространства, и подлинность эмоциональных переживаний туриста. Тот же Д. Макканелл говорит о превращении современного мира в угоду туристам в набор достопримечательностей: «Целые города и регионы, десятилетия и культуры стали воспринимать себя туристическими достопримечательностями» [98, с. 57]. В этой связи достопримечательности, которые составляют смысловую основу туризма, воспринимаются «не более чем социальным конструктом, рассчитанным на стимуляцию туристского потребления» [22]. Такое искусственное конструирование не может не оказывать отрицательного воздействия на местное население принимающей стороны. И здесь достаточно примеров касающихся жизни людей туристических дестинаций. Созданные пространства и практики, в них осуществляемые, способны сделать их жизнь «товаром», «ярким шоу», «впечатлением», когда жизненный уклад, традиционные производства и фольклор, ориентируясь на массовый туризм, утрачивают свою подлинность, часто становясь китчем, подделкой, симулякром, то есть тем, что не имеет оригинала в реальности. «Вытеснение <...> аутентичных ценностей из жизни усиливается, когда детали других эпох и культур заимствуются, смешиваются и распространяются, чтобы превратиться в сиюминутную реальность современного человека» [98, с. 210]. Именно это и наблюдается сегодня, когда туристам, путешествующим по России, предлагают «псевдорусский эклектический винегрет» с песнями и хороводами, с матрешками и катанием на тройках, или «познавательные» туристские маршруты, мало соответствующие заявленной культурной ценности (тот же «Уральский оливье», предложенный Центром развития туризма Свердловской области). И хотя у невзыскательного туриста может создаться «иллюзия приобщения к истинной,

настоящей народной культуре», для местного населения это означает разрушение идентичности, создание имитации реальности, видимости и культурной мимикрии под ожидания туристов [39]. Но в ряде случаев, именно воссоздание и конструирование способствует сохранению аутентичной культуры (здесь можно говорить и о верованиях, и о фольклоре, и о народных промыслах). «В некоторых местах народные промыслы уже давно могли угаснуть, если бы не массовый туризм» – пишет Д. Макканелл, приводя в пример лаковую миниатюру Палеха [98, с. 98].

Однако важно понимать, что данные процессы должны опираться на подлинность (та же Палеховская миниатюра, возникшая в советский период, легла на огромный пласт иконописной традиции Палеха), которая «состоит из ценностей и материальной культуры, и проявляется в «настоящих объектах»» [там же, с. 211]. В качестве примера приведем опыт Коломны, где «умирающий исторический центр города» буквально преобразился благодаря созданным там частным музеям («Музей исчезающего вкуса», музей «Калачная», музей мыловарения и т. д.) «Если хочешь сохранить историческое пространство, просто верни ему первоначальную функцию» – говорит Наталья Никитина о своих проектах, главный секрет успеха которых именно в сохранении реальной атмосферы XIX века [69]. В нашем случае в качестве такой могут выступать и подлинные дома (например, дом художников Худояровых в Нижнем Тагиле, перенесенный на территорию музея-завода), и действующие производства (граверные мастерские Златоуста или гончарные в Нижних Таволгах), и сохраненные, и демонстрируемые туристам технологии (роспись подноса, изготовление керамических изделий или создание пухового платка). Все это усиливает восприятие места, выделяет его, делает особым.

Восприятие во многом зависит от цели путешественника и его желания в той или иной степени погрузиться в другую культуру, и может быть: мимолетным (пейзаж за окном гостиницы), связанным с определенным «социальным ритуалом» (посещение музея как необходимой части туристической программы) или с переживанием эмоций и событий (интересная встреча, театрализованная

экскурсия, мастер-класс, где эмоцией станет акт творчества и т. д.). Причем эмоциональная составляющая не просто усиливает восприятие места, но делает его «клеточкой» памяти (индивидуальной или коллективной) «через сиюминутную активацию процесса будущего воспоминания» [161]. В любом случае, даже поверхностный туризм с его беглым осмотром достопримечательностей и ориентацию на потребление «совершается ради знакомства с аутентичной, «живой» культурой принимающей дестинации» [115].

Мы уже неоднократно отмечали, что уральский регион обладает всем необходимым, чтобы стать местом, привлекающим туристов. Нужно лишь приложить усилия, создать условия для региона, которому сегодня не хватает сильных «маркеров» – информации, сувениров, брендинга, то есть всего того, что выносит культуру Урала «в большой мир», что становится символическим капиталом, по которому возможно идентифицировать регион. В данном случае, не последнее место принадлежит изделиям народных художественных промыслов, которые способны стать такими «маркерами», репрезентантами культуры Урала и в качестве предметов, входящих в сконструированное туристское пространство (оформление интерьеров гостиниц и ресторанов, стилистика деловых мероприятий и т. д.), и в качестве стимула посещения региона. Ведь едут в Венецию за муранским стеклом, так почему бы не привлекать туристов изделиями уральских мастеров. Кроме того, изделия народных художественных промыслов могут (и должны) выступать в роли аутентичных уральских сувениров.

Т. Ю. Быстрова в своих работах наиболее полно рассмотрела сувенир, в качестве социально-культурной категории. Согласно ее утверждению, сувенир – «вещь-напоминание, имеющая повышенную степень духовной близости человеку и связанная с его личной историей и системой ценностей» [29]. Т. Ю. Быстрова отмечает, что «сувенир не совпадает со своими физическими границами, поскольку включает смыслы и воспоминания, связанные с определенным моментом переживаемого индивидом времени» [там же]. То есть сувенир не просто отсылает к определенному моменту времени, он связывает его с эмоциями

и чувствами, актуализирует произошедшее событие в памяти человека. Именно связь с событием, человеком или местом способна даже обыденную вещь сделать сувениром. Как пишет Т. Ю. Быстрова: «Сувенир – результат пересечения внешних и внутренних по отношению к адресату обстоятельств» [31, с. 18]. Обладая знаковостью, сувенир способен выступить средством достижения социальной, а в ряде случаев и территориальной идентичности (то есть соотнесение себя с местом через материальный субстрат – самобытные артефакты, в роли которых как раз и могут выступать изделия народных художественных промыслов). И здесь явно прослеживается связь «сувенир – вещь – артефакт»: будучи вещью, отсылающей человека к событию или месту, и обладающей определенной знаковостью, сувенир сохраняет за собой ее «вещающую природу». И как любой материальный артефакт сувенир несет в себе смыслы человеческого присутствия, связывая человека, время, событие и место.

Кроме того, «по отношению к отдельным объектам культуры и истории в целом сувенир выполняет актуализирующую функцию, формируя предметно-вещественный контекст, который связывает эти объекты с современностью, не давая им оказаться забытыми, а в лучшем случае – вызывает к ним неподдельный интерес» [31, с. 53]. Последнее утверждение видится важным для народных художественных промыслов, которые, благодаря воздействию туристских практик, становятся и сувениром, и частью окружающего пространства, при этом вновь смещаясь в поле повседневности, где изначально народное искусство и занимало свое устойчивое положение. «Сувенир в основном представляет собой часть культуры повседневности, но той, которая особенно ценна, эмоционально близка человеку» [32, с. 30].

Находясь в данном поле, промыслы защищены (в отличие от поля художественного) от неблагоприятных воздействий современного мира. Именно поле повседневности способно обеспечить и наличие устойчивого заказа для мастеров, и востребованность, и возможность творчества, и связь с местом бытования, что в свою очередь начинает выступать в качестве механизмов наследования.

Здесь уместно будет вновь вспомнить 60–80-е годы прошлого века, когда сформированный от государства запрос на создание высокохудожественных сувениров стал отправной точкой творческого подъема таких промыслов как лаковая миниатюра Палеха, Мстеры, Холуя. Были созданы ручное ковровое производство в селе Бутка (Свердловская область), налажено производство фарфоровых изделий в городах Сысерти и Богдановиче (Свердловская область), точеной деревянной игрушки оформленной урало-сибирской росписью в городе Туринске (Свердловская область), пережила второе рождение гравюра на стали г. Златоуста (Челябинская область) и т. д. Конечно, многие исследователи называют такой запрос искусственным, а созданные промыслы «новоделом» советского времени, но нельзя не признать, что созданные, а вернее воссозданные на основе существующих ранее, промыслы стали ярким проявлением культуры, культурным наследием России.

Положительное влияние туристских практик на народное искусство мы можем наблюдать и сегодня. В качестве примера приведем мастерскую таволожских гончаров Масликовых. Сделав ставку на туристов, мастерская не только сама с успехом развивается, но и возрождает традиции Таволожской керамики, актуализируя и, тем самым сохраняя народное искусство. Еще пример, кузница А. Лысякова (г. Екатеринбург) не только работает по своему прямому назначению, но и проводят экскурсии и мастер-классы, как для взрослых, так и детей.

Но, в то же время, возможно возникновение другой проблемы: в современном туризме, ориентированном на зрелищность и большие туристические потоки, существует опасность превращения аутентичных изделий художественных промыслов в подделки, в дешевый китч, в симулякры. К сожалению, сегодня мы как раз и наблюдаем данный процесс, когда сувениры (в основной своей массе) представляют собой «достаточно предсказуемый пафосный стандарт» [70], часто не самого лучшего качества, и уральские сувениры здесь не исключение. Многочисленные ящерицы на змеевике или заирском малахите, фарфоровые статуэтки, магниты с фотоизображением

уральских городов, камнерезные шкатулки, из того же змеевика – вот, пожалуй, и весь неприхотливый ассортимент, представленный в сувенирных магазинчиках региона. А ведь в качестве аутентичного уральского сувенира могут выступать и Тагильская лаковая роспись (причем, не только в привычном исполнении, но и в виде магнита или росписи на керамической кружке), и Златоустовская гравюра (настенные панно, подстаканники, те же магниты или письменные приборы). В Оренбурге недавно открылся целый индустриальный парк «Оренбургский пуховый платок», где под одной крышей собраны производители и продавцы самобытных изделий. «В Оренбургской области делается всё, чтобы промысел пухового платка развивался. В индустриальном парке «Оренбургский пуховый платок» мы соединили богатейшие традиции. Радует то, что здесь нет контрафактной продукции, здесь есть только наш Оренбургский пуховый платок» – рассказывает об открытии центра Ирина Бушухина, заведующая галерей «Оренбургский пуховый платок». Сувениром может служить Каслинское литье (миниатюра) или изделия из бересты (и тут не только традиционный бурак, но и Шадринский берестяной самовар или сувенирный футбольный мяч, выполненный из того же материала), и художественное стекло (казалось бы не традиционное для Урала, но впитавшее в себя «дух места»). Переосмыслив народное искусство, уральские сувениры могут принимать современный облик: чехол на телефон, расписанный урало-сибирской или обвинской росписью, футболки и шарфы с принтами уральской росписи, малахитовым узором или Пермским звериным стилем (как в изделиях уральского дизайнера Н. Ручкиной). Любая из этих вещей будет нести узнаваемый образ региона, воспроизводить новые современные смыслы.

Как уже говорилось выше, народные художественные промыслы могут стать дополнительным стимулом для посещения Урала. И здесь возможна не только организация отдыха с погружением в традиционную крестьянскую культуру, но и выезд на старые действующие предприятия с возможностью понаблюдать за процессом производства гравюры на стали или расписного подноса, организация мастер-классов, экскурсий в мастерские с возможностью

поучаствовать в процессе создания сувенира (по примеру «Таволожской керамики»).

Есть у региона ресурсы для организации событийного или познавательно-краеведческого туризма, поводом для которых могут стать фестивали народного творчества или посещение мест бытования промыслов, выставки и ярмарки народного искусства. Так уже проводятся: Бажовский фестиваль (Челябинская область), фестиваль кузнецов «Кузюки. Город мастеров» (г. Златоуст), фестиваль народных художественных промыслов «Тайны самоцветного Урала» (д. Нижние Таволги) и др. Возможно создание «волшебных пространств», связанных с Бажовскими местами или организация «урбан-туризма» по старым узкоколейным дорогам и заброшенным уральским заводикам. Народное искусство, и мы уже упоминали об этом, может войти в пространство региона через использование его в интерьерах гостиниц и ресторанов, в стилистике оформления деловых мероприятий (деловой туризм на сегодняшний день занимает ведущую позицию в туристских практиках региона). А вслед за этим появиться в интерьерах загородных домов или городских квартир.

Нельзя забывать о работе музеев и галерей, в коллекциях которых присутствуют изделия народных художественных промыслов. В этом случае туристские практики не только актуализируют региональное культурное наследие, но и являются стимулом развития этих институций. В качестве примера приведем работу екатеринбургской галереи «Арт-птица». Сделав ставку на декоративно-прикладное искусство, галерея активно сотрудничала с мастерами народных художественных промыслов. Во многом благодаря деятельности галереи, екатеринбуржцы и гости города познакомились с работами мастера по бересте В. Махнюка, керамистами Г. и С. Ильиными, Е. Павловой и Т. Худяковой, изделиями кузнецов А. Потоскуева и А. Лысякова, творчеством скульптора Н. Предеина. На ее площадке были организованы персональные и тематические выставки: Д. Скориков – фьюзинг, А. Лысяков – живопись и кузнечная пластика, В. Бахолдина – живопись, Е. Гвоздевич – лэмпворк, А. Рыжков – живопись и др. А также мастер-классы, лектории, презентации и многое другое. Сегодня «Арт-

птица» существенно сократила объем своей работы. Связано это, прежде всего с тем, что галерея не смогла встроиться в туристское пространство города.

Туризм чрезвычайно глубоко связан с культурой. Принимая разные формы, туристские практики «достаю» из глубины культурной памяти образы, события, места. И здесь даже поверхностное восприятие будет «волшебной палочкой» возрождения интереса к культуре народа, страны или отдельного региона. Расширяя границы нашего мира, усиливая коммуникативные связи, обогащая наш культурный потенциал, туризм становится одним из средств актуализации культурного наследия, объявив одной из главных духовных ценностей «признание самобытности культур и уважение моральных ценностей народов» [107].

Таким образом, можно утверждать, что практики туризма способны быть средством социокультурных изменений. Они самым тесным образом взаимодействуют с практиками музейными, галерейными, выставочно-ярмарочными, при этом оказывая влияние, как на сами практики, так и на социально-культурные институты, включенные в их поле. Кроме того, современный туризм, способен актуализировать народное искусство, ввести его в современную жизнь. Это может происходить и через создание особых «туристских пространств» (интерьеры гостиниц и ресторанов, стилистика оформления деловых мероприятий, создание особого пространства в местах бытования промыслов), и через аутентичный сувенир, который, закрепляя впечатление от путешествия, становится связью с «местом», через новые смыслы, отсылая нас и к истории народа, и к его культуре. Помимо этого, туристские практики способны формировать новое пространственное восприятие региона, создавать положительные образы места, делая Урал не просто территорией привлекающей туристов, но местом культурной идентичности. Однако в современном туризме, ориентированном на зрелищность и огромные туристические потоки, существует опасность превращения аутентичных изделий художественных промыслов в дешевый китч, в копии, в подделки, в симулякры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Процессы, происходящие в современном мире (урбанизация, унификация, потеря идентичности и т. д.), заставляют обращаться к поиску уникального своеобразия отдельных культур, в частности, культур региональных. При этом культурная специфика выявляется через различные «опорные элементы», наиболее важные проявления той или иной культуры: язык, верования, фольклор и др. Сюда же можно отнести материальные предметы – артефакты, которые выступают носителями, хранителями, репрезентантами культуры. Возникая в определенных природных и социокультурных условиях, артефакт кристаллизует в себе смыслы той или иной культуры, а его наличие можно определить как культурный маркер.

В самом широком значении под материальным артефактом, понимаются все материальные предметы, созданные людьми, а его структура представляется триединством «предмет – знак – смысл». Такие предметы, созданные по замыслу человека, в соответствии с его потребностями и умениями, лишены собственной логики, сподручны людям, но при этом замыкают человека в «Мире-Поставе», закрывая его от полноты бытия. Артефакт может выступать в качестве девайса – «дикой вещи», механизма, технического или электронного устройства, которые принадлежат техногенной урбанизированной среде. Артефакты-девайсы обладают собственной техно-логикой, подчиняя человека, делают его своеобразным девайсом, утверждая «Мир-Постав» в еще большей степени. Артефакт может выступать в качестве вещи, обладающей смысловой многослойностью, вещающей об истории, о людях ее создавших, ее корнях, о своей уникальности. Такие артефакты-вещи выходят из-под власти означающей логики человека, обладая собственной самостью, могут вступать с человеком в диалог, вещая о полноте бытия, о горизонте пред-стояния. В этом случае структура артефакта может быть представлена иначе: «вещь, созданная человеком (предмет)» – «идеальная вещь» – «вещь самодостаточная».

Целью диссертационного исследования было выявление специфики народных художественных промыслов Урала, которые являясь артефактами региональной культуры, выступают ее репрезентантами, а также осуществление анализа перспектив сохранения народного искусства в современном мире посредством социально-культурных практик. При этом изделия народных художественных промыслов рассматривались не только как предметы, сподручные людям, но как вещи, обладающие собственным нефункциональным смыслом, репрезентующие региональную культуру Урала, выделяющие ее из культуры материнской.

Понятие «народный художественный промысел» тесно связано с понятиями «ремесло», «промысел», «декоративно-прикладное искусство». Связанные между собой, эти понятия все же различны. В работе предложено под народными художественными промыслами Уральского региона понимать изделия как чисто художественных, так и производящих (с элементами художественности) промыслов, сочетающих утилитарную и эстетические функции, а также изделия профессиональных ремесленников, имеющие определенную художественную ценность, несущие в себе специфику региональной уральской культуры. При этом все многообразие художественных промыслов Урала разделено на две группы: художественные промыслы традиционного крестьянского быта (бурачный, керамический, красильный, пуховязальный и т. д.); промыслы, рожденные горнозаводской жизнью (художественное литье и ковка, гравюра на стали, художественная медь, лаковая роспись по металлу, камнерезное искусство и т. д.).

Включенные в систему «природное – культурное, т. е. созданное человеком», народные художественные промыслы стали знаковым явлением региональной горнозаводской культуры, которая оформилась в XIX веке. В это же время на территории Урала окончательно сформировалось большинство художественных промыслов. А их самобытный стиль соединил в себе влияние как природных (разнообразный природный ландшафт, наличие богатых месторождений полезных ископаемых), так и социокультурных факторов. В качестве последних можно назвать «сплав» культур разных народов, населяющих

и осваивающих регион в различные исторические периоды, особенности жизненного уклада, связанного не только с крестьянским трудом, но с нуждами завода, ценности труда и характер заводского человека, а также влияние высокого западного искусства, переосмысленного уральскими мастерами. Особенность художественных промыслов выразилась в специфике используемых материалов, в тематике, в технологиях, в художественной стилистике, через которые прослеживается тесная связь с местом их создания.

Став ярким проявлением уральской региональной горнозаводской культуры, народные художественные промыслы сегодня находятся в сложном состоянии. Во многом утратив свои утилитарные функции, сместившись в поле художественности, промыслы стали уязвимыми перед влиянием современного мира. Истончается слой хранителей мастерства, утрачиваются секреты обработки материалов, изделия художественных промыслов становятся дешевым китчем, подделкой, что-то важное утрачивается навсегда. Динамика культурной традиции – постоянный процесс отмирания или консервации того, что на данный момент времени не является важным для той или иной культуры, и возникновения нового, модифицированного.

Будучи когда-то богатством, переданным прошлыми поколениями, сегодня художественным промыслам не хватает культурной среды, формирующей запрос на народное искусство. В этой связи необходимо не просто признать ценность художественных промыслов, как культурного капитала региона, в котором соединились многовековая традиция отношения к «вещному» миру, глубинные культурные смыслы, особое видение окружающей природы, но принять их в качестве культурного наследия, переосмыслить, сделать востребованным в современном мире, тем самым дать ему новую жизнь. Сделать традицию «мостиком» между прошлым, настоящим и будущим, «механизмом наследования», с одной стороны, кристаллизующего в себе ценность прошлого, а с другой – адресующего эту ценность будущему. Культурное наследие должно использоваться, приносить региону и людям, его населяющим как материальные,

так и символические блага. Только через наследование возможно сохранение и развитие народного искусства.

Рассматривая механизмы сохранения, передачи и развития культурного наследия представленного народными художественными промыслами, было выяснено, что данные процессы связаны между собой противоречивым соотношением социально-культурных институтов и социально-культурных практик. Традиционно понимая институт как совокупность достаточно жестко определенных ценностей и норм, реализующиеся через социокультурные практики, обозначено, что в данном двоединстве, социокультурные институты всегда являются выражением устойчивости, а практики, в свою очередь – динамики. Помимо жесткого варианта социально-культурного института существуют малые, локализованные в пространстве и времени, но еще не жестко закрепленные формы социально-культурных институтов – институции, так же играющие важную роль в процессах сохранения и развития народного искусства. При этом социальный институт существует до тех пор, пока в его рамках реализуются социокультурные практики, которые не только обеспечивают функционирование того или иного института, но всегда стремятся выйти за его границы, изменяя при этом сам социальный институт.

Из всего многообразия практик в работе выделены практики, относящиеся к повседневной жизни, художественные практики и практики социокультурные. Художественные промыслы входят в материально-производственные практики, но они же включены и в практики повседневности, так как использовались в быту, в повседневной жизни. Современность сместила их из поля повседневности, в поле художественного, то есть всего того, что связано с искусством и творчеством. Именно через художественные практики наиболее ярко проступает самобытность того или иного народа, общности, региона. Однако в поле художественных практик народное искусство становится беззащитным и уязвимым. Поэтому в работе мы обратились к практикам социально-культурным, которые связывают художественное и повседневное, вводят художественное в повседневную жизнь, сохраняя его и актуализируя, при этом изменяя

окружающую нас реальность. Социально-культурные практики – это практики, связанные с деятельностью по сохранению, актуализации и передаче культурных ценностей, а также приобщения к ним и отдельного человека, и общества в целом.

Артефакт (изделие народного художественного промысла), включенный в рамки социально-культурных институтов и практик, может претерпевать различные трансформации. При этом в рамках музейных практик артефакт, изъятый из своего контекста (из среды бытования), и ставший музейным экспонатом, попадает в двойственную ситуацию: сохраняясь для будущих поколений, являясь «законсервированной клеточкой культурной памяти», он, в то же время, может утратить свои значения, представ в «превращенной» форме «музейного предмета».

Галерейные практики, являясь отражением современного постиндустриального общества, на первый план выводят практики потребления. В данном контексте галерея, благодаря своему коммерческому аспекту, выступает как механизм развития, вводя художественный предмет (в нашем случае – изделие народного художественного промысла, трансформированное в предмет декоративно-прикладного искусства) в современную жизнь. Галерея становится пространством, формирующим представление о современном искусстве, институцией, обеспечивающей движение актуальных культурных ценностей в жизнь людей. Но при этом появляется угроза трансформации изделия художественных промыслов в «дизайнерский изыск».

В тесной взаимосвязи с деятельностью музеев и галерей как социально-культурных институтов и институций находятся выставочные практики, которые в современном мире преобразуются в некий культурный «текст». Важную роль начинает играть кураторство. Участвуя в создании экспозиции музеев и галерей, современный куратор особым образом «предъявляет» артефакт зрителю, делая его «живым», давая новый импульс его развитию. Опираясь на свои искусствоведческие представления и собственное миропонимание, куратор становится не только модератором интеллектуальной дискуссии между авторами и зрителями, между меценатами и художниками, между мастерами и

покупателями, между социальными институтами и социальными практиками, но и со-автором в особом пространстве выставки. Куратор актуализирует, дает новую жизнь и музейному экспонату, и предмету современного искусства, и традиционному изделию народного художественного промысла. Однако его субъективность часто становится препятствием аутентичности.

Рассмотренные социально-культурные практики, не исчерпывают всего спектра практик, влияющих на сохранение и развитие народных художественных промыслов. В данном контексте возможно обращение к рекламной деятельности, public relation и т. д. Особую роль может сыграть туризм. Тесно переплетаясь с вышеперечисленными практиками, он способен ввести народное искусство в современную жизнь, сделав частью повседневности. Это может происходить благодаря созданию особых «туристских пространств» (интерьеры гостиниц и ресторанов, стилистика оформления деловых мероприятий, создание особых пространств в местах бытования промыслов), через аутентичный сувенир, закрепляющий впечатление от путешествия, становящийся связью с «местом», через новые смыслы, отсылая нас и к истории народа, и к его культуре. Кроме того, именно туризм, выделяя изделия художественных промыслов в качестве неких маркеров, выносит локальную культуру региона (в нашем случае культуру Урала) в большой мир, при этом становясь механизмом обретения культурной идентичности и самого региона, и людей его населяющих. Однако в современном туризме, ориентированном на зрелищность и огромные туристические потоки, существует опасность превращения аутентичных изделий художественных промыслов в копии, в дешевый китч, в симулякр.

Народное искусство сложно сохранить в неизменном виде. Развитие художественных промыслов напрямую зависит от запроса из настоящего, от его актуализации. В этой связи важным становится обращение к осмыслению социально-культурных практик, которые трансформируют изделия современных художественных промыслов, актуализируя народное искусство и вводя его в современную жизнь. Благодаря социально-культурным практикам формируется культурный капитал региона, который становится не просто территорией

проживания, но местом культурной идентичности. Здесь на первый план как раз и может выйти самобытное народное искусство, которое аккумулирует в себе культурные смыслы, выражая специфику региональной культуры, выступает ее репрезентантом.

Разумеется, одна диссертационная работа не может раскрыть всего спектра проблем, связанных с народным искусством региона и его существованием в современном мире. Ряд проблем затронут, но не получил детального анализа. Это вопросы аутентичности современных промыслов, использование промыслов в современном дизайне, проблема соотношения копии и оригинала (степень аутентичности копии), появление новых, казалось бы, не свойственных традиции направлений. Рассмотрены далеко не все институты и практики, способные оказывать влияние на художественные промыслы. Все это видится автору перспективой дальнейших исследований.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авангардная музеология / под ред. А. Жилиева. – М. : V-A-C press, 2015. – 510 с.
2. Адоньева, С. Б. Наследие, память и согласование ценностей : лекция на XX международной конференции «АДИТ 2016: Музей цифровой эпохи. Возможности и вызовы» (Елабуга, 6–9 июня 2016). [Электронный ресурс] / С. Б. Адоньева // Видеохостинговый сайт YouTube. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=l28ztJKsUIA>
3. Азаренко, С. А. Топология культурного воспроизводства (на материале русской культуры) / С. А. Азаренко. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 224 с.
4. Азаренко, С. А. Сообщество тела / С. А. Азаренко. – М. : Академический проект, 2007. – 239 с.
5. Бажов, П. П. Иванко-Крылатко [Электронный ресурс] / П. П. Бажов // Сказки. – Режим доступа: <https://skazki.rustih.ru/pavel-bazhov-ivanko-krylatko/>
6. Бажов, П. П. Хрупкая веточка. Малахитовая шкатулка. Медной горы Хозяйка: уральские сказы / П. П. Бажов. – М. : Дет. лит., 2013. – 221 с.
7. Бажов, П. П. Чугунная бабушка [Электронный ресурс] / П. П. Бажов // Сказки. – Режим доступа: <http://vseskazki.ru/avtorskie-skazki/skazki-bazhova/chugunnaya-babushka.html>
8. Бак, Л. Искусство в собственность. Настольная книга коллекционера современного искусства / Л. Бак, Дж. Грир / Пер. англ. С. Шкунаева. – М. : ЗАО «ФЭЙС ФЭШН», 2008. – 336 с.
9. Барадулин, В. А. Народные росписи Урала и Приуралья (Крестьянский расписной дом) / В. А. Барадулин. – Л. : Художник РСФСР. – 1987. – 200 с.
10. Барадулин, В. А. Уральская народная живопись по дереву, бересте и металлу / В. А. Барадулин. – Свердловск : Сред.-Урал. Кн. Изд-во, 1982. – 112 с.
11. Барадулин, В. А. Уральский букет: народная роспись горнозаводского Урала / В. А. Барадулин. – Свердловск : Сред.-Урал. Кн. Изд-во, 1987. – 127 с.

12. Баскар, М. Принцип кураторства. Роль выбора в эпоху переизбытка / М. Баскар. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2017. – 360 с.
13. Батищев, Г. С. Избранные произведения / Г. С. Батищев / под общ. ред. З. К. Шаукеновой. – Алматы : Институт философии, политологии и религиоведения КН МОН РК, 2015. – 880 с.
14. Батищев, Г. С. Методологические аспекты формирования целостной личности / Г. С. Батищев // Доклады Академии пед. наук РСФСР. – 1962. – № 2. – С. 30–31.
15. Бейкер, Л. Онтологическая значимость артефактов / Л. Бейкер // Онтологии артефактов: взаимодействие «естественных» и «искусственных» компонентов жизненного мира / под ред. О. Е. Столяровой. – М. : Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2012. – С. 18–33.
16. Белов, Е. А. Артефакт как структурная единица культуры : автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Белов Евгений Алексеевич. – Тюмень, 2014. – 22 с.
17. Белов, Е. А. Проблема классификации культурных артефактов / Е. А. Белов // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2014. – №1(37). – С. 43–46.
18. Бергман, П. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания / П. Бергман, Т. Лукман / пер. Е. Руткевич. – М. : «Медиум», 1995. – 323 с.
19. Бирюкова, М. В. «Куратор как художник» и «выставка как произведение искусства» в западной культуре второй половины XX века. Харальд Зеeman и его выставочные проекты / М. В. Бирюкова // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2010. – № 3(16). – С. 181–185
20. Бобрихин, А. А. Архитектурная керамика Урала и ее использование в городской среде / А. А. Бобрихин, Е. И. Горбунова // О проблемах сохранения и преемственности традиций народного искусства на Среднем Урале: материалы областной научно-практической конференции (Екатеринбург, 9 июня 2012 г.) /

сост., ред. М. М. Павлова. – Екатеринбург : Центр традиционной народной культуры Среднего Урала, 2012. – 80 с.

21. Богатырев, П. Г. Народная культура славян / П. Г. Богатырев. – М. : ОГИ, 2007. – 368 с.

22. Божко, Л. Д. Туризм как форма глобализации и его влияние на формирование идентичности / Л. Д. Божко // Философия и социальные науки. – 2014. – № 3. – С. 58–62.

23. Бурдьё, П. Начала / П. Бурдьё / пер. с фр. Н. А. Шматко. – М. : Socio-Logos, 1994. – 288 с.

24. Бурдьё, П. Практический смысл / П. Бурдьё / пер. с фр.; отв. ред. пер. Н. А. Шматко. – М. : Институт экспертной социологии; СПб. : Алетейя, 2005. – 562 с.

25. Бурдьё, П. Рынок символической продукции / П. Бурдьё / пер. с фр. Е. Д. Вознесенская // Вопросы социологии. – 1993. – № 1/2. – С. 49–62.

26. Бурдьё, П. Социальное пространство: поля и практики / П. Бурдьё / отв. ред. пер.; сост. Н. А. Шматко. – СПб. : Алетейя, 2014. – 576 с.

27. Бурдьё, П. Социология социального пространства / П. Бурдьё / пер. с фр.; отв. ред. пер. Н. А. Шматко. – М. : Институт экспертной социологии; СПб. : Алетейя, 2005. – 228 с.

28. Быков, Д. Л. Сказ о том, как Бажов изобрел Урал : лекция [Электронный ресурс] / Д. Л. Быков // Видеохостинговый сайт YouTube. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=DNS3rxR1r78>

29. Быстрова, Т. Ю. Образ сувенира: разработка и восприятие / Т. Ю. Быстрова // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2015. – № 1(135). – С. 177–185.

30. Быстрова, Т. Ю. Социокультурный подход к проектированию туристических и музейных сувениров / Т. Ю. Быстрова // Человек в мире культуры. – 2015. – №1. – С. 18–22.

31. Быстрова, Т. Ю. Сувенир – это серьезно: социально-коммерческий анализ сувенира / Т. Ю. Быстрова, А. Хисматулин. – Екатеринбург : Рекламная студия «га4.ru», 2009. – 96 с.

32. Быстрова, Т. Ю. Сувенир: Назначение и проектирование / Т. Ю. Быстрова. – М. : Кабинетный ученый; Екатеринбург : Екатеринбургская академия современного искусства, 2018. – 156 с.

33. В архив за бизнес-планом, или культурно-историческое наследие Екатеринбурга как ресурс обновления и развития туризма и гостеприимства: коллективная монография / Л. А. Мясникова, С. Ю. Каменский, С. А. Рамзина [и др.]; под общ. ред. проф., д-ра филос. наук Л. А. Мясниковой. – Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2011. – 368 с.

34. Ваганов, А. А. Горнозаводские музеи Урала в дореволюционный период / А. А. Ваганов // Вестник Томского государственного Университета. История. – 2014. – №5(31). – С. 11–15.

35. Вайль, П. Гений места / П. Вайль. – М. : Издательство АСТ: CROCUS, 2017. – 448 с.

36. Вечное и преходящее в культурном наследии России / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; Отв. ред. С. А. Никольский. – М. : ИФРАН, 2010. – 151 с.

37. Волков, В. В. О концепции практик(и) в социальных науках / В. В. Волков // Социологические исследования. – 1997. – №6. – С. 9–23.

38. Волков, В. В. Теория практик / В. В. Волков, О. В. Хархордин. – СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008. – 298 с.

39. Волков, В. Н. Туризм в эпоху постмодерна / В. Н. Волков // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. – 2012. – №1. – С. 77–86.

40. Гаврилов, Д. В. Горнозаводской Урал XVII–XX вв.: избранные труды / Д. В. Гаврилов. – Екатеринбург : УРО РАН, 2005. – 616 с.

41. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер / пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.

42. Гачев, Г. Д. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Г. Д. Гачев. – М. : Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 480 с.

43. Гачев, Г. Д. Национальный Космо-Психо-Логос [Электронный ресурс] / Г. Д. Гачев. – Режим доступа: http://www.niworld.ru/Statei/gachev/gachev_kosmos_2.htm

44. Головнева, Е. В. Конструирование региональной идентичности в современной культуре (на материале Сибирского региона) : автореф. дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.13 / Головнева Елена Валентиновна. – Екатеринбург, 2018. – 38 с.

45. Головчанский, Г. П. Строгановские городки, острожки, села / Г. П. Головчанский, А. Ф. Мельничук. – Пермь : Книжный мир, 2005. – 232 с.

46. Голынец, С. В. Искусство Урала в социокультурном контексте XX века / С. В. Голынец, Л. А. Закс // Урал на пороге третьего тысячелетия: тез. докл. и сообщ. Всерос. научн. конф. (Екатеринбург, 14–15 дек. 2000 г.). – Екатеринбург, 2000. – С. 6–12.

47. Гриер, О. М. Гравюра на стали из Златоуста / О. М. Гриер, Б. С. Самойлов, В. А. Ячменев. – Челябинск : Южно-Уральское книжное издательство, 1994. – 192 с.

48. Громько, М. М. Мир русской деревни / М. М. Громько. – М. : Молодая гвардия, 1991. – 269 с.

49. Губкин, О. П. Каслинский феникс / О. П. Губкин. – Екатеринбург : Издательский дом «Сократ», 2004. – 182 с.

50. Гудова, М. Ю. Метод культурной практики и проблема культурологической интерпретации актуального искусства в современной эстетике / М. Ю. Гудова // Вестник ГУ. – 2018. – №1(20). – С. 88–97.

51. Дмитриев, А. В. Ирбитская ярмарка [Электронный ресурс] / А. В. Дмитриев. – Режим доступа: <http://irbit.info/history/analytics/34/1191/>

52. Дмитриев, А. В. Тагильская роза: История «лакирного дела» на Урале / А. В. Дмитриев, А. С. Максяшин. – Екатеринбург : Изд-во «Старт», 2000. – 140 с.

53. Досси, П. Продано! Искусство и деньги / П. Досси. – СПб. : Лимбус Пресс; ООО «Издательство К. Тублина», 2011. – 200 с.

54. Железняк, В. Н. Урбанистическая и рустическая экзистенция / В. Н. Железняк // Уральская философская школа: 50 лет – 50 имен: научные статьи: библиография / редкол. Л. М. Андрюхина и др. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ин-та упр. фил. РАНХиГС, 2016. – С. 284–293.

55. Зайцев, Г. Б. Ювелирное искусство дореволюционного Екатеринбурга / Г. Б. Зайцев. – Екатеринбург : Изд-во Урал ун-та, 2001. – 112 с.

56. Закс, Л. А. Театральный фестиваль как институция художественной культуры: опыт пермского фестиваля «Пространство режиссуры» / Л. А. Закс, Е. В. Малинина // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2018. – Т. 24, № 4(180). – С. 145–158.

57. Замятин, Д. Н. Гений места и город: варианты взаимодействия / Д. Н. Замятин, Н. Ю. Замятина // Вестник Евразии. – 2007. – № 1. – С. 62–87.

58. Замятин, Д. Н. Геокультурная региональная политика и геокультурный брендинг территории: концептуальные схемы исследования / Д. Н. Замятин // Брендинг малых и средних городов России: опыт, проблемы, перспективы – 2015: материалы междунар. науч.-практ. конф. (г. Екатеринбург, 24 апреля 2015 г.). – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. – С. 29–39.

59. Замятин, Д. Н. Постгеография. Капитал(изм) географических образов / Д. Н. Замятин. – СПб. : ИЦ «Гуманитарная Академия», 2014. – 592 с.

60. Зборовский, Г. Е. Россия в зеркале институциональных трансформаций. Взгляд социолога / Г. Е. Зборовский // Между прошлым и будущим: социальные отношения, ценности и институты в изменяющейся России: тезисы докладов VIII научно-практической конференции (Екатеринбург, 17–18 мая, 2005). / редкол. Л. А. Закс и др.: в 2 т. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2005. – Т. 1. – 548 с.

61. Зырянский мир. Очерки о традиционной культуре коми народа / сост. и науч. ред. Н. Д. Конаков. – Сыктывкар: Коми книжное издательство, 2004. – 432 с.

62. Иванов, А. В. Уральская матрица: цикл очерков [Электронный ресурс] / А. В. Иванов. – Режим доступа: <http://knigosite.org/library/read/4530>
63. Иванов, А. Хребет России / А. Иванов. – М. : Издательство АСТ, 2016. – 253 с.
64. Иванов, К. П. Деятельность и мышление в философско-методологическом анализе социокультурной практики. / К. П. Иванов. // Вестн. Волгогр. гос. ун-та. Сер. 7, Филос. – 2012. – № 3(18). – С. 111–115.
65. Каган, М. С. Философия культуры. / М. С. Каган. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1996. – 416 с.
66. Казакова, Г. М. Региональная идентичность, вернакулярный район и российский «низовой регионализм» / Г. М. Казакова // Вестник культуры и искусств. – 2016. – № 4(48). – С. 53–58.
67. Казакова, Г. М. Российская региональная идентичность: современный культурологический дискурс / Г. М. Казакова // Вестник МГУКИ. – 2008. – № 6. – С. 16–20.
68. Казакова, Г. М. Регион как субкультурный локус (на примере Южного Урала): автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / Казакова Галина Михайловна. – М., 2009. – 43 с.
69. Как пастила и калачи изменили Коломну [Электронный ресурс] // Опора и созидание: проект рабочей группы «Предпринимательство и православие». 22.11.2018. – Режим доступа: <http://opora-sozidanie.ru/?p=12597>
70. Калужникова, Е. А. Актуализация культурно-исторического прошлого Екатеринбурга в туристской сувенирной продукции / Е. А. Калужникова // В архив за бизнес-планом, или культурно-историческое наследие Екатеринбурга как ресурс обновления и развития туризма и гостеприимства: коллективная монография / Л. А. Мясникова, С. Ю. Каменский, С. А. Рамзина [и др.]; под общ. ред. проф., д-ра филос. наук Л. А. Мясниковой. – Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2011 – С. 316–323.
71. Каменский, С. Ю. Актуализация археологического наследия в современных социально-культурных практиках: автореф. дис. ... канд.

культурологии: 24.00.01 / Каменский Сергей Юрьевич. – Екатеринбург, 2009. – 24 с.

72. Каменский, С. Ю. Туризм как практика поиска идентичности / С. Ю. Каменский // Современная Россия: путь к мира – путь к себе: материалы XI Всероссийской научно-практической конференции Гуманитар. ун-та. (Екатеринбург, 10–11 апр. 2008 г.): докл.: в 2 т. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2008. – Т. 1. – С. 203–206.

73. Капкан, В. М. Культура повседневности / В. М. Капкан. – Екатеринбург : Изд-во Урал. Ун-та, 2016. – 110 с.

74. Каптерев, Л. Как русские пришли на Урал / Л. Каптерев. – М.; Свердловск : Гос. изд-во. Урал. обл. отделение, «Уралполиграф» тип. «Гранит», 1930. – 24 с.

75. Карпов, А. В. Художник в мире современного российского арт-бизнеса / А. В. Карпов // Современный художественный рынок России: вопросы становления и развития: материалы II Международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 31 января, 2006 г.). – СПб. : Изд-во СПбГУП, 2006. – С. 13.

76. Каталог уральской народной росписи крестьянских домов и предметов быта в собрании Нижнесинячихинского музея-заповедника. Коллекция И. Д. Самойлова. / ГБУК «Нижнесинячихинский музей-заповедник деревянного зодчества и народного искусства им. И. Д. Самойлова», фото А. А. Владыкин. – Екатеринбург : Информационно-издательский центр «РГ-Урал», 2013. – 127 с.

77. Каулен, М. Е. Музеефикация историко-культурного наследия России / М. Е. Каулен. – М. : Этерна, 2012. – 432 с.

78. Кемеров, В. Е. Деятельность / В. Е. Кемеров // Социальная философия: словарь / Сост. и ред. В. Е. Кемеров, Т. Х. Керимов. – М. : Академический проект; Екатеринбург : Деловая Книга, 2006. – С. 126.

79. Кемеров, В. Е. Практика / В. Е. Кемеров // Социальная философия: словарь / Сост. и ред. В. Е. Кемеров, Т. Х. Керимов. – М. : Академический проект; Екатеринбург : Деловая Книга, 2006. – С. 369.

80. Ковтун, О. А. Вещь как мера персональной идентичности / О. А. Ковтун // Вестник Южно-Уральского государственного университета. – 2008. – № 21(121). – С. 129–132.

81. Ковтун, О. А. Человек и вещь в культуре: предметное основание персональной идентичности: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / Ковтун Ольга Автономовна. – Челябинск, 2011. – 26 с.

82. Ковтун, О. А. Семантика музейной вещи / О. А. Ковтун // Вестник Южно-Уральского государственного университета. – 2014. – Т. 14, № 3. – С. 51–53.

83. Кожевников, Н. Н. Глокализация: концепции, характерные черты, практические аспекты / Н. Н. Кожевников, И. Л. Пашкевич // Вестник ЯГУ. – 2005. – Т. 2, № 3. – С. 111–115.

84. Копылова, В. И. Ювелирное искусство Урала / В. И. Копылова. – Свердловск : Средне-Уральское книжное издательство, 1981. – 223 с.

85. Корнев, И. Н. Географический образ Урала в произведениях Д. Н. Мамина-Сибиряка [Электронный ресурс] / И. Н. Корнев // Газета «География». – 2003. – № 6, 7, 9, – Режим доступа: http://urbibl.ru/Stat/Raznoe/geografich_obraz_urala.htm

86. Косарев, М. Ф. Основы языческого миропонимания: По сибирским археолого-этнографическим материалам / М. Ф. Косарев. – М. : Ладога-100, 2003. – 352 с.

87. Красноглазов, А. Б. Функционирование артефакта в культурно-семантическом пространстве: дис. ... д-ра филос. наук: 17.00.08 / Красноглазов Андрей Борисович. – М., 1995. – 290 с.

88. Круглова, Т. А. Корявая уральская порода: лекция-дискуссия [Электронный ресурс] / Т. А. Круглова // Видеохостинговый сайт YouTube. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=O40xpYXJupY>

89. Крутеева, Ю. Домик в Кунаре. Цветы и голуби кузнеца Кириллова / Ю. Крутеева, Е. Ройзман. – Екатеринбург : ТАТЛИН, 2014. – 176 с.

90. Кулемзин, А. М. Культ устаревших представлений о музее и музейном специалисте / М. А. Кулемзин // Культурологические исследования в Сибири. – 2002. – №2(8). – С. 111–112.

91. Курбатов, В. П. Деятельностный подход в культурологии / В. П. Курбатов // Вестник Красноярского государственного аграрного университета. – 2010. – № 7. – С. 180–185.

92. Логинова, Е. С. Методологические принципы и основные направления галерейной деятельности (на примере частных художественных галерей Южного Урала) / Е. С. Логинова // Вестник Южно-Уральского государственного университета. – 2010. – № 8(184). – С. 30–34.

93. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман – СПб. : Азбука; Азбука-Аттикус, 2016. – 448 с.

94. Лотман, Ю. М. Память в культурологическом освещении / Ю. М. Лотман // Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн : Александра, 1992. – Т. 1. – С. 200–202.

95. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : «Искусство-СПБ», 2000. – 704 с.

96. Лысяков, А. А. Ковать нужно так, чтобы это было современно: интервью [Электронный ресурс] / А. А. Лысяков. // БезФормата. – Режим доступа: <http://ekaterinburg.bezformata.com/listnews/kuznetc-aleksandr-lisyakov-kovat/12611231/>

97. Макинтайр, А. После добродетели: исследование теории морали / А. Макинтайр / пер. с англ. В. В. Целищева. – М. : Академический Проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2000. – 384 с.

98. Макканелл, Д. Турист. Новая теория праздного класса / Д. Макканелл. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 280 с.

99. Максяшин, А. С. Очерки истории искусства Урала: учебное пособие / А. С. Максяшин. – Екатеринбург : Изд-во Рос. пос. проф.– пед. ун-та, 2003. – 193 с.

100. Максяшин, А. С. Традиция и ее место в современной художественной культуре / А. С. Максяшин // О проблемах сохранения и преемственности

традиций народного искусства на Среднем Урале: материалы региональной научно-практической конференции (Екатеринбург, 9 июня 2012 г.) / сост. М. Павлова. – Екатеринбург : Центр традиционной народной культуры Среднего Урала, 2012. – С. 3–11.

101. Малиновский, Б. Научная теория культуры / Б. Малиновский / пер. с англ. И. В. Утехина; сост. и вступ. ст. А. К. Байбурина. – М. : ОГИ, 2005. – 184 с.

102. Малиновский, Б. Функциональное направление в изучении культур [Электронный ресурс] / Б. Малиновский // Библиотека учебной и научной литературы. – Режим доступа: http://sbiblio.com/biblio/archive/baxmin_berger_kulturology/8.aspx

103. Малиновский, Б. Функциональный анализ / Б. Малиновский // Антология исследований культуры. Т. 1 Интерпретация культуры. – СПб. : Университетская книга, 1997. – С. 681–703.

104. Мамин-Сибиряк, Д. Н. Город Екатеринбург. Исторический очерк [Электронный ресурс] / Д. Н. Мамин-Сибиряк. – Режим доступа: <http://www.1723.ru/read/books/city-yekaterinburg.htm>

105. Мамин-Сибиряк, Д. Н. Три конца [Электронный ресурс] / Д. Н. Мамин-Сибиряк // Электронная библиотека «booksafe.net». – Режим доступа: http://booksafe.net/book/mamin_sibiryak_dmitriy-s_golodu-261249.html

106. Мамин-Сибиряк, Д. Н. В горах [Электронный ресурс] / Д. Н. Мамин-Сибиряк // Русская проза. – Режим доступа: <http://poesias.ru/proza/mamin-sibiryak/mamin-sibiryak1008.shtml>

107. Манильская декларация по мировому туризму [Электронный ресурс] // Электронный фонд правовой и нормативно-технической документации. – 1980. – Режим доступа: <http://docs.cntd.ru/document/901813698>

108. Мантуров, Д. Народные промыслы – достояние России [Электронный ресурс] / Д. Мантуров // Известия. – 2017. – 24 янв. – Режим доступа: <https://iz.ru/news/658912>

109. Маркарян, Э. С. Избранное. Наука о культуре и императивы эпохи / Э. С. Маркарян / отв. ред. и сост. А. В. Бондарев. – М.; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2014. – 655 с.

110. Маркарян, Э. С. Культурная традиция как качественно новый механизм аккумуляции и передачи жизненного опыта / Э. С. Маркарян // Культурология: учебное пособие для самостоятельной работы студентов / А. В. Дроздова, Л. А. Закс. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2014. – С. 178–187.

111. Мартишина, Н. И. Конструирование реальностей и критерий существования / Н. И. Мартишина // Гуманитарные исследования. Ежегодник. Межвузовский сборник научных трудов. – Омск : Издательство ОмГПУ, 2002. – Вып. 7. – С. 70–74.

112. Мартишина, Н. И. Реальность и ее конструирование / Н. И. Мартишина. – Новосибирск : Изд-во СГУПС, 2009. – 171 с.

113. Мартишина, Н. И. Существование в художественной реальности / Н. И. Мартишина // Онтология и понимание: проблемы взаимоотношений: Материалы конф.: в 2 ч. – Уфа : Изд-во филиала МГОГГУ им. Шолохова в г. Уфа, 2005. – С. 104–105.

114. Межуев, В. М. Идея культуры. Очерки по философии культуры: монография / В. М. Межуев. – М. : Университетская книга, 2012. – 406 с.

115. Минина, О. Ю. Философско-культурологическое осмысление туризма / О. Ю. Минина // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 3. – С. 334–340.

116. Миролубова, Л. Р. Основные теоретические подходы к изучению вещи как социокультурного феномена / Л. Р. Миролубова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XIX междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск : СибАК, 2013. – Ч. I. – С. 23–34.

117. Моль, А. Социодинамика культуры / А. Моль. – М. : Издательство ЛКИ, 2008. – 416 с.

118. Музей и личность / отв. ред. А. В. Лебедев; сост. М. Ю. Юхневич. – М. : Российский институт культурологии, 2007. – 168 с.

119. Музиано, В. Пять лекций о краторстве / В. Музиано. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. – 232 с.
120. Мурзина, И. Я. Очерки истории культуры Урала: монография / И. Я. Мурзина. – Екатеринбург : «Форум-книга», 2008. – 412 с.
121. Мурзина, И. Я. Феномен региональной культуры: бытие и самосознание: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / Мурзина Ирина Яковлевна. – Екатеринбург, 2003. – 47 с.
122. Мясникова, Л. А. Культурное производство ремейков «советского» как фактор развития туризма // Россия между модернизацией и архаизацией: 1917–2017 гг.: материалы XX Всероссийской научно-практической конференции Гуманитарного университета (Екатеринбург, 11–12 апреля 2017 г.): доклады / редкол.: Л. А. Закс и др.: в 2 т. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2017. – Т. 1. – С. 369–371.
123. Мясникова, Л. А. Тайна и смысл индивидуального бытия / Л. А. Мясникова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1993. – 218 с.
124. Мясникова, Л. А. Традиции как источник обновления социально-культурного сервиса и туризма // Между прошлым и будущим: социальные отношения, ценности и институты в изменяющейся России: тезисы докладов VIII научно-практической конференции (Екатеринбург, 17–18 мая, 2005 г.) / редкол.: Л. А. Закс и др.: в 2 т. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2005. – Т. 1. – С. 452–457.
125. Мясникова, Л. А. Музейная практика как форма культурной памяти и наследования / Л. А. Мясникова // Дискуссия. – 2015. – №9. – С. 99–104.
126. Нагорная, В. А. Феномен региональной культуры и его символистическая репрезентация в искусстве Южного Урала / В. А. Нагорная. – Челябинск : Изд-во ЧГАКИ, 2005. – 290 с.
127. Назаров, А. Г. Народные промыслы каменного пояса / А. Г. Назаров. – Реж : ООО «Издательско-полиграфический комплекс Лазурь», 2011. – 184 с.

128. Нарвойт, К. Ю. Знаменитый и неизвестный Кустарный музей / К. Ю. Нарвойт // Кустарный музей: опыт сохранения традиций: материалы конференции (Москва, 24 ноября 2015). – М. : ВМДПИ, 2015. – С. 3–12.

129. Народное Искусство Урала. Традиционный костюм / Свердловский областной Дом фольклора / ред. сост. А. А. Бобрихин. – Екатеринбург : ООО «Баско», 2007. – 112 с.

130. Народное художественное творчество в контексте сохранения историко-культурных традиций Среднего Урала. Народные художественные промыслы в Свердловской области – 80 лет славных традиций: материалы региональной научно-практической конференции (Екатеринбург, 20 марта 2014 года) / Сост., ред. М. М. Павлова. – Екатеринбург : Центр традиционной народной культуры Среднего Урала, 2014. – 21 с.

131. Народными руками: эксперты о традиционных промыслах Прикамья. // Пермская трибуна. – 4.04.2016. – Режим доступа: <http://tribunaperm.ru/2016/04/04/narodnymi-rukami-spetsialisty-pdnt-guberniya-rasskazali-o-traditsionnyh-prom>

132. Некрасова, М. А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика / М. А. Некрасова. – М. : Изобразительное искусство, 1983. – 343 с.

133. Немирович-Данченко, В. И. Кама и Урал (очерки и впечатления) / В. И. Немирович-Данченко. – СПб. : Тип. А. С. Суворина, 1890. – 750 с.

134. Николаев, А. И. Философский анализ роли артефакта в культуре / А. И. Николаев // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2011. – Вып. №3, Т. 2. – С. 187–196.

135. Никулина, М. Камень. Пещера. Гора. / М. Никулина. – Екатеринбург : Банк культур. информ., 2002. – 119 с.

136. О народных художественных промыслах Среднего Урала: сборник статей / сост. М. М. Павлова. – Екатеринбург : ЦТНК, 2013. – 64 с.

137. Образ Урала в документах и литературных произведениях (от древности до конца XIX века) / сост. Е. П. Пирогова. – Екатеринбург : Издательство «Сократ», 2008. – 384 с.

138. Обрист, Х. У. Пути кураторства / Х. У. Обрист. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. – 160 с.

139. Оже, М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна / М. Оже; пер. с фр. А. Ю. Коннова. – М. : Новое литературное обозрение, 2017. – 136 с.

140. Окунцов, Ю. П. Златоустовская оружейная фабрика / Ю. П. Окунцов. – М. : Вече, 2011. – 256 с.

141. О'Нил, П. Культура кураторства и кураторство культуры / П. О'Нил. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. – 272 с.

142. Онтологии артефактов: взаимодействие «естественных» и «искусственных» компонентов жизненного мира / под ред. О. Е. Столяровой. – М. : Издательский дом «Дело»; РАНХиГС, 2012. – 456 с.

143. Павловский, Б. В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала / Б. В. Павловский. – М.: Изд-во «Искусство», 1975. – 132 с.

144. Павловский, Б. В. Камнерезное искусство Урала / Б. В. Павловский. – Свердловск : Советское книжное издательство, 1953. – 152 с.

145. Павловский, Б. В. Художественный металл Урала XVIII–XIX веков / Б. В. Павловский. – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1982. – 206 с.

146. Петрова, Л. А. «Медный век» России. Художественная медь Урала 1730–1770 / Л. А. Петрова. – М. : Государственный исторический музей, 2004. – 128 с.

147. Пиотровский, М. Б. Горячая точка – музей: интервью [Электронный ресурс] / М. Б. Пиотровский // Российская газета. – 2013. – № 6002(26). – Режим доступа: <https://rg.ru/2013/02/07/muzeu.html>

148. Пиотровский, М. Б. Философия музейного дела / М. Б. Пиотровский // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Политология. Международные отношения. – 2006. – №1. – С. 7–10.

149. Погорельская, Е. Ю. Память и культурно-историческое наследие / Е. Ю. Погорельская // В архив за бизнес-планом, или культурно-историческое наследие Екатеринбурга как ресурс обновления и развития туризма и

гостеприимства: коллективная монография / Л. А. Мясникова, С. Ю. Каменский, С. А. Рамзина [и др.]; под общ. ред. проф., д-ра филос. наук Л. А. Мясниковой. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2011. – С. 16–28.

150. Покровский, Н. Е. Туризм: от социальной теории к практике управления / Н. Е. Покровский, Т. И. Черняева. – М. : Университетская книга; Логос, 2008. – 424 с.

151. Проективный философский словарь: Новые термины и понятия / Под ред. Г. Л. Тульчинского, М. Н. Эпштейна. – СПб. : Алетейя, 2003. – С. 346–350.

152. Пудов, Г. А. Истоки художественного стиля медной бытовой утвари и посуды Урала (XVIII век) / Г. А. Пудов. – СПб. : Алетейя, 2014. – 280 с.

153. Ратцель, Ф. Земля и жизнь: сравнительное землевладение: в 2-х т. / Ф. Ратцель. – СПб.: Просвещение, 1905. – 736 с.

154. Ремесло [Электронный ресурс] // Экономический словарь. – Режим доступа: <http://slovariki.org/ekonomiceskij-slovar/36363>

155. Розин, В. М. Становление и особенности социальных институтов: культурно-исторический и методологический анализ / В. М. Розин. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. – 160 с.

156. Розов, Н. Полипарадигмальная онтология и ритуально-институциональная концепция бытования и исторического развития артефактов / Н. Розов // Онтология артефактов: взаимодействие «естественных» и «искусственных» компонентов жизненного мира / под ред. О. Е. Столяровой. – М. : Издательский дом «Дело»; РАНХиГС, 2012. – С. 90–112.

157. Российская музейная энциклопедия: в 2 т. – М. : Прогресс; «РИПОЛ КЛАССИК», 2001. – 416 с.

158. Салмин, Л. Екатеринбург. Имидж города и опыт культурно-символического позиционирования [Электронный ресурс] / Л. Салмин // Eff. Communications. – 2010. – №1(5). – Режим доступа: <http://eff-com.ru/archive/issue5/image/Ekaterinburg-image-goroda-i-ikulturno-istoricheskoe-pozicionirovanie-2.html>

159. Самойлов, И. Д. Сокровища Нижней Сиячихи / И. Д. Самойлов. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 2006. – 208 с.
160. Самоцветы Урала: справочник-путеводитель / сост. В. А. Кошкин, Б. Г. Шамов. – Екатеринбург : ИД «Сократ», 2000. – 64 с.
161. Скопина, М. В. Феномен «места» и «не-места» в постиндустриальном городе / М. В. Скопина // Вестник МГСУ. – 2013. – № 1. – С. 66–71.
162. Смит, Т. Осмысляя современное кураторство / Т. Смит. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. – 272 с.
163. Соловей, И. В. Конструирование туристического ландшафта в пространстве симуляции / И. В. Соловей // Вестник Удмуртского университета. Серия «Философия. Психология. Педагогика». – 2015. – № 3. – С. 10–14.
164. Сонин, Л. М. Тайны седого Урала / Л. М. Сонин. – М. : Вече, 2009. – 352 с.
165. Старостова, Л. Э. Прагматический подход к моделированию территориальной идентичности: социокультурный аспект / Л. Э. Старостова // Известия Уральского Федерального университета. Сер. 1, Проблемы образования, науки и культуры. – 2015. – №3(141). – С. 95–105.
166. Суворов, Н. Н. Галерейное дело. Обращение произведений искусства / Н. Н. Суворов. – СПб. : Издательство «Лань», 2015. – 288 с.
167. Суворов, Н. Н. Галерейное дело: Искусство в пространстве галереи / Н. Н. Суворов. – СПб. : Изд-во С.Петербур. ун-та, 2006. – 201 с.
168. Судосева, И. С. Мейсенская ваза как художественный артефакт и ее функции в романе Иэна Макьюэна «Искупление» / И. С. Судосева. // Новый филологический вестник. – 2015. – № 4(35). – С. 26–32.
169. Трегулова, З. И. Выставка должна начинаться с яркой и оригинальной идеи: интервью [Электронный ресурс] / З. И. Трегулова. – 7.04.2014. – Режим доступа: <https://www.rma.ru/news/15156/>
170. Трошина, Т. М. Новые материалы об истоках бронзолитейного производства на Урале / Т. М. Трошина // Художественный металл Урала XVIII–

XX вв.: материалы конференции (Свердловск, октябрь 1990). – Свердловск, 1990. – С. 26–30.

171. Туризм в культурной географии Уральского региона: монография / Л. А. Мясникова, С. А. Рамзина, О. Ю. Зотова [и др.]; под общ. ред. д-ра филос. наук, проф. Л. А. Мясниковой. – Екатеринбург : Гуманитарный университет, 2017. – 362 с.

172. Урал: маршруты культуры / под ред. И. Н. Борисовой. – Екатеринбург : Издательство «Сократ», 2012. – 324 с.

173. Уральский город XVIII – начала XX в.: история повседневности: сборник / Е. Ю. Апкаримова, С. В. Голикова, Н. А. Миненко, Т. П. Моксунова / общ. ред. докт. ист. наук, проф. Н. А. Миненко. – Екатеринбург : Банк культурной информации, 2001. – 143 с.

174. Урри, Дж. Мобильности / Дж. Урри. / пер. с англ. А. В. Лазарева, вступ. статья Н. А. Харламова. – М. : Издательская и консалтинговая группа «Праксис», 2012. – 576 с.

175. Федеральный закон «О народных художественных промыслах» № 7-ФЗ : [федер. закон: принят Гос. Думой 9 дек. 1998 г.: по состоянию на 29 июля 2017г.]. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://docs.cntd.ru/document/901723815>

176. Федотова, Г. Н. Территориальная идентичность как символический ресурс региона / Г. Н. Федотова // Вестник Новгородского государственного университета. – 2015. – № 90. – С. 105–108.

177. Хроника основных событий в истории нижнетагильской лаковой росписи по металлу по материалам периодических изданий (1974–2014) / авт. идеи и сост. А. С. Максяшин. – Екатеринбург : Издательский дом Уральского государственного юридического университета, 2014. – 248 с.

178. Чагин, Г. Н. Города Перми Великой: Чердынь и Соликамск / Г. Н. Чагин. – Пермь : Книжный мир, 2003. – 254 с.

179. Чагин, Г. Н. Исторические знания народов Урала в XIX – начале XXI века / Г. Н. Чагин. – Екатеринбург : Издательство «Сократ», 2011. – 256 с.

180. Чагин, Г. Н. Народы и культуры Урала в XIX–XX вв. / Г. Н. Чагин. – Екатеринбург : Издательство «Сократ», 2002. – 296 с.
181. Чагин, Г. Н. Окружающий мир в традиционном мировоззрении русских крестьян среднего Урала / Г. Н. Чагин. – Пермь : Перм. ун-т., 1998. – 188 с.
182. Чекалов, А. К. Народная деревянная скульптура Русского Севера / А. К. Чекалов. – М. : Искусство, 1974. – 318 с.
183. Черкасова, А. С. Рождение индустриальной цивилизации Урала. XVIII век. Исследования 1961–1991 гг. / А. С. Черкасова. – Екатеринбург : Демидовский институт, 2012. – 408 с.
184. Чернявская, Ю. В. Народная культура и национальные традиции [Электронный ресурс] / Ю. В. Чернявская. // Библиотека Гумер. – Режим доступа: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Chern/index.php
185. Чирков, В. Ф. Дом: в локусе бытия: монография / В. Ф. Чирков. – Омск : ООО «ИД «ЛЕО», 2006. – 276 с.
186. Шаповалов, В. Ф. Основы философии. От классики к современности / В. Ф. Шаповалов. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2000. – 608 с.
187. Шеманов, А. Ю. Самоидентификация человека и культура: монография / А. Ю. Шеманов. – М. : Академический Проект, 2007. – 479 с.
188. Шматко, Н. А. «Габитус» в структуре социологической теории / Н. А. Шматко // Журнал социологии и социальной антропологии. – 1998. – Т. 1, №2. – С. 60–70.
189. Шматко, Н. А. На пути к практической теории практики: послесловие // П. Бурдые Практический смысл / Н. А. Шматко / Пер. с фр. А. Т. Бикбов, Е. Д. Вознесенская, С. Н. Зенкин, Н. А. Шматко; отв. ред. пер. и послесловие Н. А. Шматко. – СПб. : Алетейя, 2001. – С. 548–562.
190. Шуберт, К. Удел куратора. Концепция музея от Великой французской революции до наших дней / К. Шуберт. – М. : Ад Маргинем пресс, 2016. – 224 с.
191. Эренбург, Б. А. Цивилизация Хранителей. Язык звериного стиля и значение фигур / Б. А. Эренбург. – Пермь : издательство «Сенатор», 2013. – 80 с.

192. Юренева, Т. Ю. Музей в мировой культуре / Т. Ю. Юренева. – М. : «Русское слово – РС», 2003. – 536 с.

193. Яковлева, Е. Н. К определению понятия «Региональная культура» / Е. Н. Яковлева // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2013. – № 4(28). – С. 256–262.