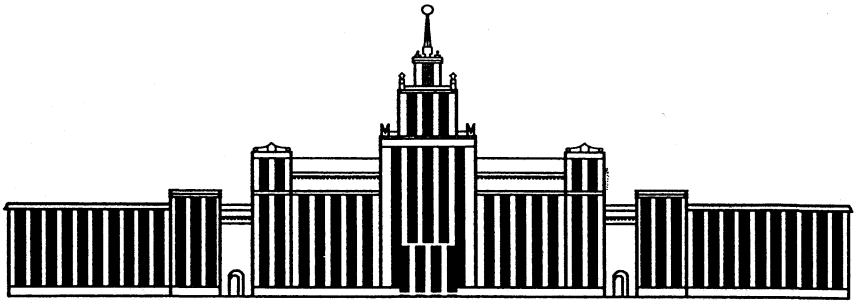
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Щ12. я7
Ш122

Н.М. Шабалина

ОСНОВЫ ИСТОРИИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Часть 1
ТЕОРИЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Учебное пособие

Челябинск
2011

Министерство образования и науки Российской Федерации
Южно-Уральский государственный университет
Кафедра искусствоведения и культурологи

Щ12. я7

Ш122

Н.М. Шабалина

ОСНОВЫ ИСТОРИИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Часть 1
ТЕОРИЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Учебное пособие

Челябинск
Издательский центр ЮУрГУ
2011

ББК Щ12. я7
Ш122

Одобрено
учебно-методической комиссией исторического факультета

Рецензенты:
Голынец Г.В., член-корреспондент Российской Академии художеств, профессор кафедры истории искусств Федерального Уральского государственного университета имени Б.Н. Ельцина, г. Екатеринбург;
Янбухтина А.Г., доктор искусствоведения, профессор кафедры декоративно-прикладного искусства Уральской государственной академии экономики и сервиса, г. Уфа.

Шабалина, Н.М.

Ш122 Основы истории декоративно-прикладного искусства. Часть 1: Теория декоративно-прикладного искусства: учебное пособие / Н.М. Шабалина. – Челябинск: Издательский центр ЮУрГУ, 2011. – 73 с.

Учебное пособие по теории декоративно-прикладного искусства является одним из первых самостоятельных изданий. Автором обобщен опыт исторических исследований, выявлены и охарактеризованы сущность и специфика образно-пластических свойств одного из видов архитектонических искусств – декоративно-прикладного – в его двух типологических формах функционирования – народном традиционном и профессиональном. Научно-методическое пособие актуально в свете теоретико-методологических разработок в изучении декоративно-прикладного искусства и имеет большое практическое значение.

Учебное пособие предназначено для студентов, аспирантов, преподавателей высшей школы профессионального образования и является необходимым изданием для составления различных общегуманитарных лекционных курсов, а также для подготовки и написания учебных работ (рефератов, курсовых и дипломных проектов) по направлению «Искусствоведение» / «История искусств» и смежным к ним специальностям по архитектуре и дизайну.

ББК Щ12.я7

© Издательский центр ЮУрГУ, 2011

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение..... .4

Тема 1. Предмет, методы и источники изучения декоративно-прикладного искусства. Типологическая и классификационная характеристика декоративно-прикладного искусства.....9

Тема 2. Специфика образно-выразительных средств. Культура материала и техническая основа декоративно-прикладного искусства.....16

Тема 3. Функции декоративно-прикладного искусства 22

Тема 4. Орнамент в декоративно-прикладном искусстве и его основные способы применения. Проблема стиля.....26

Тема 5. Классификация, структура и содержание орнамента.....31

Тема 6. Народное традиционное искусство: сущность, структурные элементы, функции 36

Тема 7. Основные формы и способы развития традиционного прикладного искусства. Региональная типология народного прикладного искусства.....40

Тема 8. Народное искусство в системе Человек – Природа – Культура..... 45

Тема 9. Декоративно-прикладное искусство в системе художественного ансамбля пространственной среды.....48

Тема 10. Декоративно-прикладное искусство и художественная промышленность..... 52

Заключение 64

Библиографический список 66

Принятые сокращения.....73

ВВЕДЕНИЕ

Декоративно-прикладное искусство в отечественном искусствознании относится к архитектоническим видам пространственных искусств и рассматривается наряду с архитектурой и дизайном в семействе неизобразительных искусств. Данные виды искусства функционируют и развиваются по единому закону – *закону красоты и целесообразности*, соединяющего в себе три категории: пользу, прочность и красоту. Синкретичное свойство этого закона составляет основу содержательной структуры архитектонических видов искусств. Функциональное, конструктивное и эстетическое качества неразделимы в едином целостном объекте или предмете. Утрата значения одного из названных компонентов закона приводит к разрушению целостности предмета-объекта.

В историографии декоративно-прикладного искусства следует выделить теоретико-исторические исследования энциклопедического, характера (А. Моран, Р. Розенталь, Д. Гейдова, Я. Дурдик) и отдельные монографии и статьи, посвященные вопросам специфики и морфологии его изучения (М.С. Каган, С.В. Воронов, Г.К. Вагнер, А.Б. Салтыков, А.К. Чекалов, М.А. Некрасова).

Большая иллюстрированная энциклопедия древностей,[1] написанная коллективом чешских исследователей, построена на принципе классификации декоративно-прикладного искусства по материалам и назначению предметов с обзором исторического экскурса каждого вида прикладного искусства.

Французский исследователь Анри Моран[2] в своем труде придерживался комплексного историко-художественного принципа и метода изучения мирового прикладного наследия. Автор акцентирует внимание на специфике использования декора и орнамента в различные периоды развития декоративно-прикладного искусства. Внимания заслуживает глава, посвященная анализу народного искусства Западной Европы. Также в издание вошла глава, написанная Жеральдом Гассио-Талабо «Дизайн и современные направления прикладных искусств», представляющая своеобразный экскурс направлений и тенденций в развитии дизайнерской деятельности европейских стран второй половины XX века.

В 1971 году в России издается переводная книга по «Истории прикладного искусства нового времени» американских авторов Рудольфа Розенталя и Хелен Ратцка[3] (написанная авторами в 1948 году). Исследователями была предпринята попытка систематизировать и

---

[1] Большая энциклопедия древностей /Д. Гейдова, Я. Дурдик, Л. Кибалова и др. / пер. с чеш. – 7-е издание. Прага: Изд-во Артия, 1988. 496 с.

[2] Моран Анри. История декоративно-прикладного искусства: пер с. Франц /Анри Моран. М.: Искусство,1982. 577 с.

[3] Розенталь Р. История прикладного искусства нового времени /Р. Розенталь, Х. Ратцка / пер. с англ. М., 1971. 224 с., ил.

рассмотреть основные этапы развития дизайна и прикладного искусства Западной Европы и США во взаимодействии с эпохой и искусством в целом. Авторы представили материал в хронологических рамках со второй половины XIX века до 40-х годов XX века. Американские исследователи уделили внимание также развитию традиционных видов прикладного искусства.

Из общих трудов по историографии отечественного декоративно-прикладного искусства отметим очерки российского искусствоведа С.М. Темерина «Русское прикладное искусство: Советские годы»[4], отражающие специфику развития прикладного искусства в советское время. В 1960-е годы под редакцией А.И. Леонова выходит три тома книги «Русское декоративное искусство: XIX – начало XX века»[5] – являющиеся одной из первых попыток специалистов обобщить историю развития декоративного искусства досоветского периода.

Своеобразным продолжением предыдущих изданий явился двухтомник очерков истории «Советское декоративное искусство. 1917–1945 / 1945–1975», написанных под общей редакцией В.П. Толстого[6]. В исследовании отражены как общие процессы развития декоративного искусства, происходящих в России и союзных республиках СССР, так и специфические, локальные центры профессионального и традиционного народного искусства. В книге заслуживают внимание разделы, посвященные художественной промышленности, где рассматривается история развития отдельных производств художественного фарфора, керамики, стекла, ювелирного искусства, текстиля, костюма (Л.В. Андреева, И.М. Суслов, И.А. Крюкова, К.А. Макаров, Т.К. Стриженова и др.). Параллельно с историей профессионального декоративного искусства дается характеристика ведущих центров художественных промыслов и ремесел (Н.И. Каплан, О.С. Попова, Е.Г. Яковлева, М.А. Некрасова и др.) – в их национальном и видовом разнообразии. Так же следует отметить главы, посвященные комплексному рассмотрению декоративного искусства в ансамбле интерьера (В.П. Толстой, А.В. Рябушин и др.) и в ансамбле города (К.А. Макаров, А.К. Чекалов и др.). Коллективный труд, изданный в 1980-х годах, явился результатом обобщения критических и исследовательских материалов авторов, публиковавшихся в серийных выпусках периодического издания «Советское декоративное искусство», издававшегося в Москве с 1973 года. Таким образом, на сегодняшний день это издание остается, чуть

---

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

[5] Русское декоративное искусство. XIX – начало XX века / под ред. А.И. Леонова. М., 1962. Т. 1. 1963. Т.2; 1965. Т. 3.

[6] Советское декоративное искусство. 1917–1975: Очерки истории / отв. ред. В.П. Толстой. М., 1984. С. 256; Советское декоративное искусство. 1945-1945: Очерки истории / отв. ред. В.П. Толстой. М., 1989. С. 256.

ли не единственным обобщающим трудом по истории советского этапа развития отечественного декоративно-прикладного искусства.

Системный комплексный метод изучения архитектонических видов искусства отмечен в трудах: «Человек, предмет, среда: Вопросы развития современного декоративного искусства 1960–70-х гг.» (под общей ред. В.П. Толстого)[7], «Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда» (под общей ред. М.А. Некрасовой)[8], – позволившие осмыслить и синтезировать знания по истории отдельных видов и направлений декоративного искусства.

Что касается научной теории декоративно-прикладного искусства, то она, к сожалению, до сих пор остается мало разработанной в отечественном искусствознании. Можно назвать немногих авторов, предметом исследований которых, являлись теоретические вопросы изучения основ прикладного искусства (Д.Е. Аркин, А.Б. Салтыков, А.К. Чекалов, М.С. Каган, И.А. Крюкова, К.М. Кантор, Н.В. Воронов). Одной из первых публикаций теоретического характера о сущности прикладного искусства явилась книга, написанная философом М.С. Каган[9]. Ученый считал, что, несмотря на связь прикладного искусства с материальным производством и потреблением – оно может называться искусством, и оно также является отражением, познанием действительности в художественных образах. В вопросе специфики прикладного творчества пыталась разобраться в свое время и философ Л.Н. Дорогова[10], приходя к позитивным, но иногда спорным выводам. Актуальность изучения вопроса сущности декоративного искусства раскрывала в своих публикациях И.А. Крюкова[11].

В начале 1960-х годов на страницах специализированного журнала «Декоративное искусство СССР» развернулась дискуссия о границах прикладного искусства. Полемика ученых дала толчок к теоретическому осмыслению многих вопросов, связанных с сущностью декоративно-прикладного искусства, граничащего с бурно развивающейся в то время художественной промышленностью и, таким новым для России направлением творческой деятельности, как дизайн. Но стремление

---

[7] Человек, предмет, среда: Вопросы развития современного декоративного искусства 60–70-х гг.: сб. статей НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР / под общей ред. В.П. Толстого. М., 1980.

[8] Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда / сост. и науч. ред. М.А. Некрасова. М., 1988. 464 с., ил.

[9] Каган М.С. О прикладном искусстве: Некоторые вопросы теории / М.С. Каган. Л., 1961. 160 с.

[10] Дорогова Л.Н. Декоративно-прикладное искусство / Л.Н. Дорогова. М.: Знание, 1970. 48 с.

[11] Крюкова И.А. О природе декоративного искусства / И.А. Крюкова // Советское ДИ 73/74. М., 1974. С. 21.

распространить прикладное искусство на все изделия промышленности встретило затруднения практического и теоретического порядка.

Книга А.К. Чекалова[12] представляет собой одно из первых теоретических изучений основ прикладного искусства, но автор не определил место данного вида в классификационной системе пространственных искусств, соотнося его больше с изобразительным искусством. В то же время, А.К. Чекалов четко обосновал закономерную зависимость предметного художественного образа от назначения вещи, его архитектурно-ландшафтного окружения и пространственной среды, при этом заострив внимание на роли материала предмета и техники его обработки.

В 1960-е годы вопросы необходимости изучения материально-художественной культуры в социологическом аспекте заостряются вновь в отечественном искусствознании, и всесторонне углубляются К.М. Кантором в книге «Красота и польза»[13]. В своих рассуждениях о сущности прикладного искусства К. Кантор приходит к метафорическому его сравнению с образом кентавра: «Художественное и утилитарное начала в прикладном искусстве могут быть соединены органически, как в кентавре... Само соединение в прикладном искусстве утилитарного и художественного начал свидетельствует о разделенном их существовании в обществе, об их внутренней отчужденности. Поэтому прикладное искусство невозможно понять без изящного, «свободного» искусства» [14] – утверждает автор.

Один из ведущих специалистов второй половины XX века в области изучения архитектонических видов искусств Н.В. Воронов неоднозначно пытался решить основной вопрос темы своей книги: взаимоотношение вещи и искусства. Параллельно с прикладным творчеством он затрагивал тему дизайнерской деятельности человека. Вслед за известным и употребляемым термином «протодизайн», Н.В. Воронов ввел новый термин – *«протоприкладное искусство»* (однако термин не нашел продолжение в последующих публикациях искусствоведов). Исследователь не обошел вниманием и проблемы взаимоотношений вещи и орнамента. Изучая историю дизайна, Н. Воронов придерживался мнения, что прикладное искусство всегда стремилось к органическому объединению с дизайном, и справедливо считал, что на определенном историческом этапе рождался новый тип вещи, относящийся к промышленному дизайну[15].

Разделы книги «Предметный мир», «Дизайн», «Прикладное искусство», «Декоративное искусство», «Народное искусство», – Н.В. Воронов стремился объединить сквозной темой и общими подходами в анализе, принципиально различных типологических систем искусства

---

[12] Чекалов А.К. Основы понимания декоративно-прикладного искусства / А.К. Чекалов. М., 1962.

[13] Кантор К.М. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры / К.М. Кантор. М., 1967. 280 с.

[14] Там же, с. 120.

[15] Воронов Н.В. Искусство предметного мира / Н.В. Воронов. М., 1977. С. 18.

(традиционного и профессионального), что привело автора к некоторым противоречиям в рассуждениях. С другой стороны, исследователь точно подмечает проблему стилизации в современных народных промыслах, но не однозначную реакцию вызывает положительная оценка автора на распространившиеся тенденции территориального расширения того или иного локального промысла (якобы, преобразуя промысел из замкнутого пространства в широкое). Например, знаменитая хохломская роспись существует не только на родине в Нижегородской области, но осваивается в Липецкой, Курской, Тульской областях, на Алтае, в Башкирии. В 1970-е годы Н.В. Воронов выступал за поддержку, так называемого, «интегрального искусства», творимого абстрактным народом вне различий его по национальностям.

Н.В. Воронов прогнозировал исчезновение границ между искусством и неискусством, считая, что художественное начало будет присутствовать во всем предметном мире, что «дизайн и прикладное искусство сольются в единое искусство предметной среды, которое не будет искусством, а будет проектированием и производством окружающей человека объектов «второй природы», созданных по законом гармонии и красоты, по законам господствующих в обществе художественных вкусов»[16]. Этим процессом, по мнению исследователя, должны будут руководить профессиональные художники. Но наряду с выдвинутым положением автор считал возможным появление, так называемого, нового искусства – искусства бытовых вещей, предназначенных для конкретных пользователей и создаваемых вручную по индивидуальным заказам.

В последнее десятилетие изданы учебные пособия разной степени полноты, в основном касающиеся вопросов истории развития декоративно-прикладного искусства (С.С. Константиновой[17], В.Н. Молотовой[18]), народного искусства (Н.Д. Соколовой[19]). Обширный материал по истории декоративно-прикладного искусства приведен в систему В.Б. Кошаевым[20]. Ученый уделяет внимание теоретическим вопросам прикладного искусства, в отдельном издании раскрывает содержательно-структурные элементы композиции в русском народном искусстве[21].

Сегодня в исторических исследованиях по культуре и искусству, и как результат, в системе общего высшего художественного профессионального

---

[16] Воронов Н.В. Искусство предметного мира / Н.В. Воронов. М., 1977. 58 с.

[17] Константинова С.С. Декоративно-прикладное искусство / С.С. Константинова. Ростов на Дону, 2004.

[18] Молотова В.Н. Декоративно-прикладное искусство / В.Н. Молотова / 2-е издание, исправленное и дополненное / учеб. пособие. М.: Издательство: Форум, 2010. 288 с.

[19] Соколова Н.Д. Народное искусство: образовательная программа «Путь в изобразительное искусство»: учеб пособие / Н.Д. Соколова. СПб., 2010. 160 с., ил.

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

[21] Кошаев В.Б. Композиция в русском народном искусстве (на материалах изделий из дерева / В.Б. Кошаев. М.: Владос, 2006. 128 с.

образования ощущается недостаток опыта теоретико-методологических изучений и структурного анализа декоративно-прикладного искусства. Поэтому данное учебное пособие имеет практическое значение в курсе изучения истории и теории пространственных искусств. Архитектура, дизайн, прикладное искусство – составляют единую цепочку целостного организма в большом мире пластического искусства.

Целью данного курса является изучение основ теории декоративно-прикладного искусства в его двух типологических системах: народной и профессиональной. В дисциплине изучаются как вопросы классификационной характеристики, так и видовой типологии декоративно-прикладного искусства; определяются его природа и сущность, анализируются функции и раскрывается специфика художественного образа прикладного искусства, его выразительные средства и материало-техническая основа, также, определяется роль и значение орнамента в прикладном искусстве.

Теоретические вопросы рассматриваются на конкретном художественном материале с привлечением памятников различных исторических периодов: от архаической эпохи до современности – с репрезентацией наиболее значимых процессов и явлений истории декоративно-прикладного искусства.

Тема 1. ПРЕДМЕТ, МЕТОДЫ И ИСТОЧНИКИ ИЗУЧЕНИЯ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

1. Предмет и методы изучения теории декоративно-прикладного искусства
2. Понятие «декоративно-прикладное искусство» и его основной закон развития
3. Типологическая и классификационная характеристика декоративно-прикладного искусства
4. Источники декоративно-прикладного искусства

---

1. Предмет и методы изучения декоративно-прикладного искусства

Понятие «декоративно-прикладное искусство» соответствует большому комплексу исторического явления, включающего в себя *предметную* область ремесленной и художественной деятельности человека, непосредственно связанную с его жизнедеятельностью.

На заре развития человечества появилась необходимость в окружении себя предметами, сопутствующими жизни и быту. Поэтапно формировалась

и развивалась практическая, и одновременно эстетически осмысленная, деятельность человека. В культуре первобытной эпохи отмечается начальная стадия развития умения обработки различных природных материалов, таких как камень, глина, дерево, кость, растительные волокна, чуть позже металл. Древний человек изначально осваивал *комплексно:* структуру, органические свойства, физические возможности природного материала, а также продумывал форму, объем, орнамент будущего, необходимого для жизни предмета.

Предметное искусство, в своей основе *синкретично,* – в нем слиты воедино функциональные и эстетические, художественные качества. Поэтому, предметное творчество человека первобытной эпохи в искусствоведческой науке определяется как *«синкретичное»,* и это его качество в последующие тысячелетия сохраняется и переходит в средневековое традиционное и профессиональное искусство последующих эпох. Также, синкретическое качество можно определить как *родовое,* – изначально присущее механизму рождения всего предметного мира.

В эпоху Возрождения, с момента определения академической системы обучения различным художествам, формируется новый тип художественной деятельности человека – личностный, личностно-мотивационный, или креативный, – устойчиво называемый в искусствоведении «профессиональным», «учёным». Несмотря на всю условность этого термина, в силу общедоступности будем использовать его и в дальнейшем. Но, относительно каждой исторической эпохи мы должны применять определенную терминологию, соответствующую явлению.

Мы подошли к вопросу определения принципов систематизации и классификации искусства. В рамках типологической характеристики искусства отмечаются две его системы: *«народная»,* (включающая такие ее разновидности как: синкретичная древнего мира или архаическая; традиционная; самодеятельная или примитивная, лубочная; любительская) и личностно-мотивационная, устойчиво именуемая в искусствознании как *«профессиональная».*

В основе изучения курса теории и истории декоративно-прикладного искусства лежит системный типологический, историко-художественный подход. Особенности и закономерности развития декоративно-прикладного искусства рассматриваются в динамике во взаимосвязи с конкретно-историческими условиями как неотъемлемая часть общего мирового культурного художественного наследия. В первой, теоретической части изучения основ прикладного искусства применяется структурно-функциональный метод.

В последнее время в истории искусства используются различные методы изучения декоративно-прикладного искусства: *стилистический,* – метод, при котором искусство анализируется в рамках определенных художественных стилей исторической эпохи; *структурно-функциональный* – с представлением морфологического анализа искусства и его функций;

семиотический – метод, раскрывающий смысловое значение орнаментальной системы прикладного искусства и, наконец, *комплексный* – подразумевающий изучение декоративно-прикладного искусства в художественных ансамблях – в целостной предметно-пространственной среде.

2. Понятие «декоративно-прикладное искусство», его особенности и основной закон развития

Декоративно-прикладное искусство – широкая, богатейшая область, вид класса пластических или пространственных искусств семейства неизобразительных. *Основным законом* развития декоративно-прикладного искусства, как и других архитектонических видов искусств, архитектуры, дизайна, является *закон единства целесообразности и красоты* (сформулированный еще в древние времена Витрувием как закон единства пользы, прочности и красоты). Закон выстраивался на принципах гармоничного сочетания функциональных, конструктивных и эстетических начал. Этот закон универсален и лежит в основе прикладного искусства, независимо от его типологической характеристики (искусства архаического, традиционного и профессионального).

Вещи, предметы, создаваемые художниками, имеют, одновременно прикладное утилитарное и эстетическое, художественное качество. Но в области профессионального искусства декоративное и смысловое – знаковое начало со временем становятся преобладающим. Удобная в пользовании вещь, как правило, создается мастером из прочного природного материала, максимально выявляющего его свойства, имеет предельно выразительную форму, объем. Значение предмета часто усиливается обереговым, защитным знаком – орнаментом, нанесенным краской, рельефом или другим способом на его поверхность. Таким образом, отмеченные свойства пользы, прочности, красоты – в предмете слиты воедино, то есть синкретичны в своей основе.

В чем заключается специфика изучения декоративно-прикладного искусства двух типологических систем? В различных подходах к изучению самого *механизма отражения специфики мировоззрения творца*, создающего художественные образы. Так, народный мастер руководствуется традицией, выработанной многими поколениями в течение нескольких веков, и для него коллективный опыт мировосприятия очень важен. В рамках устойчивого традиционного мастер варьирует – видоизменяет, разнообразит образ в деталях, тем самым, обогащая и насыщая его внутреннее содержание все новыми и новыми оттенками. Каждый исторический отрезок времени с его приметами накладывает отпечаток на создаваемый рукотворный предмет. В то время как профессиональный художник находится в постоянном поиске новых оригинальных форм, не зависящих от традиций (однако он может на них опираться, но интерпретировать их по-своему), создает уникальные

единичные формы и объекты искусства, условно называемые «авторскими». Почему условно?

В истории традиционного искусства укоренилось объяснение народного как безымянного искусства, но значит ли, что оно не имеет автора? Народное искусство считается безымянным, так как оно создается поколениями мастеров – коллективно и народное мировоззрение универсально, отшлифовано многолетним опытом и знаниями, на основе которых сложились определенные этические и эстетические нормы. Бесспорно, каждое произведение имеет своего создателя – автора с присущим ему индивидуальным почерком, манерой, самобытностью восприятия этого многогранного мира, но обязательно в рамках традиционного. Так, при всей универсальности и единстве традиций игрушечного промысла отличаются глиняные каргопольские игрушки Ульяны Бабкиной и Ивана Дружинина, дымковские игрушки Анны Мезриной и Зои Пенкиной. Но индивидуальная манера каждого из мастеров «держится» традицией того промысла, представителями которого они являются. В одной каноничной форме, в одном изобразительном мотиве народные мастера находят многочисленные, бесконечные его вариации. А если в творчестве мастера индивидуальное преобладает над коллективным началом и оно становится ярко выраженным, – то, такой мастер выходит из рамок традиционного промысла и идет другим путем – путем профессионального или самодеятельного искусства. Иногда случается, что в промысел приходит художник, с профессиональной художнической выучкой, и не может или не хочет подчиниться традиции конкретного промысла в силу своей яркой индивидуальности, тогда творчество такого мастера развивается в другой плоскости и рассматривается в области профессионального искусства.

Следующий аспект развития декоративно-прикладного искусства связан с *художественным стилем* искусства конкретной исторической эпохи. Развитие любой области и вида искусства осуществляется в рамках определенного художественного стиля. Характер профессионального искусства напрямую зависит от стиля, в меньшей степени стилевое влияние проявляется в народном предметном творчестве. Оно своеобразно отражается, прежде всего, в городском традиционном искусстве. Например, в архитектурной домовой резьбе нашли отражение отдельные конструкции и орнаментальные мотивы стиля барокко (разорванный лучковый фронтончик, сандрик), классицизма (строгий прямой профиль карниза с сухариками и ионниками), ампира (мотив сдвоенных колец). Обменные торговые, экономические, культурные связи деревни и города давали свои результаты и в виде творчески переработанных заимствований.

Проблеме исторического развития художественных стилей посвящено немало исследований. Так же необходимо отметить тесную связь художественных направлений архитектонических искусств с научно-

техническим прогрессом и уровнем социально-экономического развития общества конкретного исторического периода.

3. Типологическая и классификационная характеристика ДПИ

Как мы уже отметили, систематизация декоративно-прикладного искусства основана на изначальном его делении на типы художественной деятельности человека (народный и профессиональный). Внутри типовой системы декоративно-прикладное искусство классифицируется на группы по следующим признакам: 1) материала и технике его обработки; 2) назначению предметов; 3) стилю; 4) территориальной и национальной, этнической принадлежности. Также декоративно-прикладное искусство может анализироваться комплексно и рассматриваться в синтезе с другими видами пластических искусств – в ансамбле конкретного исторического памятника определенного художественно стиля.

Какими критериями необходимо руководствоваться специалисту в типологическом определении искусства? Первое, необходимо отметить относится ли памятник к комплексу традиционного явления конкретной местности или конкретной национальной, этнической принадлежности. Для этого необходимо определить наличие преемственности мастерства, опыта и знаний художественной обработки материала – руководствуется ли мастер коллективным опытом? Второе, определить образовательный уровень мастера (профессиональная школа или коллективный опыт, закрепленный традицией). Третье, оценить степень художественной образности предмета и определить содержание элементов традиционного исполнения и вариативности, или непосредственной оригинальности и новаторского исполнения вещи. Ответы на поставленные вопросы помогут грамотно классифицировать предмет искусства.

4. Источники декоративно-прикладного искусства

Источниками изучения профессионального и народного декоративно-прикладного искусства являются 1) подлинные образцы – историко-художественные предметы – экспонаты собраний ведущих отечественных и мировых музеев различного профиля, художественного или историко-этнографического; 2) исторические объекты, находящиеся в аутентичной среде – среде бытования и функционирования памятника; 3) письменные исторические источники.

В числе российских музеев, прежде всего, выделяется крупный профильный музей – Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства (ВМДПиНИ), а также музейный комплекс в Царицино, Государственный Исторический музей (ГИМ) – в Москве, и коллекции декоративно-прикладного и народного искусства в Государственном Русском музее (ГРМ), Российском Этнографическом музее (РЭМ) – в городе Санкт-

Петербурге. В зависимости от профиля музея памятники предметной культуры хранятся в различных коллекциях, отражающих специфику функционального, либо художественного значения вещи. Определенное место в изучении центров художественных производств занимают коллекции ассортиментных кабинетов и заводских музеев крупных художественных производств (например, ассортиментный кабинет златоустовского украшенного оружия или заводской музей каслинского художественного литья и т.д.). Важное значение имеют коллекции образовательных учреждений, таких как музей образцов прикладного наследия Московской государственной художественно-промышленной академии (МГХПА) имени С.Г. Строганова[22], Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица (бывшего Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В.И. Мухиной).

Среди европейских специализированных музеев можно назвать: Музей гобеленов и Музей декоративного искусства – в Париже; Музеи прикладного искусства – в Праге, Дрездене, Лейпциге, Кельне, Берлине; Музей искусства и ремесла в Гамбурге; Музей стекла – в Венеции (Мурано); Австрийский Музей прикладного искусства – в Вене. Коллекции прикладных искусств содержат и крупнейшие художественные музеи мира, такие как Метрополитен-музей в Нью-Йорке, национальный музей Лувра в Париже, галерея Уффици во Флоренции, Государственный Эрмитаж в Петербурге и многие другие.

Ко второй группе источников изучения декоративно-прикладного искусства мы отнесли исторические объекты, находящиеся в аутентичной среде – среде бытования и функционирования памятника. Например, многочисленные предметы крестьянского домашнего обихода, интересующие нас и с точки зрения народного творчества (глиняные сосуды, тканые, деревянные, металлические изделия и т.д.) мы до сих пор встречаем в жилом комплексе деревни конкретной исторической местности.

И, наконец, к третьей группе источников относятся письменные источники – документы различного происхождения, фотоматериалы, как правило, находящиеся в государственных архивных учреждениях, библиотеках.

В совокупности все виды источников изучения декоративно-прикладного искусства необходимо привлекать в исследовательской работе для всестороннего анализа как отдельного памятника предметной культуры, так и для представления целостной картины развития того или иного вида художественной деятельности.

---

[22] Шульгина Е.Н., Пронина И.А. История Строгановского училища.1825-1918 г. / Е.Н. Шульгина, И.А. Пронина. М.: Русское слово-РС, 2002; Исаев П. Н. Строгановка (Императорское Строгановское Центральное художественно-промышленное училище) Биографический словарь/под общей редакцией В. Ф. Шевченко. М.: Лабиринт, 2007.

Вопросы для самоконтроля

1. В каких типологических системах развивается декоративно-прикладное искусство?
2. Назвать основной закон, по которому развивается ДПИ и другие виды архитектонических искусств. Каков механизм его действия?
3. Назвать основные принципы систематизации и классификации ДПИ.
4. Назвать и охарактеризовать основное структурно-содержательное качество декоративно-прикладного искусства.
5. Какими критериями необходимо руководствоваться специалисту в определении типологической системы искусства?
6. Представить ведущих историографов ДПИ.

Литература

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Терминологический словарь / под общей ред. А.М. Кантора. – СПб., 1997. – 736 с.
2. Аркин, Д.Е. Искусство бытовой вещи: Очерки новейшей художественной промышленности /Д.Е. Аркин. – М. – Л., 1932. – 174 с.
3. Большая энциклопедия древностей /Д. Гейдова, Я. Дурдик, Л. Кибалова и др. / седьмое издание: пер. с чеш. – Прага, Изд-во Артия, 1988. 496 с.
4. Воронов, Н.В. Искусство предметного мира / Н.В. Воронов. – М., 1977.
5. Земпер, Готфрид. Практическая эстетика / Г. Земпер. – М., 1970.
6. Каган, М.С. О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории / М.С. Кантор. – Л., 1961. – 160 с.
7. Каган, М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Части I, II, III / М.С. Каган. – Л., 1972.
8. Крюкова, И.А. О природе декоративного искусства / И.А. Крюкова // Советское ДИ 73 – 74. – М., 1974.
9. Моран, Анри. История декоративно-прикладного искусства: пер с. франц / А. Моран. – М., Искусство,1982. – 577 с.
10. Нельсон, Дж. Проблемы дизайна / Д. Нельсон. – М., 1971.
11. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени / сб. под ред. В.Н. Прокофьева. – М., 1983.
12. Розенталь Р., Ратцка Х. История прикладного искусства нового времени: пер. с англ., предисл. Д.В. Сильвестрова. – М., 1971. – 224 с., ил.
13. Чекалов, А.К. Основы понимания декоративно-прикладного искусства / А.К. Чекалов. АХ СССР. – Л., 1962.

14. Шабалина, Н.М. Понятие «народное искусство» в отечественной историографии, подходы и методы изучения народных художественных ремесел / Н.М. Шабалина // Культура и искусство в памятниках и исследованиях: сборник научных трудов. Выпуск 5. – Челябинск, ЮУрГУ, 2007. – С. 232–250.

Тема 2. СПЕЦИФИКА ОБРАЗНО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ. КУЛЬТУРА МАТЕРИАЛА И ТЕХНИЧЕСКАЯ ОСНОВА ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

1. Понятие и содержание художественного образа в ДПИ
2. Структурные элементы ДПИ
3. Видовая типология ДПИ

---

1. Понятие и содержание художественного образа в ДПИ

Далеко не каждый предмет, находящийся в пространственной среде можно отнести к произведению декоративно-прикладного искусства, лишь тот, который имеет определенную степень художественно-образной выразительности.

Словари трактуют *художественный образ* как – специфическую для искусства форму познания и оценки мира, выражение духовного содержания, художественной идеи. Образ обладает сложной многогранной природой, отражающей богатство человеческого бытия и сознания. Отражение действительности в образах составляет специфическую природу искусства. *Художественность неотделима от образности, без образа нет искусства.* Действительность в искусстве преображена творческим сознанием художника. В конкретных стилевых, видовых, жанровых проявлениях образ обладает разной степенью специфической условности. Одни и те же образы по-разному воспринимаются людьми разных эпох, стран и национальных культур.

Итак, с понятием образа непосредственно связана категория художественности. *Художественность* – специфическая особенность отражения действительности в искусстве, отличающаяся от других форм общественного сознания (науки, религии и т.д.). Художественность предполагает своеобразие содержания и формы искусства, их единства. Это своеобразие характеризуется понятием художественного образа как единства обобщения и индивидуализации, рационального и эмоционального, отвлеченного и чувственно-конкретного, подобного и условного. Образная идея выражает понимание и оценку действительности художником,

мастером. Образ подразумевает художественное качество предмета и означает степень эстетического совершенства произведения. Хрестоматийным остается высказывание А.В. Луначарского: «Основная тайна искусства есть … художественный образ».

Понятие *образа в прикладном искусстве* отлично от художественного образа произведения станкового искусства. И это отличие напрямую зависит от основного закона развития архитектонических видов искусства – закона единства целесообразности и красоты, который, изначально диктует образно-выразительную условность и максимальное обобщение, трансформацию реального мира в ирреальные, парой фантазийные, символические формы, объемы. Необходимо, чтобы задуманная художником форма соответствовала функциональному значению вещи, предмета – была едина с ним – то есть, синкретична. Таким образом, основные составляющие художественного образа декоративно-прикладного искусства напрямую зависят от назначения и материала предмета. Образ как результат художественного обобщения наделен гармонией целого и составных частей. В нем непосредственно выражается духовный мир автора, соединяющего реальные, фантастические или символические аспекты бытия.

Представление русского человека о мироздании находило отражение в конструкции деревянного дома, в архитектоническом делении его на составные части, своеобразно проявлялось в орнаментации причелин, подзоров, оконных наличников, внутри избы находило продолжение в цветочной росписи потолков, простенков, матицы, – в ансамблевом расположении предметов крестьянского быта.

В дворцовых ансамблях барокко, классицизма, модерна в комплексе решалось и воспринималось единая его экстерьерная планировка и интерьерная среда. Плафонная роспись гармонировала с лепным позолоченным украшением карнизов, фризов, плавно переходила в предметное наполнение интерьера: гобелены, резную мебель, изразцовые камины, изделия художественного фарфора, стекла. Мастерство проявлялось в создании единого, целостного интерьерного образа дворцовой архитектуры определенного исторического художественного стиля. Образ вещи вливался в единый образ интерьерного ансамбля.

Выразительность художественного образа достигается различными способами: *условным* (метафорически-символическим, аллегорическим, орнаментальным и т.д.), *реалистическим* (предметным, фигуративным) или *смешанным, комбинированным* (основанном на соединении реального и условного). При этом мастер постоянно вдохновляется самой ПРИРОДОЙ, которая дает ему нескончаемое разнообразие тем, мотивов и форм, дает импульс к творчеству – созданию «новой природы». Обостренное художническое чувство природы и рождает ОБРАЗЫ предметного мира. За художником остается право выбора способа отражения окружающего мира и выражения своих чувств по поводу восприятия этого мира – в рамках развивающегося на данном этапе художественного стиля.

Примером *условного способа* выразительности могут служить образы предметного мира народного традиционного искусства. Солярные геометрические знаки (кресты, квадраты, меандры, ромбы, полукруги и т.д.), нанесенные резьбой по дереву, тисненные по бересте, вышитые по ткани, вытканые нитями, высеченные на поверхности камня – несут в себе зашифрованный код мироздания. Небо, земля, ветер, дождь, солнце – все силы природы имеют определенные изображения и зашифровываются в своеобразную картинку пиктограммы.

Проявления *реалистического способа* выразительности в прикладном искусстве многообразны. Этот метод касается и самой предметной формы и изобразительных мотивов, нанесенных на объемы, плоскости конструкции различных изделий. Стала классической национальная русская форма ковша в виде птицы – скобкаря. Но доля условности сохраняется и в этом методе – реалистическая форма так или иначе стилизуется и на конечном этапе может превратиться в условную. Так, в неолитический период была широко распространена орнаментация древней керамики обобщенным изображением водоплавающей птицы. Эволюционное раскрытие образа, его изобразительное решение шло от изначального условного знакового характера и доходило до конкретных изобразительных форм его воплощения.

В профессиональном декоративно-прикладном искусстве примером реалистического способа выразительности могут служить сюжетные вставки в оформлении наружных стенок фарфоровых или фаянсовых сосудов, при этом мастера часто использовали сюжеты картин известных европейских мастеров. Часто белоснежное поле знаменитых мейсенских фарфоровых изделий украшали пышными бутонами различных цветов, изображениями насекомых с такой реалистичностью, доходящей до натуралистичности, что их называли обманками. Реалистичности добивались мастера не только в технике росписи, но и объемными средствами скульптуры (например, ваза в виде цветка бульдонежа или коковка на крышке гарднеровской сахарницы, украшенная объемными изображениями птиц).

И, наконец, *смешанный или комбинированный способ* выразительности предусматривает соединение рассмотренных нами предыдущих методов – условного и реалистического. Яркой иллюстрацией подобного метода является декоративно-прикладное искусство стиля модерн рубежа XIX–XX веков. Знаменитые стеклянные вазы французского мастера Эмиля Галле являют пример тончайшего вкуса и природной интуиции художника, улавливающего все малейшие нюансы органического строения природных явлений. В обтекаемую форму вазы, напоминающую плавные изгибы стеблей растений «вписаны» (втравлены в многослойное стекло) узнаваемые силуэты лилий, нарциссов, ирисов. Реалистическая форма цветка тонко стилизуется и плавно переходит в условные, фантазийные очертания стеклянного сосуда.

2. Структурные элементы декоративно-прикладного искусства

Независимо от способов выражения образа в декоративно-прикладном искусстве, его *структурные элементы* едины. Универсальной для искусства является такая категория как *композиция.* Художник древнего мира постигал ее интуитивно. С развитием естествознания, физики, математики и других наук, оказывавших непосредственное влияние на развитие искусства, приходило осознание законов построения композиции. Гармония проверялась законами точных наук, с эпохи Возрождения в силу вступал принцип «золотого сечения» (термин, введенный великим Леонардо).

Если художники, творцы прекрасного осознанно создают произведения искусства, то природа, органический мир создает выразительную форму произвольно и является результатом проявления объективной физиологической сущности структуры и функции реальных физических объектов. Так, узор на крыльях бабочек или разноцветная кожа хамелеона необходимы для маскировки: они меняют окраску крыльев или кожи при перемене цвета в окружающей среде – при этом они повторяет очертания и окраску самих природных форм и состояний.

Художник постоянно извлекает из органической природы принципы целостности, естественной гармонии, закономерно вытекающей из ее содержательно-структурных начал. Но в области искусства встречаются недостатки в виде излишних украшательств, декорирования. И как следствие, художественные критики могут отмечать факты дисгармонии, отсутствия целостности композиционных построений, образа.

Формообразование и композиция в декоративно-прикладном искусстве выстраиваются одновременно и взаимосвязано, что и обеспечивает целостность создаваемому предмету. Художник должен владеть в равной степени одинаково техническими законами формообразования и эстетическими законами композиции. И в этом отношении уместно использовать категорию синкретичности. И, как справедливо отмечают многие исследователи, в своем стремлении *приблизиться к естественной гармонии природы* значительных высот достигли художники стиля модерн.

Формообразование как структурный элемент прикладного искусства основан на специфике физических свойств материала, его качеств и выбираемых технических средств его обработки. Структурные слагаемые формообразования – пластика, объем, конструктивная и пластическая линия, силуэт предмета. Художественные качества объема, формы предмета может усиливать цветовое, колористическое или орнаментальное, изобразительное композиционное решение. Таким образом, отмечается двойной, тройной эффект действия композиции. Мастером одновременно решается композиция предмета в пространстве, композиция целостной объемно-пространственной формы, композиция в построении орнамента, изобразительного мотива,

сюжета на поверхности изделия. Важна органическая целостность всего композиционного построения вещи. Художник должен видеть предмет, его образ и в процессе работы оттачивать, доводить до совершенства. Силу эстетического воздействия имеет степень конкретизации, обобщения и фантазии художника.

Цвет несет в себе большое эмоциональное значение. Фактурные, текстурные качества материала уже обладают натуральным окрасом – художник сообразно своей идее и назначению предмета волен сохранить его или обыграть, или перекрыть другим цветом. Предмет может иметь сплошную окраску или заключать в себе колористическое решение изобразительного мотива, орнамента. Нередко естественный цвет материала сочетается с добавленным, – нанесенным на поверхность изделия.

В синхронии (в горизонтальном ряде) и диохронии (вертикальном) система структурных элементов ДПИ может выглядеть следующим образом:

– назначение предмета – формообразование – композиция – пластика – цвет – орнамент – композиция

↓

материал – техника

Из схемы становится понятным роль и значение *материала* в создании конкретной вещи, выбор которого предопределен назначением вещи. Остальные структурные элементы прикладного искусства «подтягиваются» к материалу, исходят из его основных качественных характеристик. Так, прозрачность стекла – свойство, которое максимально использует художник-стеклодув при создании образа и, которое часто сохраняется, даже при использовании цвета. Плотность, водонепроницаемость, термостойкость керамики отвечает ее функциональному значению и эффективно учитывается мастером при формообразовании. Применяемые гончаром глазури усиливают водонепроницаемость сосуда, а цветовые качества глазури включаются в художественную образность предмета.

Орнаментальная композиция также органично входит в объемную композицию предмета. Нанося узоры на поверхность изделия, мастер учитывает пластику предмета (она либо ровная плоская, либо сферическая объемная), фактуру материала (гладкая, зернистая, шероховатая и т.д.). В эпоху модерна особенно четко выявляются связи предметного мира с окружающей его пространственной средой. Композиционные, содержательные связи предмета включаются в общий контекст интерьерного решения. В интерьере стиля модерна плавные обтекаемые линии орнаментального рисунка наборного паркета, витража, текучие формы осветительных приборов, мебели, различных декоративных предметов, наконец, фурнитуры – образуют единую линию стилевой предметно-пространственной среды. В целом, структурные элементы декоративно-

прикладного искусства образуют единство композиционного и стилистического решения художественного образа предмета.

3. Видовая типология ДПИ

В искусствоведении принято использовать классическое деление декоративно-прикладного искусства (в двух его типологических системах) по материалу и технике его обработки (с учетом назначения предмета): керамика (глина, фарфор, фаянс), стекло, кость, лаки, дерево (резьба, плетение, инкрустация, роспись и т.д.), тканье (ковроткачество, разновидности вышивок, кружевоплетение, пуховязание), металл (ковка, литье, чеканка, эмалерное дело и др.), камень.

Самостоятельными видами в истории прикладного искусства часто рассматривают *ювелирные украшения*, сочетающие в себе художественную обработку различных материалов (металл, камень, перламутр, кость и др.). *Костюм* воспринимается – как ансамблевое искусство, состоящие из разнообразных элементов одежды, обуви, головного убора, аксессуаров, – сочетающих различные по составу материалы и технику их обработки (ткань, кожа, нить различного происхождения и т.д.). И, наконец, *мебель* – различная по назначению, материалу, конструированию и декорированию – своеобразное искусство пространственной среды (интерьерной и экстерьерной). В свою очередь, искусство *интерьера* мы можем рассматривать как единый предметно-пространственный художественный ансамбль[23] определенного исторического стиля. Интерьер вбирает в себя все предметное наполнение и композиционно-пластическую организацию пространственной среды. На общую стилистику интерьера оказывают влияние собственно архитектура, изделия прикладного и дизайнерского искусства.

На видовую типологию накладывется принцип территориальной и национальной принадлежности предмета, а также принцип стилевого определения. В зависимости от поставленных и решаемых задач изучения предметной области исследователями выбирается и берется за основу тот или иной классификационный принцип.

Вопросы для самоконтроля

1. Что в себя включает понятие художественного образа?
2. В чем выражаются специфические качества образа в прикладном искусстве?

---

[23] Напр., среди исследований на эту тему см.: Бартеньев И.А. Русский интерьер XIX века / И.А. Бартеньев, В.Н. Батажкова. Л., Искусство,1984.

3. Назвать способы, приемы образной выразительности.
4. Что составляет основу содержания декоративно-прикладного искусства?
5. Назвать и охарактеризовать структурные элементы ДПИ.
6. Охарактеризовать видовую типологию ДПИ.

Литература

1. Дорогова, Л.Н. Декоративно-прикладное искусство / гл. Художественный образ в произведениях декоративно-прикладного искусства. – М.: Знание, 1970. – 48 с.
2. Каган, М.С. Эстетика как философская наука / М.С. Каган. - СПб, 1997.
3. Кошаев, В.Б. Композиция в русском народном искусстве (на материалах изделий из дерева) / В.Б. Кошаев. – М.: Владос, 2006. – 128 с.
4. Кошаев, В.Б. Декоративно-прикладное искусство: Понятия. Этапы развития /учеб. пособие / В.Б. Кошаев. – М.: Владос, 2010. – 272 с.
5. Лазарев, Е.Н. Природная гармония и возможности композиции // Композиция в промышленности и декоративно-прикладном искусстве / сб. статей / под ред. Е.Н.Лазарева. ЛВХПУ им. В.И.Мухиной. - Л.,1973. - С. 3–8.
6. Михайлова, А.А. Художественный образ как динамическая целостность // Критерии и суждения в искусствознании: сб. статей / А.А. Михайлова. - М., 1986. - С. 59–90.
7. Салтыков, А.Б. Проблема образа в прикладном искусстве // Самое близкое искусство / А.Б. Салтыков. - М, 1969. - С. 60–122.
8. Чекалов, А.К. Есть ли художественный образ в прикладном искусстве? / А.К. Чекалов // Искусство, 1963. - № 6.

Тема 3. ФУНКЦИИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

1. Понятие функции относительно искусства
2. Бифункциональность декоративно-прикладного искусства

---

1. Понятие функции относительно искусства

Толкование термина «функция» в переводе с латинского – исполнение, назначение, роль, т. е. целенаправленное действие. Соответственно применительно к искусству под функцией понимается целевое предназначение художественного произведения. Изначально изобразительные искусства рождались как деятельность, подчиненная магическим, мифологическим, а затем уже и религиозным функциям. Так же в разные времена искусство брало на себя роль истолкователя космологических, этических, социальных, наконец, эстетических проблем.

Многие ученые (А.Ф. Лосев, П.Г. Богатырев, В.Е. Гусев) понятию «функция» в эстетике и искусствоведении стремились возвратить его исконный смысл, принятый в точных науках[24]. Смысл его заключается в обозначении определенного типа переменных связей, а именно – зависимость одних явлений от других, следствием которых оказывается изменение определенных явлений по мере изменения других явлений. Поэтому основным в понятии функции становится переменность и изменчивость взаимосвязанных явлений. В этом смысле функциональность проявляется в динамике исторического развития искусства. Произведение искусства в различном контексте исторического времени корректирует или меняет свои функции. Так, например древний храм может стать музейным памятником, а древнегреческие вазы приобретут познавательную, декоративную функцию.

В архитектонических видах искусства функциональное значение рассматривается как базисное, из которого рождается идея, содержание, форма будущего предмета-объекта. Таким образом, функция объединяет категории пользы, прочности и красоты.

2. Бифункциональность декоративно-прикладного искусства

Художественный образ предмета, его содержательные и структурные элементы непосредственно вытекают из его функциональных связей с человеком, со средой. Аспекты функциональности вещи различны, многообразны. Рассмотрим функциональность декоративно-прикладного искусства по Кагану М.С. – определившему функции искусства в его отношении к человеку, обществу, к природе, к культуре, и наконец, к собственным потребностям.

Предмет для человека выполнял конкретную утилитарную функцию и часто одновременно смысловую, ритуальную и эстетическую. Так, древний керамический сосуд был необходим человеку для приготовления, хранения и принятия пищи. Форма сосуда была во многом обусловлена удобством его обращения в быту, но этого было недостаточно. Соприкасаясь с предметом, человек должен был этот предмет сделать невосприимчивым к неведомым тайным силам природы, которые, по его мнению, могли нанести человеку и его соплеменникам вред. И чтобы оградить себя от темных сил человек наносил на стенки поверхности сосуда, даже на те, которые не были видны, например, донце, – символические охранные знаки, ритмично расположенные на поверхности объема или плоскости.

Обрядовую ритуальную функцию выполняли глиняные фигурки, которые помогали человеку выразить свое отношение к миру, умиротворить тайные природные космические силы. В свою очередь, это происходило через упорядоченный, ритмично нанесенный на поверхность предмета

[24] Гусев В.Е. Функции / Гусев В.Е. // Русская народная художественная культура (теоретические очерки). СПб. 1993. С. 97.

орнаментальный мотив, – через который, человек связывал себя с миром, космосом.

Игровая, нормативная, ритуальная функции в игрушке сопрягались эстетической. Игрушка устанавливала незримые связи человека со средой, с другим человеком, с самой природой – была своеобразным регенератором и аккумулятором природных явлений. Человек в общении с красочными глиняными фигурками познавал мир, становился духовно богаче, чище в нравственном, гражданском отношении к миру. И в этом мы усматриваем уже другую функцию предметного искусства – *в его отношении к человеку.*

Самобытная глиняная игрушка человека учила, воспитывала, возвышала – становилась человекотворческой. Природная форма, положенная в ее основу преломлялась, становилась осмысленной художественной и переходила в область искусства. Посредством предмета укреплялись связи между людьми. В этих связях мы видим и проявление функции искусства в его *отношении к обществу*. Каждодневное общение с предметом, имеющим совершенную художественную форму, передавало человеку знание, опыт, накопленный поколениями, формировало его мировоззрение, оттачивало интуицию, вкус.

Народное традиционное зодчество с его декоративными решениями резных наличников, причелин, коньков в комплексе преображало природу – в чем видится проявление функции искусства *в его отношении к природе*. Нельзя не отметь гармоничное вживание русской народной архитектуры в окружающее ландшафтное пространство. Какой мощной и своеобразной доминантой являлась «образная вертикаль» православной церкви, «держащей» все открытое пространство деревенской округи. Человек в красивой одежде также органично вписывался в окружающую пространственную среду, тем самым своим присутствием преображая ее. Мастера во всем стремятся приблизиться к естественной гармонии природы, и в этом приближении им помогает закон прекраснополезности, которым они руководствуются в прикладном творчестве.

Функция искусства – *в его отношении к культуре* отчетливо проявляется в своей образно-синкретичной основе. Искусство способно представлять культуру, к которой оно принадлежит, и в «диалоге культур» открывает одну культуру другим. Так, художники модерна творчески заимствовали многие элементы, мотивы искусства предыдущих эпох, например романского и готического средневековья, словно ведя с древней эпохой своеобразный диалог. Искусство прошлого давало своеобразный импульс для рождения новой формы искусства будущего.

Функция искусства – *в его отношении к собственным потребностям* заключается в регулировании собственного развития. В процессе регуляции важно отметить две особенности. Первая состоит в том, что другие функции требуют от искусства постоянного обновления в соответствии с изменяющимся жизненным содержанием. Например, «другие функции» глиняной игрушки – функции украшения развивают в ней соответствующие

декоративные качества: усиливается ее орнаментация, развивается масштабность форм, все более уводящая от размеров детской руки.

В развитии искусства в той или иной степени отмечается соотношение традиционности и новаторства. И вторая особенность состоит в том, что влияние одного этапа развития искусства на другой имеет эстетический характер. Один слой культуры может высвечиваться сквозь другой, предыдущий. Новые вариации форм или новые сюжеты в народном искусстве обязательно встраиваются в рамки традиционного.

В результате анализа функций декоративно-прикладного искусства, приходим к заключению: множество функций искусства представляет собой сложноорганизованную многоуровневую систему, в которой действует закон связи, взаимосвязи разных конкретных функций (об этом писали многие теоретики фольклора: П.Г. Богатырев, В.Е. Гусев и др.). Таким образом, в прикладном искусстве изначально заложено одновременно несколько функций, а значит оно *бифункционально*.

Саморазвивающаяся многофункциональная система декоративно-прикладного искусства динамична в своем историческом развитии. В этом мы могли убедиться на отдельных примерах.

Вопросы для самоконтроля

1. В чем заключается специфика определения функции в искусстве?
2. Назвать и охарактеризовать основные функции ДПИ?
3. Раскрыть механизм действия функции искусства – в его отношении к культуре.
4. Что значит «бифункциональность искусства»?

Литература

1. Богатырев, П.Г. Вопросы теории народного искусства / П.Г. Богатырев. – М., 1971.
2. Гусев, В.Е. О полифункциональности фольклора / В.Г. Гусев // Актуальные проблемы, современная фольклористика / сб. статей. – Л., 1980.
3. Гусев, В.Е. Функции /В.Е. Гусев // Русская народная художественная культура (теоретические очерки) – СПБ., 1993. – С. 96–106.
4. Каган, М.С. Эстетика как философская наука / М.С. Каган. – СПб., 1997.

Тема 4. ОРНАМЕНТ В ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ И ЕГО ОСНОВНЫЕ СПОСОБЫ ПРИМЕНЕНИЯ. ПРОБЛЕМА СТИЛЯ

1. Понятие «орнамент» и его происхождение
2. Отечественные историографы орнамента об искусстве орнамента. Орнамент в системе изобразительных и неизобразительных искусств
3. Роль орнамента в стилеобразовании. Семантико-семиотический значение орнамента

---

1. Понятие «орнамент» и его происхождение

Орнамент – самая древняя изобразительная форма художественной деятельности человека, применяемая им на всех этапах исторических культур. Энциклопедические словари определяют орнамент (от лат. украшение) – как узор, построенный на регулярном и организованном расположении абстрактно-геометрических или изобразительных элементов (раппортов), исполняемый средствами живописи, рисунка, скульптуры или декоративных искусств. Орнамент служит украшением зданий, сооружений, предметов, декоративно-прикладного искусства, широко применяется в прикладной и книжной графике, плакате и др. На возникновение систем орнамента оказали влияние древние технологические процессы, например, переплетение нитей в текстиле, к ранним проявлениям орнамента многие специалисты относят отпечатки ладоней на поверхности пещерной стены.

По композиционному построению орнамента выделяют три его разновидности: ленточный (фризы, бордюры), розетки, сетчатый – заполняющий поверхность предмета сплошным узором.

Орнамент играет большую роль в формировании художественного стиля эпохи. Под стилем подразумевается и обозначение индивидуальной манеры художника, и характеристики признаков какой-либо группы памятников или художественного направления внутри исторического периода, и, как трактовка суммы устойчивых признаков, характеризующих образную и формальную структуру, свойственную искусству конкретной исторической эпохи. Теория стиля как художественно-исторической категории была разработана в конце XIX–XX вв. Генрихом Вельфлином и Алоизом Риглем.

2. Отечественные историографы орнамента об искусстве орнамента. Орнамент в системе изобразительных и неизобразительных искусств

В исторической науке существуют различные точки зрения на предмет изучения орнамента. К теоретическому осмыслению орнамента как искусству подходили историки, этнографы, искусствоведы. В каждой науке

отмечались свои подходы и методы изучения закономерных механизмов развития орнамента.

На серьезность изучения орнамента указывал В.В. Стасов в своей работе, опубликованной в 1872 году «Русский народный орнамент: шитье, ткани, кружева». Историк представил развернутый анализ разнообразных предметов русской народной культуры, сравнивая их с памятниками других национальных культур. В.В. Стасов в течение двенадцати лет собирал образцы древнего шитья с целью создания атласа – научная работа, к сожалению, так и не была завершена историком. В.В. Стасов классифицировал образцы орнаментального шитья по типам: великорусский, малорусский (южная Россия), среднерусский (север России), выявляя особенности каждого из них. Ученый характеризовал предметы, материалы, способы вышивания, тканья, на примерах конкретных образцов сравнивал русские орнаменты с орнаментами других народов. В результате В.В. Стасов пришел к заключению, что «русская орнаменталистика – это позднее эхо орнаментики азиатской, это уцелевший осколок древнего мира»[25]. Ученый считал, что северорусский тип испытывал влияние персидской культуры, а на территориях средней и западной России преобладало влияние финских элементов.

Многими учеными рубежа XIX–XX вв. в изучении орнамента использовался *метод компаративизма* – метод сравнения сходных мотивов в орнаменте разных стран, народов. Но, уже в то время метод вызвал критику его упрощенного применения. Ф.И. Буслаев предостерегал: «Сравнительный метод состоит не из набора разных клочков того, сего, выхваченных из Персии или Индии, из раскопок курганов да наугад брошенных ссылок на буран и татарщину с желтыми расами центральной Азии, а в точном аналитическом разборе действительных фактов известного места и времени, кои подлежат рассмотрению. Если нет этой твердой фактической основы, исследователь отрешается от научной основы, пускается в мечтания и мистицизм и, как искатель приключений, строит воздушные замки»[26]. Ф. И. Буслаев утверждал, что орнамент живет в искусстве вместе с народом, его историей и культурой, поэтому необходим конкретно-исторический подход к его изучению.

Мотивы, сюжеты, композиции синкретичного традиционного искусства являются итогом сложных разновременных напластований, совмещений и трансформаций различного происхождения. С.И. Иванов, автор фундаментального труда по орнаменту, призывал в его изучении к научной точности и документальности[27]. Отдельную главу ученый посвятил

---

[25] Стасов В.В. Русский народный орнамент: шитье, ткани, кружева. СПб, 1872. С. 185-214.

[26] Буслаев Ф.И. Исторические очерки по русскому орнаменту в рукописях. Петроград, 1917. Цит. по: Богуславская И.Я. Об изучении народного орнамента // Из истории собирания и изучения произведений народного искусства: сб. научных трудов / И.Я. Богуславская; Государственный Русский музей. Л.,1991. С.120.

[27] Иванов С.И. Орнамент народов Сибири как исторический источник / С.И. Иванов. Л., 1963.

мировой историографии по орнаментоведению, где проанализировал различные методы и пути исследования орнамента.

По мнению авторитетного ученого, философа М.С. Кагана, орнамент в качестве самостоятельного художественного произведения не существует, и существовать не может, по его утверждению: «орнамент является вспомогательным художественным средством архитектуры и прикладных искусств, полностью подчиненным задаче выявления художественно-образного смысла их произведений»[28].

Другого мнения придерживался московский исследователь Ю.Я. Герчук [29]. Он считал, что орнамент представляет собой достаточно сложную художественную структуру, для создания которой используются различные выразительные средства: математические основы орнаментальной композиции, ритм, симметрия, свойства поверхности предмета (цвет, фактура, графическая экспрессия орнаментальных линий), пластика. По его мнению, орнамент сохраняет в значительной мере свой образный смысл в перерисовке – переводе его на бумагу – в графику. Исследователь полагал, что в истории искусства можно проследить самостоятельную историческую эволюцию орнамента.

Ю.Я. Герчук в статьях конца 1970-х годов, опубликованных в периодическом издании «Декоративное искусство», пытается определить место орнамента в системе изобразительных искусств и теоретически обосновать особенности его формы и содержания. Но, надо отметить, что не все положения автора соотносятся с орнаментом народного искусства. По мнению Ю. Герчука орнамент обладает способностью обособляться от несущей его формы, выявлять независимую от нее, свою собственную структуру, что и дает, по его мнению, основание считать орнамент особым видом искусства вопреки его обычному существованию лишь в контексте искусства прикладного. Историк придерживался мнения, что привнесение в предмет узора или сюжетной «картинки», возможно, являлось лишь одной из форм проявления синтеза искусства.

3. Роль орнамента в стилеобразовании. Семантико-семиотический значение орнамента

Создатели орнамента руководствовались своим законом – *законом симметрии и ритма.* Элементы узора строго подчинялись законам его общей плоскостной структуры. Так, художники стиля модерн создавали многочисленные атласы, альбомы по орнаментальному искусству, тем самым подчеркивая его автономное развитие: в Англии в 1856 году Христофер

---

[28] Каган М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Части I, II, III / М.С. Каган. Л., 1972.

[29] Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа / Ю.Я. Герчук. М., 1998.

Дрессер составил «Грамматику орнамента», в Германии художники-новаторы Отто Экман, Петер Беренс публиковали в журнале «Югендстиль» свои многочисленные орнаментальные рисунки; Арнольд Лионгрюн в альбоме 1899 года «Новый орнамент» – на плоскости бумажного листа разработал сложный узор из конкретной природной формы цветка или органического строения животного, птицы. С одной стороны, можно согласиться с Ю. Герчуком, считавшим возможным рассматривать «орнамент особым видом искусства … на основании того, что он способен обособляться от несущей его формы, выявить независимую от нее, свою собственную структуру»[30]. Но, с другой стороны, следуя философской мысли О. Шпенглера[31], самостоятельные разработки орнаментальных мотивов можно сравнить лишь с нотной записью музыки, которая не выражает собой тембр инструментов, то есть подлинное орнаментальное прочтение во всей полифонии может зазвучать только в образе самого художественного произведения.

В зависимости от фактуры, тектоники материала, технологической работы с ним, линейный, либо фигурный орнамент из области графической плоскости переходит в область живописно-пластического объема. Орнаментальную конструкцию знаменитой лестницы Ф.О. Шехтеля в особняке Рябушинского мысленно переведем в графику – получим ли мы живой дышащий организм того образа, который создал автор в пространстве интерьера? Все данные размышления, сопоставления разных точек зрения касаются лишь подхода к изучению орнамента, и нельзя однозначно отнести его к самостоятельному виду пластического искусства, так как он является составной частью произведения архитектуры, прикладного искусства, дизайна.

Трудно согласиться с автором, что орнамент можно рассматривать самостоятельным видом пластического искусства. Например, орнамент обладает таким уникальным качеством, как способностью срастаться с конструкцией – переходить в нее и быть орнаментоподобной (как это было в модерне).

Двойственное, полярное отношение к орнаменту наблюдалось в среде теоретиков и практиков нового стиля XX века. Многие авторы едины во мнении и, не без основания считают, что орнамент является одним из наиболее четких воплощений художественного стиля времени – по точному высказыванию Т.М. Соколовой – «почерком эпохи»[32].

Из истории практики мирового искусства можно выделить три основных варианта взаимоотношения орнамента с архитектонической формой: 1) орнамент проецируется на форму (с учетом характера плоскости)

---

[30] Герчук Ю. Я. Что такое орнамент?/ Ю.Я. Герчук //Декоративное искусство СССР, 1978, № 1. С. 30.

[31] Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Гештальт и действительность / О. Шпенглер. М., 1993. С. 358.

[32] Соколова Т.М. Орнамент - почерк эпохи / Т.М. Соколова. М, 1972. 148 с.

и выступает ее украшением, и в этом случае выделяется его самостоятельная декоративно-символическая функция; 2) орнамент переходит в форму и наоборот, форма приобретает орнаментальные качества, т. е. происходит взаимоперетекание орнамента и формы, то, что Анри ван де Вельде в свое время назвал «уподобить орнаментику технике»; 3) орнамент приобретает конструктивные качества и становится «внутренним», т.е. сама геометрическая конструкция формы или объема становится орнаментоподобной.

В эпоху модерна орнамент становился основным элементом стилеобразования, он проникал во все виды изобразительного, прикладного, архитектурного искусства. Он переходил в новое качество формообразования, синкретичного по своей сути, – и в этом отношении художники Нового времени возрождали традицию готического искусства периода средневековья.

В предметном архаичном и народном традиционном искусстве орнамент имел семантико-семиотическое значение, которое помогает исследователям раскрыть обрядовую, ритуальную функцию предмета, служит своеобразным источником изучения социально-экономических и культурно-исторических связей человека. Смыслом орнаментальных знаков являлась передача информации о картине мира, о месте человека в нем. Крестьяне задавали определенный порядок вещам в жилище согласно народной традиции и представлению об устройстве мира.

Вопросы для самоконтроля

1. Определить место орнамента в классификационной системе искусства (показать различные точки зрения историков на этот вопрос).
2. Можно ли отнести орнамент к самостоятельному виду искусства и обосновать ответ.
3. В каком художественном стиле орнамент приобретает новые качества стилеобразования?
4. Назвать и охарактеризовать три основных варианта взаимоотношения орнамента с архитектонической формой.

Литература

1. Богуславская, И.Я. Об изучении народного орнамента // Из истории собирания и изучения произведений народного искусства. Сб. научных трудов. / И.Я. Богуславская; Государственный Русский музей. – Л.,1991. – С. 117–123.
2. Власов, В.Г. Стили в искусстве: Словарь / В.Г. Власов. – Т. 1. – СПб., 1995.

3. Герчук, Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа / Ю.Я. Герчук. – М., 1998.

4. Знамеровская, Т.П. Направление, творческий метод и стиль в искусстве / Т.П. Знамеровская. – Л., 1975.

5. Иванов, С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник / С.В. Иванов. – Л, 1963.

6. Каган, М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Части I, II, III / М.С. Каган – Л., 1972. – 440 с.

7. Кильчевская, Э.В. От изобразительности – к орнаменту / Э.В. Кильчевская. – М.: Наука, 1968.

8. Лосев, А.Ф. Проблема художественного стиля /А.Ф. Лосев. – М., 1994.

9. Маслова, Г.С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник / Г.С. Маслова. – М., 1978.

10. Орнамент всех времен и стилей. 100 таблиц с объяснительными текстами Н.Ф. Лоренца / СПб.: изд. А.Ф. Девриена, 1899 / Репринтное издание. – М., 2004.

11. Соболев, Н.Н. Русский орнамент. Камень, дерево, железо, стенопись, набойка. Альбом. – М., 1948 / Н.Н. Соболев / Переиздание. – М., 2000.

12. Соболев, Н.Н. История стилей мебели / Н.Н. Соболев. – М., 2002.

13. Соколова, Т.М. Орнамент – почерк эпохи / Т.М. Соколова. – М, 1972. – 148 с.

14. Стасов, В.В. Русский народный орнамент: шитье, ткани, кружева / В.В. Стасов. – СПб, 1872.

15. Оборин, В.А. Чудские древности Рифея. Пермский звериный стиль / В.А. Оборин, Г.Н. Чагин. – Пермь, 1988.

16. Пювеев, Д. Орнамент кочевых народов / Д. Пювеев //Декоративное Искусство СССР, 1971. – № 8.

17. Расине, К. Орнамент всех времен и стилей / К. Расине. – М., 1987.

18. Шабалина, Н.М. Стилевая структура орнамента и формы модерна / Н.М. Шабалина // Модерн: взгляд из провинции / сб. докладов науч.-практич. конф. 16–18 марта 1994 г. / Челябинская областная картинная галерея. – Челябинск, 1995. – С. 57–63.

Тема 5. КЛАССИФИКАЦИЯ, СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ ОРНАМЕНТА

1. Принципы классификации орнамента
2. Виды и способы построения орнаментальных композиций

1. Принципы классификации орнамента

На протяжении всей мировой истории искусства наблюдается развитие бесконечного разнообразия орнаментальных мотивов. Они отличается как по содержанию, так и по структуре и технологическим способам нанесения на предмет декоративно-прикладного искусства. Определяющим началом в процессе работы художника над орнаментом являются: форма декорируемого предмета, его материал, цвет, фактура.

Орнамент в истории развития искусства мы можем классифицировать по следующим признакам: 1) способу нанесения на поверхность предмета средствами живописи, скульптурного рельефа, графики; 2) методу изображения: реалистическому, нереалистическому (условному), комбинированному; 3) мотиву изображения (геометрический, растительный, тератологический, зооморфный, антропоморфный и др.); 4) принадлежности к определенному художественному национальному или историческому стилю.

Рассмотрим каждый из названных признаков. *Первый признак* отмечается способом нанесения на поверхность предмета средствами живописи, скульптурного рельефа или графики. Роспись активно используется мастерами в различных материалах: дереве, бересте, металле, керамике, стекле, ткани. В традиционном искусстве отмечается крестьянская домовая роспись, роспись на берестяных туесах с использованием различных цветочных и травных мотивов. Плотные эмалевые краски применялись в художественном декорировании стеклянных изделий XVIII–XIX вв. различных заводов-производителей. Динамичные орнаментальные композиции наносятся красками мастерами художественной росписи батика.

Методы скульптурного рельефа или объема применяются в различных видах прикладного искусства. Например, в традиционном китайском и японском фарфоре мастера оформляют пластические объемы сосудов фигурными рельефными налепами, например, крышку изделия часто венчает круглое объемное изображение дракона, птицы и т.д.

Метод графического нанесения орнамента часто употребляется гончарами, керамистами. Примером подобного украшения поверхности сосудов служит древняя археологическая керамика. Простым гребешком или заостренным камушком наносились на стенки сосудов различные узоры, состоящие из условных геометрических фигур или стилизованных изображений, например, водоплавающей птицы.

Графический контррельефный рисунок наносится на поверхность дерева и бересты методом тиснения, а на поверхность стекла, металла методом резьбы или травления.

Второй признак классификации орнамента определяется методом изображения: реалистический, нереалистический (условный), комбинированный. Реалистический способ изображения включает в орнаментальные композиции природные, антропоморфные стилизованные

мотивы, взятые непосредственно из самой реальной действительности, окружающей человека. Многими исследователями национального орнамента прослежена трансформация и художественно-типологическая эволюция различных мотивов: воды, земли, солнца, растительности и т.д.

Нереалистический орнамент строится на многообразных геометрических условных фигурах и линиях – в древности обладавший сакральным смыслом. Так, крест с загнутыми в одном направлении концами, именуемый свастикой обозначает, разные стороны и части света.

Комбинированный или смешанный метод сочетает в себе два предыдущих способа отображения действительности. В подобных композициях реалистические стилизованные фигуры птиц, зверей сочетаются с геометризированными мотивами. Примером могут служить ковровые композиции русского ковроткачества XVIII–XIX веков.

Третий признак орнаментального искусства характеризуется классификацией по мотивам изображения (геометрический, растительный, тератологический, зооморфный, антропоморфный и др.). Для всех орнаментальных образований первичным элементом являются *линии*. Линии могут выражать определенные эмоции человека, либо служить разграничителем отдельных мотивов.

По характеру линии различают прямые, ломаные, волнистые. *Зигзаг* воспринимается как знак воды. *Меандр* – ломанная под прямым углом линия, известная с эпохи палеолита, изначально обозначала извилистую реку, но со временем меандровый мотив превратился в чисто декоративный элемент, имеющий самые различные вариации. *Квадрат или прямоугольник* – связан с идеей земного начала, часто служит для ограничения поверхности в орнаменте (например, кессонированные потолки эпохи Возрождения). *Ромб* – древний солярный знак, имел распространение в гончарных изделиях древних археологических культур, в разнообразных тканых видах искусства. *Шестиугольники и восмиугольники* – были широко распространены в прикладном искусстве мусульманских стран. *Крест* – древний сакральный знак, обозначающий идею центра вселенной. В изображении креста с загнутыми и направленными в одну сторону концами, т. н. «с*вастики»* – заложена идея замкнутого кругового движения Вселенной. Формула свастики выявляет единство символики креста, круга и квадрата. *Круг, окружность* – одна из самых совершенных и законченных форм претерпела эволюцию от простого геометрического мотива до стилизованного изображения «розы», розетки. *Спираль* – символическое изображение поступательного развития.

В целом, геометрический мотив состоит из комбинаций различных линий или замкнутых фигур, передающих не только различные эмоции человека, но заключающих в себе и определенную символику.

Растительный орнамент – один из самых распространенных в мировом искусстве. Мастера заимствовали у самой природы разнообразные цветочные, травные мотивы местной флоры. Изображение *лотоса*

распространено в странах древнего Востока и символизировало плодородие. В древнем Египте лотос был символом бессмертия и составлял необходимый атрибут фараона. *Пальмы*, превращавшиеся в пальметты – служили у древних евреев и египтян символом мира и победы (различают ассиро-вавилонскую, китайскую, греческую, романскую, римскую пальметты). *Лист и завиток аканта (аканфа)* – основополагающий элемент при образовании коринфского ордера – капители колонны, находил бесчисленные вариации. *Виноградная лоза* – гроздья и ветви у христиан в искусстве поздней античности и средневековья – символ страданий Христа, встречается в рельефном, графическом и живописном исполнении. *Дуб* - воспринимался символом силы и могущества. Изображение листьев дуба было широко распространено в римской орнаментике, средневековой готике, а затем использовалось в искусстве классицизма и ампира.

Изображение *цветов* также было широко распространено в орнаментальных композициях всех времен и стилей. Так, в основе стилизованного изображения *розы* лежат многоугольники, делящие ее на разное количество частей (от 3-х до 16-ти) в орнаменте каменной архитектуры, в произведениях тончайшего ювелирного искусства нередко встречается бриллиантовая «граненая» роза. Пион (весна), лотос (лето), хризантема (осень), сакура – дикая слива (зима) – цветы, изначально символизировавшие времена года в восточной культуре, являющиеся наиболее распространенными мотивами в расписном шелке и фарфоре.

Четвертый признак характеризуется принадлежностью к определенному художественному национальному или историческому стилю. Например, изображение ромба, квадрата, круга встречается практически в каждой национальной традиционной культуре, но оно имеет в каждом случае свои специфические смысловые оттенки. Так, в орнаменте мусульманской культуры отсутствует антропоморфные изображения, так как ислам имел ограничения на изображение человека. Но, взамен мировая культура получила в свое наследие своеобразное искусство геометрического орнамента «гирих» и растительного – «ислими». В орнаментальные композиции многих восточных культур оригинально входили и являлись его составной частью надписи – иероглифические знаки.

Определенный набор орнаментальных мотивов отмечается в художественных стилях всех исторических эпох. Так, стиль барокко характеризует мотив балдахина и «флемский узор» с картушами, аканфовыми завитками, сочными плодами фруктов. Рококо – определяет стилизованная морская раковина с ассимитричным расположением в узоре морских завитков; классицизм характеризуют медальоны, античные урны, грифоны, сфинксы; ампир – предполагает изображение военной арматуры, состоящей из меча, секиры и щита и т.д. Отдельные орнаментальные фигуры встречаются в различных стилях, как например, пальметта, но ее изображение всегда вариативно со специфическими элементами того или иного стиля (египетская, ассирийская, греческая, эпохи Ренессанса и т.д.).

Часто изображение одной или нескольких фигур в определенной композиции воспринимается как иносказательный *символ* – в лаконичной форме выражающий очень широкое, ёмкое понятие. Традиционное орнаментальное искусство глубоко символично по своей природе.

2. Виды и способы построения орнаментальных композиций

Орнаментальные композиции часто обусловлены формой декорируемого предмета, его материалом и функцией, какую он призван выполнять. Принято различать следующие виды и способы орнаментальных композиций:

– ленточная (бордюр),
– центрическая (розетка) или монокомпозиция,
– раппортная (сетка).

Основными едиными правилами построения композиций выступают: симметрия и единство частей и целого, статика и динамика, ритмичное чередование больших и малых элементов формы. Природные пространственные формы художник произвольно стилизует и трансформирует их в различные орнаментальные мотивы.

В симметрии необходимо различать типы: конечная, бесконечная, зеркальная, осевая, параллельного переноса. Ритм выступает как организующее начало композиции и его движение (прямолинейное, криволинейное).

Бордюр – с франц. кромка, полоса, обрамляющая края декоративной композиции (ковра, панно и др.). Бордюром может быть полоса в верхней части росписи или идущая вдоль краев, например, ковра. В ленточной композиции (бордюре) часто используется параллельный перенос.

Раппо`рт – с франц. соответствие, сходство – основной исходный элемент построения орнамента. В раппортной композиции узор повторяется через одинаковые интервалы в горизонтальном или вертикальном направлении, и часто образуют сетку. Раппортная композиция распространена в орнаментации тканей, архитектурном декоре, облицовочной керамике – составляет основу орнаментации во всех областях архитектонических видов искусства.

Многократное повторение мотива орнамента строится по законам симметрии. В науке о симметрии различают следующие симметрии:

– конечная (например, розетки);

– бесконечная, т.е. линия в одном, двух или трех направлениях (волнистая линия, меандр и т. п.);

– зеркальная;

– осевая симметрия, при которой фигуры совмещаются посредством поворота вокруг оси перпендикулярной к плоскости изображения.

Выбор симметрии определяет общий характер композиции: статическую или динамическую. Статические композиции орнамента

основывались на принципе симметрии, одинаковости; динамические – на принципе ассимметрии. Художник-орнаменталист использует и другие законы:

– пропорциональности;

– соподчинения;

– трехкомпонентности (в композиции три доминанты);

– контраста и гармонии.

Центрическая композиция или монокомпозиция (розетка) всегда строится на конкретной замкнутой плоскости, ограниченной заданными размерами. В композиции определенную роль имеет *свободное пространство* – для подчеркивания доминанты, а также *цвет и фактура*. Примером монокомпозиции могут служить расписные платки. Центральное поле платка часто свободно – орнаментальная композиция выстраивается вдоль его периметра.

Итак, специфика образно-выразительных средств орнамента зависит от формы и материала декорируемого предмета, что в свою очередь, обусловлено функцией предмета. Композиция – рисунок, пластика – цвет, в совокупности пропорциональны предметной объемной форме.

Вопросы для самоконтроля

1. Назвать классификационные признаки орнамента.
2. Охарактеризовать виды и способы орнаментальных композиций.
3. В чем заключается специфика образно-выразительных средств орнамента?
4. Назвать основные правила построения орнаментальных композиций.
5. Что такое семантика и семантико-семиотическое значение предмета?

Литература

1. Буткевич, Л.М. История орнамента: учеб. пособие / Л.М. Буткевич. – М., 2004. – 264 с.
2. Герчук, Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа / Ю.Я. Герчук. – М., 1998.
3. Декоративные мотивы и орнаменты всех времен и стилей. Учебное издание. – М.: изд-во Астрель, 2007. – С. 208.
4. Иванов, С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник / С.В. Иванов. – Л, 1963.
5. Лотман, Ю.М. Избранные статьи по семантике и типологии культуры / Ю.М. Лотман. – Таллин, 1992.
6. Рыбаков, Б.А. Язычество Древних славян / Б.А. Рыбаков. – М., 2002.
7. Соколова, Т.М. Орнамент – почерк эпохи / Т.М. Соколова. – М., 1972.

Тема 6. НАРОДНОЕ ТРАДИЦИОННОЕ ИСКУССТВО: СУЩНОСТЬ СТРУКТУРНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ, ФУНКЦИИ

1. Синкретизм – основное качество «народного искусства»
2. Народное традиционное искусство: сущность и структурные элементы

---

1. Синкретизм – основное качество «народного искусства»

Народное традиционное искусство заключает в себе основополагающее качество – *синкретизм.* Синкретизм имеет многоаспектный характер и проявляется в следующих положениях:

1) синкретизм выражается во «внутренней связи художественного творчества и материальных потребностях жизни»[33], т. е. слитности материального и духовного (полезного и красивого, содержательного), а значит ремесла и искусства. Искусство вещи рождала утилитарная необходимость и духовная потребность [34];

2) синкретизма проявляется в неразрывности *человека и природы*, что непосредственно находит отражение в целостности крестьянского мировосприятия. При этом термин «народное искусство» выражает его сугубо духовную сторону;

3) следующий принцип синкретизма народного искусства заключается во взаимосвязанности его *традиционности и коллективности.* Опыт, знания, умение закрепляются и передаются во времени коллективно, поколениями – традицией – особой системой устойчивости и преемственности в развитии. Отсюда вытекает следующий аспект синкретичности. Единство созидателя, потребителя и «героя вещи» [35]. Это значит, что народный мастер является в одном лице и созидателем и потребителем и героем создаваемой вещи;

4) и, наконец, следует назвать *синкретизм функций* – являющийся стержневым качеством народного прикладного искусства, пронизывающий все его составляющие.

2. Народное традиционное искусство: сущность, структурные элементы

---

[33] Воронов В.С. О крестьянском искусстве / Избранные труды / В.С. Воронов. М., 1972. С. 352.

[34] Некрасова М.А. Народное искусство России: народное творчество как мир целостности / М.А. Некрасова. М., 1983.

[35] Термин использует А.С. Канцедикас, см.: Канцедикас А.С. Искусство и ремесло: К вопросу о природе народного искусства / А.С. Канцедикас; науч.-исслед. ин-т художественной промышленности. М., 1977. С.120.

Сущностью традиционного искусства является его *содержание,* которое затрагивает, прежде всего, *мировоззрение* мастера. В отечественном искусствознании В.М. Василенко и М.А. Некрасова подчеркивали значение содержания народной поэтики, народного мирочувствования и мировоззрения в искусстве: «Искусство вещи … рождалось не только как утилитарная необходимость, но и как духовная потребность … Красота помогала в труде, как бы заранее предопределяла его результат и поэтому была радостной, служила огромным источником сил и духовного здоровья»[36].

Крестьянское мирочувствование наиболее отчетливо проявилось в комплексном ощущении «себя» в мире – космосе. Это осознание дало право М.А. Некрасовой утверждать, что *ансамблевое единство*, пронизывающее все предметное окружение, и есть само мировоззрение. Отсюда вытекает постановка проблемы целостности народной художественной культуры, ее частей, которая и раскрывается *в связи человека с природой, человека с самим собой, народа с собственным прошлым, народа с народом.* М.А. Некрасова впервые рассматривает народное искусство в системе ЧЕЛОВЕК – ПРИРОДА – КУЛЬТУРА.

Какое место занимает народное искусство в системе художественной деятельности человека?

Народное искусство – это первый *тип художественного творчества* (художественной деятельности человека), унаследовавший синкретичную архаичную первобытную культуру. Традиционное искусство отличается от последующего профессионального (личностно-мотивационного) типа художественного деятельности, прежде всего, своей *духовно-ценностной основой*, вырастающей из коллективных начал, тогда как профессиональное искусство утверждает себя в индивидуально-субъективном (авторском, уникальном, единичном). Но, произведения народного искусства отражая коллективный опыт и мировоззрение, в то же время, обязательно несут на себе отпечаток *личности мастера*. Не выходя из рамок традиций, мастер творчески относится к своей работе: он создает не копии, а *варианты* художественного образа. Вариативность – одна из характерных особенностей традиционного искусства, в ней сочетаются и многовековая традиция художественной деятельности многих поколений творцов и неповторимость личности каждого мастера в отдельности. Но постепенно происходит обогащение коллективного опыта новыми достижениями. Таким образом, *традиция и новаторство* взаимосвязаны и находятся в диалектическом единстве, дополняя и обогащая друг друга.

Переход от культуры традиционной к культуре личностно-мотивационной происходит в Европе в эпоху Возрождения. Но, беря во внимание условность употребления термина «профессиональный», отметим

[36] Некрасова М.А. Народное искусство России: народное творчество как мир целостности / М.А. Некрасова. М., 1983. С. 58.

профессионализм народного искусства. В чем он проявляется? В совершенном владении ремеслом и секретами технологической и художественной обработки того или иного природного материала. Неслучайно, в народе устойчива поговорка, относящаяся к человеку в совершенстве владеющим тем или иным ремеслом – «мастер своего дела».

Таким образом, содержание традиционного искусства, а оно преимущественно имеет прикладной характер, выстраивается на единстве полезного и красивого, основываясь на «поэтической идеи», выражающей представление о мире и жизни человека. Возвышенное, поэтическое отношение к жизни изначально заложено в мировоззрении мастера, создающего вещный мир. И в целом, традиционное искусство имеет *жизнеутверждающий смысл* и положительный заряд эмоционального строя[37].

Содержание находит непосредственное выражение в художественной *форме предмета.* Причем форма, конструкция детерминирована содержанием предмета. Материал и техника в совокупности помогают выстроить художественный образ предмета посредством объема (пластики), орнамента, колорита.

Способы образной выразительности народного предметного искусства, как и профессионального, могут быть: условные, реалистические, комбинированные.

Все структурные элементы прикладного искусства (форма – конструкция – материал с его фактурными и текстурными свойствами – цвет – орнамент) отвечают функциональному назначению и смысловому значению вещи, объединяются замыслом.

Новый комплексный подход позволил М.А. Некрасовой объяснить и само понятие «народное искусство»: «Представляя собой народ, народное искусство, таким образом, выражает его отнюдь не как массу, что очень существенно, и не как класс (искусство крестьянское), и не как социальную группу, – но как личность народную. В этом смысле оно может и должно называться «народным искусством. Ведь личностное утверждает себя только в выражении общечеловеческого» [38].

Вопросы для самоконтроля

1. Что является сущностью народного искусства?
2. Что включает в себя понятие «содержание народного искусства»?
3. Что такое синкретизм и в чем он проявляется?

---

[37] Разина Т.М. Русское народное творчество: Проблемы декоративного искусства / Т.М. Разина / НИИ ХП. М., 1970.

[38] Некрасова М.А. Народное искусство России: народное творчество как мир целостности / М.А. Некрасова. М., 1983. С. 334.

4. Назвать и охарактеризовать структурные элементы традиционного искусства.

Литература

1. Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда / сост, и науч. ред. М.А. Некрасова. – М., 1988. – С. 464.

2. Канцедикас, А.С. Искусство и ремесло: К вопросу о природе народного искусства / А.С. Канцедикас; науч.-исслед. ин-т художественной промышленности. – М., 1977. –120 с.

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

4. Некрасова, М.А. Народное искусство России: народное творчество как мир целостности / М.А. Некрасова. – М., 1983.

5. Некрасова, М.А. Народное искусство России в современной культуре 20–21 вв. / М.А. Некрасова. – М., 2003. – С.454, ил.

6. Разина, Т.М. Русское народное творчество. Проблемы декоративного искусства / Т.М. Разина. – НИИ ХП. - М., 1970.

7. Русские художественные промыслы второй половины 19–20 вв. / под ред. Э.В. Померанцевой. – М., 1965.

8. Янбухтина, Э.Г. К вопросу методологии изучения и анализа народного искусства // Критерии и суждения в искусствознании: сб. статей / Э.Г. Янбухтина. – М., 1986. – С. 294–301.

9. Янбухтина, А.Г. Декоративное искусство Урала / Э.Г. Янбухтина // Художник, вещь, мода. – М., 1988. – С. 359–366.

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

Тема 7. ОСНОВНЫЕ ФОРМЫ И СПОСОБЫ РАЗВИТИЯ НАРОДНОГО ИСКУССТВА. РЕГИОНАЛЬНАЯ ТИПОЛОГИЯ НАРОДНОГО ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

1. Основные формы и способы развития народного искусства
2. Региональная типология народного прикладного искусства

---

1. Основные формы и способы развития народного искусства

В изучении народного искусства как мы уже отмечали, важен факт этнического компонента сознания народного мастера и его социальное положение. Этническое, национальное определяется через сложную систему

связей с природой, с историей народа во всем его социально-экономическом комплексе. Создание любой национальной художественной культуры – длительный, сложный процесс, не исключающий ассимиляции, влияния и взаимодействия различных этносов. Так, русская культура испытывала воздействие неславянских этнических культур – финно-угорской, тюркской, монгольской, в свою очередь, оказывая влияние на эти культуры. Поэтому следует отмечать национальное своеобразие народной художественной культуры.

В народном искусстве художественное начало неразделимо с экономической основой. М.А. Некрасова не раз подчеркивала, что «народное искусство эстетически формирует среду, но оно может стать и экономичной силой в промысле, давая дополнительные средства к жизни»[39].

Социальная структура народной художественной культуры исторически изменчива: видоизменяются во времени как *условия и формы* творческой деятельности народа, так и распространение, и восприятие произведений народного искусства. Социодинамический процесс развития народной художественной культуры отмечен и рассмотрен многими российскими учеными (В.Е. Гусев, М.С. Каган и др.).

В.С. Цукерманом[40] выявлены социальные закономерности и объективные условия формирования, функционирования и развития различных типов народного творчества, объединенные общим понятием «народная художественная культура». В социохудожественные явления входят: *фольклор, народное изобразительное, декоративно-прикладное искусство, художественная самодеятельность и неорганизованное художественное любительство.* При этом важен социальный статус носителей народной художественной культуры. Если основным носителем традиций в феодальной Руси было *крестьянство*, то с ростом и развитием городов и ремесленного производства выделялись слои *городского населения*.

Перемены в социально-экономической жизни народа непосредственно отражались на формах и способах развития традиционного народного искусства. Форма *надомного труда* была наиболее устойчивой и широко развивалась вплоть до развития мануфактурного производства в России, и порой сохранялась в индустриальном и даже возвращалась в постиндустриальном обществе. Надомный труд постепенно переходил в ремесленные мастерские, последние, в свою очередь, объединялись в артели, что приводило к развитию более эффективной формы производства – промыслу. Ремесла по обработке металла, глины, дерева достигли высокого уровня развития к периоду создания Киевской Руси. Некоторые из ремесел,

---

[39] Некрасова М.А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика / М.А. Некрасова. М., 1983. С. 148.

[40] Цукерман В.С. Народная культура как социальное явление / В.С. Цукерман / автореф. дис…докт. философ. наук. Свердловск, 1984.

например, специализирующиеся на изготовлении домоткани долгое время оставалось прерогативой домашнего производства вплоть до XX столетия. Специфика социально-экономического развития диктовала свои условия производства. Так, художественное ковроткачество, широко развиваемое в шадринском зауралье в форме домашнего производства, в послевоенное время оформилось в крупное объединенное производство, но в сложное политико-экономическое развитие с периода 1990-х – вновь «свернулось» в форму домашнего ремесла. Иная судьба у знаменитого уральского златоустовского промысла: крупное художественное предприятие распалось на множество малых производств, но в такой форме, в «перестроечный» период, выжило и успешно развивается в настоящее время. Объяснение этим фактам находим в различных социально-экономических условиях, создавшихся в конкретной местности.

Итак, на смену домашнего ремесла патриархальной деревни приходили новые формы деятельности мастеров, которые объединялись в цехи, артели, что способствовало развитию промысловой кооперации. В связи с активизацией капиталистических отношений подвергалась изменению и структура крестьянской народной художественной культуры.

2. Региональная типология народного прикладного искусства

Специфика народной художественной культуры состоит в том, что она образует большое количество региональных и локальных вариантов, в чем проявляется богатство и разнообразие форм традиционного искусства.

В социодинамическом процессе важно отметить сформированные *субэтнические типы* [41] русской народной художественной культуры на территории расселения русского народа:

– *северорусский* (Архангельская, Олонецкая, Вологодская, Новгородская губернии);

– *среднерусский* (Верхнее Поволжье, Среднее и Нижнее Поволжье; Московская, Рязанская губернии);

– *западнорусский* (Псковская, Витебская, Смоленская, Брянская губернии);

– *южнорусский* (зона лесостепи Белгородской, Калужской, Орловской, Курской губерний, а также Тульская, Пензенская, Воронежская, Тамбовская, Липецкая губернии).

Каждые географические зоны расселения русских в комплексе всех условий и межэтнических взаимодействий имели свои специфические черты развития народного искусства.

Помимо основной типологии ученые различают типологии вторичных образований (В.Е. Гусев) или, согласно А.И. Лазареву[42], областные центры

[41] Гусев В.Е. Русская художественная народная культура: Теоретические очерки / В.Е. Гусев. – СПб., 1993. – 112 с.

русского народного творчества. В.Е. Гусевым было предложено различать три типа русской народной художественной культуры: *«зональный*, характеризующийся общностью основных формообразующих и стилевых черт (северорусский, южнорусский и среднерусский типы, а также уральский, сибирский и дальневосточный типы); *региональный,* охватывающий более или менее широкие историко-географические границы как внутри зоны, так и вне её, в русской диаспоре; и *локальный,* или местный, тип, ограниченный пределами, внутри которых не просматриваются существенные различия»[43]. При этом Уральская, Сибирская и Дальневосточная зоны имеют особенно сложную карту диалектов русской народной художественной культуры. Так, на Урале принято различать три региональных типа – южно-уральский, средне-уральский и северо-уральский, формируемые в процессе заселения территории на протяжении XVII–XIX веков выходцами из исконно русских зон и регионов. В Сибирской зоне выделяются регион западносибирский, унаследовавший северно-русскую традицию и восточносибирский с элементами южнорусской традиции и другими локальными типами. Необходимо учитывать, что разделяя на зональные, региональные, локальные типы русской народной художественной культуры – их границы часто не совпадают с административно-территориальными.

Таким образом, русская народная художественная культура обладает многогранным проявлением в своей целостности. Этническое сознание оказывало непосредственное влияние на художественный образ предметной культуры – на формирование поэтического образа жилища (дома), костюма, предмета домашнего обихода. Если этнографы изучали народное искусство как «источник для исследования этнических и этногенетических процессов», то *искусствоведческая наука* раскрывает, прежде всего, его *эстетическую ценность,* рассматривая художественные достоинства произведений народного творчества. Но в том и другом случае структурообразующим признаком системы изучения народного искусства является этническое сознание творцов народной культуры. Оно свойственно этническим общностям всех уровней – от племен эпохи родового строя до народов современного общества, которые имеют национальные различия. В свою очередь, *этническое, национальное, определяется через сложную систему связей с природой, с историей народа во всем его социально-экономическом комплексе.* Таким образом, складывается сложная система, комплекс взаимосвязанных структурообразующих признаков народного искусства.

В качестве критериев фольклорности (традиционности) выступает система признаков и, прежде всего, – *коллективность* творческого процесса (в противовес, авторскому), и *традиционность* средств художественно-образной изобразительности. В современном народном творчестве структура

---

[42]Лазарев А.И. Проблемы изучения областного фольклора / А.И. Лазарев // Вестник Челяб. гос. ун-та. Серия 2: Филология. Челябинск, 1994. № 1. С. 35-41.

[43] Гусев В.Е. Указ соч. С. 76.

художественной культуры усложнилась – изменилось соотношение коллективных и индивидуальных ее форм. Традиционное домашнее ремесло со временем шло на убыль и его место все больше стали занимать художественные промыслы.

В современном развитии народного искусства М.А. Некрасова[44] выделяет четыре слоя культурного бытования традиции:

1) невычлененный из традиционного этнографического комплекса – в аутентичной среде;

2) коллективное творчество на основе общности промысла, развивающегося на почве местной культурной традиции;

3) творчество единичных мастеров, сохраняющих коллективный художественный опыт;

4) организованные производственные мастерские (народные художественные промыслы), наиболее подверженные стандартизации и воздействию профессиональных художников, зависимые от системы планирования.

В последнее время возрастает роль 1) городского населения в развитии народной художественной культуры, 2) расширяются формы массовой художественной самодеятельности, 3) отмечается воздействие общественных институтов, учреждений управления и творчества профессиональных мастеров искусства на народную культуру и развитие фольклоризма.

Вопросы для самоконтроля

1. Назвать основные способы развития народного прикладного искусства?
2. Какие разновидности народной художественной культуры принято различать?
3. В чем состоит особенность региональной типологии народной художественной культуры?
4. Назвать четыре слоя бытования современной народной традиции.

Литература

1. Богуславская, И.Я. Русское народное искусство: Краткая энциклопедия / Альманах. Вып. 247. Государственный Русский музей / И.Я. Богуславская. – СПб., 2009. – 144 с.

2. Гусев, В.Е. Русская народная художественная культура: Теоретические очерки / В.Е. Гусев. – СПб., 1993. – 110 с.

3. Некрасова, М.А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика / М.А. Некрасова. – М., 1983. – С. 148.

[44] Народные мастера: Традиции, школы / сб. статей; под ред. М.А. Некрасовой. / Выпуск 1. М., 1985. 296 с.

4. Народные мастера: Традиции, школы / сб. статей; под ред. М.А. Некрасовой / Выпуск 1. – М., 1985. – 296 с.
5. Народные мастера: Традиции, школы / сб. статей; под ред. М.А. Некрасовой / Выпуск 2. – М., 2006. – 296 с.

Тема 8. НАРОДНОЕ ИСКУССТВО В СИСТЕМЕ ЧЕЛОВЕК – ПРИРОДА – КУЛЬТУРА

Значение содержания традиционного прикладного искусства, как мы отмечали, заключено в поэтике народного мирочувствования и мировоззрения. Исследователь народного искусства М.А. Некрасова впервые столь четко выявляет ансамблевое единство, пронизывающее все предметное окружение, которое и есть само мировоззрение: «Все, начиная от вещи в доме и вещи в поле, кончая деревенским домом и самой деревней, окружающей ее природой, представлялась, создавалась и воспринималась единым ансамблем. И, рациональное, рождалось как результат целесообразности гармонии с миром» [45]. Именно в *народной концепции мира* заключен источник поэтического художественного преобразовательного начала.

Цепь теоретических рассуждений привел автора к постановке *проблемы целостности художественной культуры* и ее частей: «Проблема целостности, в конечном счете, есть проблема связи человека с природой, человека с человеком, человека с самим собой, народа с собственным прошлым, народа с народом»[46]. Таким образом, автор пришел к выводу, что народное искусство необходимо рассматривает в системе ЧЕЛОВЕК – ПРИРОДА – КУЛЬТУРА.

Изучение народного искусства в системе Человек – Природа – Культура позволяет определить его содержание, ценностные приоритеты, определить его целостность. Проблема целостности народной культуры в сою очередь приводит нас к рассмотрению народного искусства в системе, связывающей человека с природой, человека с самим собой, народа с собственным прошлым, его культурой, народа с народом. Народное искусство едино, целостно как внутри своей саморазвивающейся системы, так и в принципах своего развития независимо от национальной принадлежности, принадлежности к определенной географической территории. Но при всем единстве народного искусства мы должны рассматривать его с учетом ряда признаков, позволяющих выявить специфику творческих механизмов конкретного народа, этноса, проживающего в определенном географическом месте. Такими признаками

[45] Некрасова М. А. Указ. соч. С.58, 90.
[46] Некрасова М.А. Указ. соч. С. 90.

будут: 1) этническое сознание 2) религиозное мировоззрение 3) социальная принадлежность.

Человек, являясь представителем того или иного этноса, нации выражает в своем творчестве общие мировоззренческие идеи, коллективные основы своего народа, опирающегося на вероисповедальную платформу. Каждый народ исповедует свою веру (христианство, ислам и т.д.) и у него рождается своеобразная модель мировосприятия.

На специфику мировоззрения мастера накладывает отпечаток его социальный статус: проживает он в деревне или в городе. Земледельческие основы народного искусства больше развиты у крестьянства, которое непосредственно находится в контакте с землей, природой. Более опосредованный этот контакт у мастера, проживающего в условиях урбанистического города, где развиваются свои приоритеты. Если в первом случае связь человека с природой органична, соразмерна естественным процессам – круговороту времени, то во втором идет приобщение к природе через преодоление сопротивления динамичному процессу индустриализации общества. Но, и в этом случае человек находит возможные формы функционирования традиционного творчества – в такой форме производственной деятельности, как промысел.

В разные исторические периоды связь с природой имеет свои особенности. Уровень чувственного опыта и знания природы со временем все больше переходил в уровень рационального. Но в том и другом случае мир образов народного искусства создается условиями природного окружения. И этот мир постоянно воспроизводится – воссоздается его родовая сущность. О природной, земледельческой первооснове народного искусства писал в свое время Г.К. Вагнер[47], отмечая, что никакие успехи в промышленности, никакой научно-технический прогресс не освободят человека от земли.

Человек мир постигает в целом. А образ целого возникает в ансамбле – в предметно-пространственной форме ансамбля, начиная с отдельной вещи и кончая архитектурой жилища, ансамблем деревенской застройки – в чем видится модель отношений человека с миром. Эта модель в народном искусстве создается с помощью поэтической метафоры, своеобразной знаковой системы. Так, человек создавал Дом-Космос по подобию образа Вселенной. Человек опирался на силы космоса, но одновременно и защищался от него.

В русском народном искусстве М.А. Некрасова выделяет два типа образа художественной системы народного искусства. Первая модель образа восходит *к язычеству*. Она имеет трехчастную композицию, выстраиваемую по вертикали, что соответствует древнему принципу троичности, по которому мир делится на, небесный, земной и подземный.

---

[47] Вагнер Г.К. О единой теории народного искусства / Г.К. Вагнер // ДИ СССР, 1973. № 9. С. 27–28.

В этой связи рассмотрим жилище человека: фронтон дома символизирует – небо; клеть – землю, земную жизнь; подклет, погреб – подземную жизнь. Щипец фронтона завершает конь-охлупень скрепляет два ската крыши. Конь словно накрывает дом крыльями. Мифо-поэтической образ подтверждается названиями архитектурных деталей: «крылья», «подкрылки». Солярная символика присутствует в резьбе фронтона, наличнике волокового окна… Человек роднил себя с космосом. Дом включался в систему макрокосм-микрокосм («курица и конь на крыше – в избе тише» гласила русская пословица): вертикаль соединяла человека с космосом.

Вторая модель образа восходит *к христианству* и в ней преобладает линия горизонтали. Человек активнее осваивает пространство, жилище усложняется в своих конструкциях и объемах, появляется эпитет «хоромное жилище». Образ крестьянской избы преобразуется в XVIII–XIX веках в образ усадебного дома. Храмы строятся с галереями-гульбищами, крыльцами. Горизонталь имеет функцию привлечения света к дому, к человеку: для человека равнозначащее значение приобретает как небесный, так и земной мир. Отсюда рождалось целостное мировосприятие мира, и формировались принципы ансамблевости, заключенные в поэтической предметно-пространственной завершенности образа. Ансамблевая структура народного образа (жилища, костюма) становилась сложнее, повышалось его цветность и орнаментация. Таким образом, для организации внутреннего и внешнего жилого пространства действовала единая система ценностных ориентиров.

Вопросы для самоконтроля

1. В чем проявляется ансамблевое единство народной художественной культуры?
2. Почему народное искусство необходимо рассматривать в системе Человек – Природа – Культура?
3. Какие признаки выявляют специфику национального традиционного искусства?
4. Охарактеризовать два типа образа художественной системы народного искусства.

Литература

1. Василенко, В. М. Русская народная резьба и роспись по дереву XVIII–XX вв. / В.М. Василенко. – М., 1960.
2. Василенко, В. М. О содержании в русском крестьянском искусстве XVIII–XIX вв. / В.М. Василенко // Русское искусство XVIII-первой половины XIX века. – М., 1971.

3. Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда / сост. и науч. ред. М.А. Некрасова. – М., 1988. – 464 с., ил.

4. Некрасова, М.А. Народное искусство как проблема коллективного и индивидуального традиции и новизны // Проблемы народного искусства / под ред. М.А. Некрасовой и К.А. Макарова. – М., 1982. - С.17-33.

5. Некрасова, М.А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика / М.А. Некрасова. – М., 1983.

6. Некрасова, М.А. Народное искусство России: народное творчество как мир целостности / М.А. Некрасова. – М., 1983.

7. Некрасова, М.А. Народное искусство России в современной культуре 20–21 вв. / М.А. Некрасова – М., 2003. – 256 с., ил.

8. Пермиловская, А.Б. Крестьянский дом в культуре Русского Севера (XIX-начало XX века): монография / А.Б. Пермиловская. - Архангельск, 2005. - 312 с.

9. Человек, предмет, среда: Вопросы развития современного декоративного искусства 60-70-х гг.: сб. статей НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР / под общей ред. В.П.Толстого. – М., 1980.

10. Янбухтина, А.Г. Народные традиции в убранстве башкирского дома / Э.Г. Янбухтина. – Уфа, 1993.

Тема 9. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО В СИСТЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО АНСАМБЛЯ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ СРЕДЫ

1. Предметно-пространственная целостность среды
2. Понятие синтеза искусств и ансамблевости

---

1. Предметно-пространственная целостность среды

Профессиональное искусство более зависимо от стиля и моды, но также рассматривается в универсальной системе «человек–природа–культура». Декоративно-прикладное искусство развивается во времени, с учетом эстетических вкусов общества, в одном художественном стиле и часто в синтезе с другими видами пространственных пластических искусств (архитектурой, живописью, скульптурой и др.). Прикладное искусство участвует в создании всей окружающей человека среды как открытого, так и закрытого пространства (экстерьера и интерьера). С одной стороны, оно наполняет пространство различными объектами и организует его сообразно

потребностям человека, с другой объединяет и создает целостный предметно-пространственный образ.

Объемно-пластическая форма предмета часто имеет органическое строение и изначально взаимодействует с пространством, выполняя комплексное (материальное и духовное) воздействие на человека. Решение внутреннего интерьерного, как и внешнего экстерьерного пространства зависит от назначения здания (общественное, жилое, промышленное), его масштаба, конфигурации, расположения и планировки в целом.

В дворцовых ансамблях стилей барокко, классицизма, модерна – в комплексе решалась и воспринималась единая экстерьерная планировка и интерьерная среда. Плафонная роспись гармонировала с лепным позолоченным украшением карнизов, фризов, плавно переходила в предметное наполнение интерьера: гобелены, резную мебель, изразцовые камины, изделия художественного фарфора, стекла и т.д. Мастерство проявлялось и в детальной проработке предметного наполнения, интерьерной отделки и в создании единого, целостного интерьерного образа дворцовой архитектуры определенного историко-художественного стиля. Образ вещи вливался в единый образ интерьерного ансамбля.

Большое значение в художественном решении интерьера играет цвет, – данный в общей гармонии архитектурного пространства или в контрастных сопоставлениях. Выразительность колорита сочетается с разнообразием фактур различных материалов, используемых в архитектуре интерьера и его отдельных элементах (отделка стен, материал паркета, дверных проемов и т.д.). Таким образом, качество организации пространства и качество наполнения этого пространства предметами отвечают за целостность среды.

2. Понятие синтеза искусств и ансамблевости

Определение целостности, единства предметно-пространственной среды приводит нас к применению в искусствоведческом анализе таких категорий как «синтез искусств» и «ансамблевость».

Синтез искусств – это не только проблема соединения и взаимосвязи отдельных видов пространственных искусств между собой и с архитектурой, с композиционным пространством интерьера, но и органичная связь с природой.

Важными средствами для достижения художественной целостности интерьерного пространства являются единообразие форм, объединение отдельных элементов (лепной декор плафонов, мебель, ковры, гобелены и т.д.) и соответствие их объемно-планировочной композиции. Например, в классицизме внутреннее пространство строится на взаимодействии разнонаправленных осей – продольной оси анфилады и поперечных линий отдельных комнат. В эклектике возрастает роль коридора и уменьшается роль анфилады. В системе интерьеров важную роль приобретают лестница и

вестибюль. Увеличивается роль вещей, мебели, располагаемых относительно многих локальных осей.

В модерне действует не осевой и горизонтальный, а центрический и вертикальный принцип, доминирует устремление ввысь и развитое по вертикали главное помещение. В системе господствует парадная лестница, которая обретает символический смысл. Окна в структуре композиции архитектурного модерна являются материальным воплощением художественного единства экстерьера и интерьера. В объемно-пространственном решении интерьера модерна все элементы: орнаментальный узор стен, плафона, конфигурация дверных порталов и карнизов, фурнитура дверей – взаимодействуют в одном струящемся S-образном линейном ритме и усиливаются предметным наполнением, что образует ансамблевое единство. Стилизация растительного узора основывалась на изломах, сплетениях льющихся стебельчатых линий и мотив цветка лилии оказался наиболее предпочитаемым у приверженцев модерна. В цветовом оформлении предпочтение мастерами отдавалось приглушенным, дымчатым оттенкам коричневого, кремового, бледно-розового, болотного колера. Ярчайшим примером отечественного архитектурного модерна является сохранившийся особняк С.П. Рябушинского, построенный в 1900 году в Москве Федором Шехтелем. Ключевым элементом, организующим все объемно-планировочное пространство особняка, явился динамичный образ лестницы-волны, лестницы, напоминающей «вздыбленную» морскую волну. Характерный мотив завитка явился своеобразным лейтмотивом как объемно-планировочной структуры композиции здания, так и нашел логическое продолжение в декоративном убранстве интерьеров и экстерьеров (изразцовая плитка, витражи, кованая решетка на фасаде и т.д.). Замечательным архитектором достигнута композиционная слаженность и стилистическая гармония, также достигнуто единство декоративных предметов внутри ансамбля. Таким образом, эстетическая ценность и красота предметно-пространственной среды формируется всей совокупностью элементов жизни и искусства – их взаимосвязью и соотношениями.

Так что же такое ансамбль? Ансамбль – это взаимная согласованность, единство всех составляющих его элементов в живом пространстве, формирующемся как целостность во времени. Если исходить из утверждения, что ансамбль – это сама среда, в которой живет человек, то отличия ансамбля от синтеза заключаются в следующих его позициях:

1) ансамбль имеет временную подвижность;

2) в ансамбле возможно сочетание разнообразных культурных функций;

3) в ансамбле могут сочетаться и взаимодействовать разнородные культурные ценности.

Через ансамбль человек выражает себя в искусстве, в культуре, свое отношение к пространству и к миру. В архитектурном ансамбле прочитываются и общественно-социальные отношения человека и отношения его с природой и с историческим прошлым. Эти отношения и связи многоаспектные, и определяются общим культурным развитием эпохи. Ансамбль имеет свой образ, который формируется и определяется мировоззрением эпохи. Человек выступает главным ценностным ориентиром, он и «есть высочайшее выражение ансамблевых связей, заложенных в законах природы»[48].

Вопросы для самоконтроля

1. Что составляет предметно-пространственную целостность среды?
2. Охарактеризовать содержание понятий «интерьера» и «экстерьера» и их структурные элементы.
3. Раскрыть основное содержание понятий «синтеза искусств» и «ансамбля».
4. В чем заключаются отличия категорий «ансамбля» и «синтеза»?

Литература

1. Воронов, Н. В. Интерьер и декоративное искусство / Н.В. Воронов // Советское ДИ 73/74. – М., 1975. – С.19–25.
2. Изотова, М. Предмет и его среда / М. Изотова // Советское ДИ 76. – М.,1978. – С. 49–60.
3. Кес, Дюлла. Стили мебели / Д.Кес. – Будапешт, 1981. – 272 с.
4. Мак-Коркодейл, Ч. Убранство жилого интерьера: от античности до наших дней / пер. с англ. – М., 1990. – 247 с.
5. Соколова, Т.М. Глазами современников. Русский жилой интерьер первой трети 19 века / Т.М. Соколова, Орлова К.А. – Л., 1982. – 182 с., ил.
6. Степанян, Н. Уникальность, массовость и проблема тирожирования // Искусство и промышленность: сб. статей / под ред. В.П. Толстого и К. М. Кантора / НИИ теории и истории изо. иск-в АХ СССР. – М., 1967. – С. 58–74.
7. Чекалов, А.К. Эстетическое освоение предметно-пространственной среды / А.К. Чекалов // Искусство и промышленность / сб. статей / под ред. В. П. Толстого и К. М. Кантора / НИИ теории и истории изо. иск-в АХ СССР. – М., 1967. – С. 20–45.

[48] Некрасова М.А. Проблема ансамбля в декоративном искусстве // Искусство ансамбля. Художественный предмет – интерьер – архитектура – среда / сост. и науч. ред. М.А. Некрасова. М., 1988. С. 32.

8. Человек, предмет, среда: Вопросы развития современного декоративного искусства 60–70-х гг.: сб. статей НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР / под общей ред. В.П. Толстого. – М., 1980.

Тема 10. ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ

1. Понятие и явление «художественная промышленность»
2. Уровни взаимодействия декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности в историческом развитии

---

1. Понятие и явление «художественная промышленность»

Понятие «художественная промышленность» трактуется в словарях[49] как промышленное производство серийных и массовых художественных изделий, сочетающих утилитарные и эстетические качества, составляющих существенную часть бытовой материальной и художественной культуры общества. При этом уточняется, что многие предметы выступают в качестве собственно художественных произведений и могут быть отнесены к декоративно-прикладному искусству. Наряду с методами прикладного творчества в сфере производства используются методы производственного искусства и методы дизайна (например, в проектировании мебели, осветительных приборов и т.д.).

Таким образом, художественная промышленность занимается непосредственным тиражированием художественных образцов, поэтому роль художника важна не только в первоначальном проектировании вещи, но и во всем процессии воспроизведения образца в тираже. Серийный и массовый выпуск изделий осуществляется под контролем и при участии автора проекта, коллективом художников, инженеров, технологов, рабочих-исполнителей. Основу технологического процесса составляет машинное производство, но сохраняется в нем и доля ручного труда. И, несмотря на то, что в истории мировой практики в конце XIX века английскими художниками и теоретиками Дж. Рёскиным и У. Моррисом машинное производство рассматривалось как враждебное искусству – возврат к ремеслу

---

[49] Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / под общей ред. А. М. Кантора. М., 1997. 736 с.; Популярная художественная энциклопедия. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / под ред. В.М. Полевой. В 2-х томах. М., 1986.

был невозможен, время, развитие научно-технического прогресса диктовало новые пути и открывало новые возможности приближения искусства в массы.

К сожалению, до сих пор не разработан вопрос о природе промышленного художественного изделия. Однако теоретическое осмысление сущности художественной промышленности началось параллельно с развитием самого явления[50]. Специфика отрасли, и двойственная природа промышленного изделия усложняет задачу художника. Бытовой предмет может являться одновременно продуктом машинного производства и произведением декоративно-прикладного искусства. Эта двойственная природа привела к разногласиям в определении художественности промышленного изделия.

Исторически художественная промышленность появляется в период развития машинного производства. Видный общественный деятель, предприниматель, английский художник Генри Коул – организатор устройства и проведения в Лондоне первой Всемирной художественно-промышленной выставки 1851 года, впоследствии директор лондонской галереи Виктории и Альберта, впервые в своих сочинениях использовал термин «промышленное искусство» или «художественная промышленность».

На рубеже XIX–XX вв. начался бурный процесс вовлечения художественных сил в промышленность. Неслучайно, именно в этот период происходит становление и новой отрасли – дизайна, художественного конструирования предметов. В России это направление известно под названием «производственное искусство».

В производственном искусстве работали такие известные художники из разных областей искусства, как Б. Кустодиев, В. Мухина, А. Родченко, Э. Лисицкий, К. Малевич. Мастера стремились создать целостный образ, отличающийся полифункциональностью. Глубоко понимали внутреннее строение предмета, его составляющие компоненты конструктивные, пластические и декоративные.

В качестве своеобразного инструмента, способного преобразовать вещь часто выступает декор, орнамент. В том случае, если орнамент органично сливается с технической формой и утилитарной функцией вещи он приобретает статус «функционального орнамента»[51]. Но, на этом этапе, художественный критик Д. Аркин, активно писавший на темы развития художественной промышленности в 1920–30-х годах, оригинально, но односторонне замечал, что «работа художника служит фактически не для

---

[50] См., напр.: Рескин Д. Искусство и действительность: избранные страницы / пер. О.Н.Соловьевой. М., 1900. 264 с.; Зомбард В. Художественная промышленность и культура / пер. с нем. Э. Б., под ред. М. В. Кечеджи-Шаповалова. СПб., книгоиздательское товарищество «Улей», 1908. 84 с.; Арватов Б. Искусство и производство. М., 1926. 130 с.

[51] Термин использовал в своем сочинении Д.Е. Аркин, см.: Аркин Д.Е. Искусство бытовой вещи / Очерки новейшей художественной промышленности. М., 1932. 174 с.

поднятия качества, а для маскировки дефектов производства, для фальсификации качества»[52]. На рубеже веков мастера создают с одной стороны уникальные «предметы роскоши» для состоятельного клиента, а с другой, «фабричный суррогат», предназначенный для массового покупателя. Но в том и другом случае техническая форма непременно должна обладать эстетическим качеством.

Техническая форма отвечает принципу целесообразности вещи, которая имеет несколько аспектов[53] : 1) *целесообразность производственная* – преследующая цель эффективного массового продуцирования, серийного тиражирования; 2) *целесообразность потребительская,* – стремящаяся к легкой приспособляемости, акцентирующая утилитарную функцию и приводящая к дешевизне продукции; 3) эстетический компонент целесообразности – *эстетика целесообразности* рождает новые художественный стили, такие как модерн, функционализм, конструктивизм.

Искусство и индустриальную технику стремились примерить в теории и практике в XIX веке Готфрид Земпер, Френц Рёло. Форма становилась достоянием техники, а техника расценивалась как искусство. Заслуга Ф. Рёло состояла в том, что он впервые рассматривал технику в системе культуры.

Красота в архитектонических искусствах заключается не только в отделке, – она является и его *структурным качеством* (красота конструкции, выразительность пропорций деталей и т.д.). Наряду с архитектурой и дизайном, декоративно-прикладное искусство включается в повседневную жизнь людей, эстетически организует его среду обитания, тем самым оказывая на них эстетическое, художественное воздействие. Таким образом, *декоративность* выступает в двух качествах 1) внутренняя, органически присущая конструкции, форме и 2) внешняя, выраженная в дополнительном украшении. Часто внутренняя и внешняя декоративность синтезируются.

С начала XX века в художественной и производственной культуре встал вопрос о роли художника в промышленности, соединения искусства с промышленностью. В Москве в 1918 г. был осуществлен ряд мероприятий: при отделе изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения РСФСР создан художественный производственный подотдел; организован музей образцов художественной промышленности; разработаны положения и устав художественно-промышленных мастерских.

На первом этапе советская художественная промышленность многими своими сторонами была связана с агитационно-массовым искусством (плакат, прозодежда, роспись фарфоровых блюд, рисунки для тканей и т.д.). Художники, воодушевленные революцией и началом строительства нового общества старались создавать и новое революционное искусство – и по содержанию, и по форме, с обновленными функциями (по новому

[52] Там же. С. 36.
[53] Там же. С.45.

взаимодействию с жизнью). *Целью художников была – массовая вещь.* Искусство включалось в производство и, призвано было нести в массы социалистическую идеологию. Но технический уровень тех лет был отсталым. Необходимо было реконструировать и механизировать традиционные отрасли художественной промышленности России (фарфоровую, стекольную, текстильную и т.д.).

В публикациях 1920-х гг. постоянно фигурирует понятие *«производственное искусство»* (Д. Штеренберг, Б. Арватов, А. Филиппов, Д. Аркин, В. Воронов и др.). Русско-советский публицист, общественный и политический деятель А.В. Луначарский многие свои выступления посвящает развитию художественной промышленности в обновленной советской России (например, статья «Промышленность и искусство»), с 1922 года в Берлине издается журнал под названием «Вещь» (под редакцией И. Эренбурга и Э. Лисицкого). А.В. Луначарский призывал развивать искусство и как идеологию и как производство вещей – а именно, художественную промышленность. Многими художниками выдвигались теории крайнего функционализма вещи и отвергались виды станкового искусства (например, рождались проекты чайников в виде паровоза, шестеренки, трактора и т.д.).

Во второй половине 1920–начала 1930-х гг. центром теоретических дискуссий становится проблема *«искусство и быт»*. В 1927 г. выходит постановление о реорганизации фарфорово-фаянсовой промышленности, в 1933 г. – постановление о запрещении использовать в искусстве бытовой вещи рисунки, не отвечающие своему назначению. В росписях посуды и тканей утверждалась тематика индустриализации и коллективизации молодой России, культурной революции, обороны СССР, советской пионерии, спорта и т.д. Художественное качество подобных изделий зависело от меры и степени талантливости мастера. Не случайно развитие художественной промышленности в России совпадает со становлением и подъемом дизайнерской деятельности. В 1922–1933 гг. в России функционировал Вхутемас – Вхутеин (Высшие Художественно-Технические Мастерские, переименованные в 1926 году в Высший Художественно-Технический Институт), оказавший, как и Баухауз в Германии непосредственное влияние на формирование художественно-производственной школы в области обработки дерева, керамики, металла и текстиля. По существу институт готовил профессиональных художников-конструкторов и подготовил первые кадры художников для промышленности. Именно выпускники Вхутеина работали над созданием новых образцов мебели, разрабатывали посудные формы, оформляли общественные и жилые интерьеры, проектировали архитектурные сооружения.

2. Уровни взаимодействия декоративно-прикладного искусства и художественной промышленности в историческом развитии

Новый этап теоретического осмысления проблемы взаимодействия искусства и промышленности отмечался в 1960-е годы. Под редакцией ученых В. П. Толстого и К. М. Кантора вышел сборник научных статей «Искусство и промышленность», объединивший материалы ведущих критиков (А. Чекалов, Н. Степанян, И. Бибикова, Т. Стриженова, Н. Максимова, Л. Казакова, Н. Николаева). К. М. Кантор издал монографию «Польза и красота», в которой ставил актуальные социологические вопросы развития материально-художественной культуры. Исследователи второй половины XX столетия обозначали различные вопросы главной проблемы взаимосвязи искусства с крупным индустриальным производством, при этом авторы соблюдали единообразие не только терминов, но и понятий, которые в них вкладывали («искусство», «промышленное искусство», «техническая эстетика», «художественные промыслы»).

Под термином «промышленное искусство» авторами понималась совокупность промышленных изделий, созданных методом художественного конструирования, а в «художественных промыслах» отмечались традиционные методы ручной работы художника-прикладника. В. П.Толстой писал: «Как произведение художественного ремесла неотделимо от ручного труда, так и промышленному искусству органически присущ принцип современного индустриального производства, а его изделиям ... – новая красота «нерукотворной» машинной продукции: геометрически-безупречная точность и чистота линий и поверхностей, однородность фактуры, полнейшая тождественность модели и каждого тиражного экземпляра массовой промышленной продукции»[54].

И, казалось бы, при всей противоположности этих двух методов индивидуального художественного ручного ремесла и массового машинного художественного производства, существовало внутреннее родство. В.П. Толстой определил, что и те и другие отличались глубоким пониманием специфики своего материала и технологии, целесообразностью форм, в которых были органично связаны эстетические и функциональные черты; и тем и другим глубоко чужд принцип оформительства, внешнего наложения украшения на какую-либо практически целесообразную вещь и те и другие, наконец, являлись плодом действительного коллективного творчества[55]. Промышленные же стандартизированные художественные изделия возникали в результате усилий различных специалистов, работавших совместно – ученого, технолога, конструктора, художника.

---

[54] Толстой В. П. Искусство и промышленность // Искусство и промышленность. Сб. статей / под ред. В.П. Толстого и К.М. Кантора / НИИ теории истории изо иск-в АХ СССР. М., 1967. С. 6.

[55] Там же. С.6.

Производство какой-либо вещи было основано на узкой специализации и разделении труда, этапности осуществления замысла: от технического проекта до художественного решения изделия, запущенного на конвейер. Таким образом, в производстве художник выступал, чуть ли не главным звеном объединяющим, синтезирующим усилия многих специалистов и отвечал за конечный результат первоначально задуманного целостного образа вещи. Художник-конструктор был призван видеть готовую вещь обязательно во взаимосвязи с окружающей человека предметной средой и в связи с другими вещами. Художник призван создать такой исходный образец, который должен быть экономически эффективен, технологичен и его можно было тиражировать.

Таким образом, проблема соединения искусства с производством имела несколько аспектов: *природно-географический*, – влияющий на определенный выбор развития производства в той или иной географической зоне; *социально-экономический,* – учитывающий условия производственных отношений, потребительские запросы, эргономические требования, коммерческие интересы; *технико-технологический*, учитывающий четкую и чистую машинную отработку изделий; *культурно-художественный,* учитывающий мировоззренческие, эстетические позиции и развитие художественно-исторического стиля конкретного времени, веяния моды.

В индустриальном и постиндустриальном обществе мы имеем дело с новым пониманием красоты. В предмете, производимом индустриальным способом, равное значение имеют целесообразность, эргономичность, удобство в эксплуатации, экономичность, простота в изготовлении, учет особенностей материалов, гармонию в пропорциях и цвете, взаимодействия с окружающей средой. И при всей унификации и серийности тиражированного предмета необходимо было добиваться широкого разнообразия ассортимента массовой продукции. Рукотворность, вариативность исполнения авторского искусства – в производственном искусстве заменяется количественным набором дизайнерски разработанных, художественно сконструированных предметов. Поэтому движение «искусство в массы» совпало со становлением и активным развитием в России новой профессии – дизайнера, профессии, которая в то время называлось художник-конструктор.

Как показывает производственная практика XX века, на предприятии имелось определенное количество утвержденных художественно-техническим советом эталонных образцов, которые должны были внедрить в производство. Но, к сожалению, на многих отечественных, например, керамических заводах фактически далеко не все образцы, предлагаемые на тиражирование, внедрялись в производство. По разным причинам из общего количества утвержденных образцов только половина могла быть освоена производством.

В индустриальном искусстве необходимо различать: массовое тиражирование изделий, малосерийное производство и изготовление на специальный заказ или выставочный образец[56].

Производственникам всегда необходимо было чутко улавливать новые веяния времени, учитывать постоянно меняющиеся запросы потребителя и разрабатывать новые комплекты, например сервизов в фарфоровой промышленности, различного назначения. При массовом выпуске изделий на поточно-конвейерных линиях необходимо было обеспечить минимум отходов и отклонений от модели, не допустить сильного качественного различия серийного от эталонного образа. И чтобы этого не происходило, важно слаженное творческое взаимодействие всех заводских структур, четкое взаимодействие художника, конструктора, технолога. «Пойти в производство» мог далеко не каждый предлагаемый к тиражированию образец – изделие должно было технологически безупречно отработано.

Следующий немаловажный аспект в художественном производстве – свойства материала, сырья, из которого изготовлялась тиражируемая продукция, как натурального, так и синтетического. Материал являлся одним из определяющих компонентов в декоративно-прикладном искусстве и архитектуре. На эту тему было опубликовано немало статей [57].

Лишь только во второй половине XX столетие в России ученые и технологи стали активно осваивать синтетические материалы и использовать их в производстве (различные полимеры). Несмотря на то что, например, первые пластмассы были разработаны в самом начале XX века (бакелит изобретен в 1907 году). Поначалу, художники-прикладники из синтетических материалов стремились извлечь его сугубо имитационные возможности (под дерево, керамику, стекло, мрамор и т. д). В тоже время, европейские мастера часто одинаково выявляли как технологические, так и эстетические свойства тех же полимеров, особенно, в мебельном искусстве (каркасные конструкции Ле Корбюзье, Арне Якобсена, Томаса Ритвельда), более того могли пойти на смелые сочетания, например, дерева, камня и железобетона, пластмассы (архитектурные и мебельные проекты Алвара Аалто). И здесь художник тесно связан с передовой наукой, химией, – он должен знать специфику работы с новым материалом. С освоением синтетических материалов расширялись границы художественного творчества. Именно высокая технологичность полимеров дала возможность освоить большие тиражи массовых изделий. И государство это понимало и проводило соответствующую политику. Так, в 1963 г. была намечена

---

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

[57] Бибикова И. Художественное освоение синтетических материалов / И. Бибикова // Искусство и промышленность: сб. статей / под ред. В.П. Толстого и К.М. Кантора / НИИ теории истории изо иск-в АХ СССР. М., 1967. С. 58–74.

большая программа развития химии[58], которая предусматривала значительное расширение производства качественных изделий из полимеров. Все это приводило к индустриализации художественно-конструкторских работ, и архитектурного строительства. Отсюда решалась проблема сокращения сроков производства и снижение стоимости продукции, освобождение рабочих мест.

Синтетические материалы имеют свои пластические возможности (стеклопластики, ситалопластики), они свободны в формообразовании, легко поддаются окрашиванию, удобны и красивы в обращении, эргономичны и особенно эффективны в архитектуре. Проблема создания новых строительных материалов с заданными техническими свойствами успешно решалась российским архитектором-экспериментатором и теоретиком А.К. Буровым. Бетон заменялся армированным пластиком. С начала 1960-х гг. в массовое производство прикладных вещей также входят полимерные материалы, органическое стекло.

С учетом нового понимания требований индустриального производства искусствоведы должны оперировать другими критериями художественной оценки изделий, а именно – чистота технологии штамповки, трафарета, нерасчлененность формы и ее обтекаемость, цельность отливки (принципы пневматического формования или литья под давлением), точность силуэта, тщательность отделки, замена декорировки цветом. Эти качества изделий свидетельствует о высокой культуре производства. Эстетическим критерием в художественной промышленности не должна быть «похожесть» изделий сделанных механическим способом на изделия ручного труда.

Искусство и техника, эстетика и техника – их соотношение и взаимосвязь очень важно в художественном производстве и имеет свою специфику на разных этапах своего исторического развития. Эстетическая культура производства в целом напрямую зависела от технического прогресса. Но, часто недопонимание сущности технологии приводило к маскировке допущенного в производстве брака дополнительным способом обработки изделий (об этом качестве и писал в 1930-х Д. Аркин)[59]. Художественный приоритет ручного труда над машинным производством в искусствоведческой оценке отмечается до сих пор.

Художник, использующий индивидуальный метод работы создает уникальный, единичный, нестандартный предмет искусства, художник производства стоит перед задачей сочетания массового, стандартного и индивидуального при этом достигая выразительного художественного эффекта. Только при отработанной технологии, достигнутой в результате долгих научных исследований и разработок, можно достичь положительного

---

[58] Бибикова И. Указ. соч. С. 59.

[59] Аркин Д.Е. Искусство бытовой вещи. М., 1932. С. 36; Казакова Л. Эстетическое освоение техники и технологии в производстве художественного стекла // Искусство и промышленность: сб. статей / под ред. В.П. Толстого и К.М. Кантора / НИИ теории истории изо иск-в АХ СССР. М., 1967. С.105.

результата. Технологи, постоянно работая с сырьем, совершенствуя производственный материал, процессы его технической обработки, помогают художникам создать высокохудожественные образцы выпускаемых изделий.

Советский фарфор был признан во всем мире как явление необычное, новое для декоративного искусства. Об этом свидетельствуют статьи в периодических изданиях Европы и золотые медали, завоеванные агитационным фарфором на международных выставках декоративно-прикладного искусства в Париже в 1925 году, в Милане в 1927 и др.

В 1920-е годы успешно налаживается деятельность крупных фарфорово-фаянсовых предприятий, таких как: Дулевский, Дмитровский, Ломоносовский, Тверской. Основным девизом 1920–30-х гг. становилась *стандартизация* – стандартизация сырья и показателей его качества – толщины и белизны черепка, унификация размеров и емкости изделий, закреплением за фаянсом и фарфором своего ассортимента посуды, а также стандартизация форм и декора.

С ориентацией на стандартизацию было создано художественное бюро Института силикатов под руководством *А.В. Филиппова* (просуществовало до 1930 г.) – крупного специалиста, изучавшего историю керамики и современное состояние производства, активного участника практического преобразования фарфорово-фаянсовой промышленности. В выборе формы изделий специалисты ориентировались на модульные отношения, например, в выработке стандартов чайной фарфоровой посуды были взяты за основу – полусфера, цилиндр, парабола. И каждая форма определяла тип сервиза.

В 1930-е гг. осваивались и внедрялись в производство новые механические приемы печати рисунков и аэрографа на фарфоре. Изделия были массовыми и дешевыми. С другой стороны, такие заводы, как Первомайский и Дмитровский, были ориентированы на выпуск малосирийной, дорогостоящей экспортной продукции. Художники в росписи возвращались к традиционным растительным узорам. Определяющей становится деятельность художественной лаборатории Дулевского фарфорового завода, которую возглавлял П. Леонов. В фарфоровой росписи популярность получил так называемый «текстильный» стиль, имевший интенсивную окраску. Для экспериментального сотрудничества на предприятие приглашались известные живописцы П. Кончаловский и П. Кузнецов.

В 1940-е гг. обсуждаются вопросы художественной промышленности и ее связи *с архитектурой,* проблемы *художественного ансамбля*. Но во время Великой Отечественной войны приостановилась работа многих фарфоровых заводов.

Стекольная промышленность накануне Октябрьской революции представляла собой слабо развитую в техническом отношении промышленность. По опубликованной статистике из 180 предприятий царской России в 1921 году работало лишь 60. В 1918 г. был учрежден

Главный комитет стекольно-фарфоровой промышленности, объединивший 146 предприятий. В 1940-е гг. в возрождении стекольного искусства сыграла В. И. Мухина, – по ее инициативе была создана в Ленинграде мастерская по изготовлению образцов художественных изделий из стекла, впоследствии превратившейся в завод. В. Мухина работала над использованием фактурных, цветовых, световых особенностей стекла (хрустальный сервиз Кремлевский», вазы: «Астра», «Колокольчик», «Лотос»). Интересно проявляла себя художница и в области камерной скульптуры из стекла с использованием традиций гутного производства. В конце 1930-х гг. в стекольном производстве был разработан новый способ литья – *«моллирование»*, затем специалистами с участием В. Мухиной решалась задача создания *полой скульптуры*. Совместно с художницей работали другие мастера стекла: А. Успенский, Н. Тырса, А. Липская. Таким образом, в Ленинградской экспериментальной мастерской под руководством В.И. Мухиной решались вопросы организационного, экономического, художественно-технического порядка.

В 1921 г. был организован Всероссийский *текстильный* синдикат, в который вошли группы фабрик: Орехово-Зуевский трест, Иваново-Вознесенский, Серпуховский, и др. В традиционную композицию растительного узора ткани вводились элементы советской эмблематики – серп, молот, пятиконечные звезды или изображались сцены сельскохозяйственного труда – в строгом графическом стиле. Новые рисунки для тканей создавали Л. Попова, В. Степанов, а также к этой работе привлекались К. Юон, А. Веснин, А. Экстер, В. Мухина и др. Текстильный факультет Вхутеина готовил будущих специалистов для этой отрасли.

С производством текстиля тесно связана отрасль конструирования и пошива одежды, костюма. Общеевропейская мода распространилась и на русский дореволюционный костюм. Появились короткие, удобные в работе женские платья и близкий к современному покрою, мужской костюм. Портной совмещал функции модельера, закройщика и исполнителя. В период гражданской войны многие текстильные фабрики были закрыты, а остальные выпускали солдатское сукно, холст, суровое полотно, ситец. В 1919 г. – организован конкурс по разработке красноармейской формы, в котором принимали участие известные живописцы В. Васнецов, Б. Кустодиев (ими разработан эскиз шинели, буденовка – «богатырка»). Утвержденная форма соответствовала героическому образу революционного воина. 1918 г. – создана при ИЗО Наркомпроса мастерская современного костюма, которую возглавила известный художник-модельер Н. Ламанова. Над «пролетарской модой» работали: В. Мухина, Е. Прибыльская, А. Экстер, В. Степанова, Л. Попова, А. Родченко.

В 1923 г. открывается в Москве Ателье мод, выходит первый и единственный номер журнала «Ателье». Мастера использовали лучшие традиции народного костюма. Ансамбли одежды Н. Ламановой и В. Мухиной на Парижской выставке 1925 г. получили «Гран-При». В 1930 г.

открывается Научно-исследовательский институт швейной промышленности, и проблемы моделирования были выделены в самостоятельную отрасль. В эти годы получают развитие идеи ансамблевого подхода к решению костюма.

Период после окончания второй мировой войны были насыщены важными переменами и достижениями, его особенность в широком распространении изделий художественной промышленности по всей стране, в повышении их эстетического качества, в совершенствовании подготовки специалистов для различных отраслей производства. Еще одна особенность декоративного искусства и художественной промышленности этого периода – связь с архитектурой, интерьером. С конца 1960-х годов в пространственных искусствах намечается переход к осмыслению и созданию художественных ценностей пространственной среды площади, парка, общественного или жилого интерьера, решается проблема ансамбля, декоративности и пространственности вещи.

В художественной промышленности с выставочного образца начинались изменения в сфере массового производства. В конце 1960-х серийные изделия подтягивались до уникума, в то время как в 1950-х уникальное произведение декоративного искусства уподоблялось массовому изделию. Некоторые предприятия умели сохранить в тираже все черты эталона, и нередко отходили от механически точного повторения образца (например, свободная кистевая роспись на массовой посуде Канаковского фаянсового завода им. М. Калинина позволяла разнообразить изделия).

На рубеже 1970-х стали выпускать малыми сериями отдельные образцы и ансамбли предметов, которые имеют характер уникальных произведений. При заводах художники следят за массовой продукцией, малыми сериями и выполняют заказы на уникальные изделия, предназначенные для выставок и различных общественных интерьеров.

В 1980–90-е годы художниками решалась проблема взаимодействия различных видов декоративно-прикладного искусства с архитектурой, с пространственной средой, с человеком. В целом, в творчестве мастеров этого периода отмечается такие черты как широкое обращение к национальному и мировому наследию; обновление ассортимента и повышение качества изделий.

Рассматривая проблему взаимодействия декоративно-прикладного искусства с художественной промышленностью в историческом развитии, следует отметить их общую морфологическую природу и особый механизм создания вещи. Художественная промышленность в XX веке привела к закономерному развитию новой специализации – дизайна.

Вопросы для самоконтроля

1. Раскрыть основное содержание понятия и явления «художественная промышленность».

2. Назвать и охарактеризовать основные аспекты целесообразности вещи.
3. Обозначить роль художника в производстве массовой вещи.
4. Какие аспекты имеет проблема соединения искусства с производством.

Литература

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

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

7. Аркин, Д.Е. Искусство бытовой вещи. Очерки новейшей художественной промышленности / Д.Е. Аркин. – М., 1932. –174 с.

8. Аронов, В.Д. Художник и предметное творчество: Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века / В.Д. Аронов. – М., 1987. – 230 с.

9. Батажкова, В.Н. Русская художественная промышленность в середине XIX века / В.Н. Батажкова // Проблемы развития русского искусства. – Л., 1971.

10. Искусство и промышленност: сб. статей / под ред. В.П.Толстого и К.М. Кантора / НИИ теории и истории изо. иск-в АХ СССР. – М., 1967. – 144 с.

11. Изотова, М. Предмет и его среда / М. Изотова // Советское ДИ /76. – М., 1978. – С.49–60.

12. Кантор, К.М. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры / К.М. Кантор. – М., 1967. – 280 с.

13. Казакова, Л. Художник – организатор стилистического обновления машинных изделий / Л. Казакова // Советское декоративное искусство 73/74. М., 1975. – С.70–80.

14. Крамаренко, Л. О профессии художника промышленности / Л. Крамаренко // Советское декоративное искусство 73/74. – М., 1975. – С.66–48.

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

16. Советское декоративное искусство. 1917–1975: Очерки истории /отв. ред. В. П. Толстой. – М., 1984. – 256 с.

17. Советское декоративное искусство. 1945–1945: Очерки истории /отв. ред. В.П. Толстой. – М., 1989. – 256 с.

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

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Декоративно-прикладное искусство представляет собой большой комплекс исторического явления, включающего в себя *предметную* область художественной ремесленно-производственной деятельности человека, непосредственно связанную с его жизнедеятельностью.

На заре развития человечества появилась необходимость в окружении себя предметами, сопутствующими жизни и быту. Поэтапно формировалась и развивалась практическая и одновременно эстетически осмысленная, художественная деятельность человека. В истории культуры первобытной эпохи отмечается начальная стадия умения обработки различных природных материалов. Древний человек изначально осваивал комплексно: структуру, органические свойства, физические возможности природного материала, параллельно продумывал форму, объем, орнамент будущего необходимого для жизни предмета.

Таким образом, предметное творчество, в своей основе *синкретично* – в нем воедино слиты функциональные прикладные и эстетические художественные качества. Синкретичность – это общее универсальное качество декоративно-прикладного искусства, которое можно определить как *родовое* – изначально присущее механизму рождения предмета как такового, независимо от его типологии.

Декоративно-прикладное искусство представляет собой сложную систему взаимообусловленных предметно-пространственных качеств, характеристик, позволяющих рассматривать, анализировать их как самостоятельно, так и комплексно – в системе художественного ансамбля архитектурно-пространственной среды. Особенности образно-выразительного языка декоративно-прикладного искусства всегда соотносятся с конкретными социально-экономическими и культурно-историческими условиями развития общества.

Если в начальной стадии исторического развития предметного формообразования имело значение ритуалистическое, мифологизированное мировосприятие, которое и объясняло космологический сакральный смысл человеческой жизнедеятельности, то в более поздние времена оно приобретает личностно-мотивационный оттенок. Переход к стадиально-новому типу мышления в эпоху Возрождения обусловил развитие личностно-индивидуальных качеств, способов художественной выразительности предметного мира. В данную эпоху было положено начало развития нового типа художественной деятельности человека, – «профессионального». Развитие светской художественной культуры сказалось в разработке новых сюжетов, мотивов и образов. Этап закономерного исторического перехода от ремесленной формы создания предмета к промышленной (индустриальной и постиндустриальной), привел к формированию в XX веке новой профессиональной специализации – художественного конструирования/дизайна.

Прикладное искусство, на протяжении всей многовековой истории развивалось и продолжает развиваться в соответствии с конкретными социально-экономическими, научно-техническими и культурно-историческими условиями развития общества в едином потоке художественной стилистики эпохи. И при искусствоведческом анализе предметной художественной культуры необходимо учитывать данные параметры.

Итак, ключевое понятие дисциплины «декоративно-прикладное искусство» определяется, как – вид пространственных, архитектонических искусств, развивающихся по принципу универсального закона единства пользы, прочности и красоты. Декоративно-прикладное искусство как целостная система различается по показателям:

1) типологии (архаичное, народное, профессиональное);

2) подвидовой принадлежности (керамика, стекло, металл, дерево, ткани и др.);

3) способам и формам производства и воспроизводства (ремесленный, мануфактурный, промышленно-индустриальный);

4) функционального значения (костюм, мебель, ювелирные изделия и др.).

Прикладное искусство имеет специфическую художественную образность, основанную на функциональном значении предмета и специфике применяемых материалов и технических средств.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Общетеоретические труды и энциклопедии

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Терминологический словарь / под общей ред. А.М. Кантора. – СПб., 1997. – 736 с.

2. Богуславская, И.Я. Русское народное искусство: Краткая энциклопедия / Альманах. Вып. 247. Государственный Русский музей / И.Я. Богуславская. – СПб., 2009. – 144 с., ил.

3. Большая энциклопедия древностей /Д. Гейдова, Я. Дурдик, Л. Кибалова и др. / пер. с чеш.; 7-е издание. – Прага: Изд-во Артия, 1988. – 496 с.

4. Власов, В. Г. Стили в искусстве: Словарь / В.Г. Власов. - Т. 1. - СПб., 1995.

5. Искусство ансамбля. Художественный предмет, интерьер, архитектура, среда / сост. и науч. ред. М.А. Некрасова. – М., 1988. – 464 с., ил.

6. Искусство и промышленность / сб. статей / под ред. В.П. Толстого и К.М. Кантора / НИИ теории и истории изо. иск-в АХ СССР. – М., 1967. – 144 с.

7. Каган, М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Части I, II, III / М.С. Кантор. – Л., 1972. – 440 с.

8. Каган, М.С. Эстетика как философская наука / М.С. Каган. – СПб, 1997. – 544 с.

9. Ковальченко, И.Д. Методы исторического исследования / И.Д. Ковальченко. – М., 2003. – 486 с.

10. Композиция в промышленности и декоративно-прикладном искусстве / сб. статей / под ред., Е.Н. Лазарева. ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. – Л.,1973.

11. Лотман, Ю.М. Избранные статьи по семиотике и типологии культуры /Ю.М. Лотман. – Таллин, 1992. Том 1. – 479 с.

12. Лотман, Ю.М. Об искусстве / сборник / Ю.М. Лотман. – СПб., 1998. – 702 с.

13. Моран, Анри. История декоративно-прикладного искусства: пер с. Франц / Анри Моран. – М., Искусство,1982. – 577 с.

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

15. Популярная художественная энциклопедия. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство / под ред. В.М. Полевой. В 2-х томах. – М., 1986.

16. Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени / сб. под ред. В.Н. Прокофьева. – М., 1983.

17. Розенталь Р. История прикладного искусства нового времени / Р. Розенталь, Х. Ратцка / пер. с англ. – М., 1971. – 224 с., ил.

18. Русские художественные промыслы второй половины XIX–XX вв. / под ред. Э.В. Померанцевой. – М., 1965.

19. Русское декоративное искусство. XIX–начало XX века / под ред. А. И. Леонова. – М., 1962. Т. 1;1963. – Т. 2; – 1965. – Т. 3.

20. Советское декоративное искусство. Фарфор, фаянс, стекло / Материалы и документы. 1917– 1932. – М., 1980.

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

22. Советское декоративное искусство. 1917– 1975: Очерки истории / отв. ред. В.П.Толстой. – М., 1984. – 256 с.

23. Советское декоративное искусство. 1945-1945: Очерки истории /отв. ред. В.П.Толстой. – М., 1989. – 256 с.

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

25. Человек, предмет, среда: Вопросы развития современного декоративного искусства 60–70-х гг. / сб. статей НИИ теории и истории изобразительных искусств АХ СССР / под общей ред. В.П. Толстого. – М., 1980. – 255 с.

Специальная литература

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

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

28. Аркин, Д.Е. Искусство бытовой вещи: Очерки новейшей художественной промышленности / Д.Е. Аркин. – М. – Л., 1932. – 174 с.

29. Аронов, В.Д. Художник и предметное творчество: Проблемы взаимодействия материальной и художественной культуры XX века / В.Д. Аронов. – М., 1987. – 230 с.

30. Батажкова, В.Н. Русская художественная промышленность в середине XIX века // Проблемы развития русского искусства / В.Н. Батажкова. – Л., 1971.

31. Богатырев, П.Г. Вопросы теории народного искусства / П.Г. Богатырев. – М., 1971. – 511 с.

32. Богуславская, И.Я. Об изучении народного орнамента // Из истории собирания и изучения произведений народного искусства. Сб. научных трудов / И.Я. Богуславская; Государственный Русский музей. – Л.,1991. – 120 с.

33. Богуславская, И.Я. Специфика исследований «изобразительного фольклора / И.Я. Богуславская // Методы изучения фольклора: сб. науч. трудов под ред. В.Е. Гусева. – Л., 1983. – С. 118–125.

34. Буткевич, Л.М. Искусство орнамента / учеб. пособие / Л.М. Буткевич. – М., 2004. – 264 с.

35. Вагнер, Г.К. О единой теории народного искусства / Г.К. Вагнер // ДИ СССР, 1973 № 9. – С.27–28.

36. Василенко, В.М. Русское прикладное искусство: Истоки и становление / В.М. Василенко. – М., 1977. – 464 с., ил.

37. Василенко, В.М. О содержании в русском крестьянском искусстве 18– 19 вв. / В.М. Василенко // Русское искусство XVIII–первой половины XIX в. – М., 1971.

38. Воронов, В.С. О крестьянском искусстве: Избранные труды / В.С. Воронов / сост-ли: Л.И. Свионтковская-Воронова, Т.М. Разина. – М., 1972. – 352 с., ил.

39. Воронов, Н.В. Искусство предметного мира / Н.В. Воронов. – М.: Знание,1977. – 52 с.

40. Воронов, Н.В. Интерьер и декоративное искусство / Н.В. Воронов // Советское декоративное искусство 73/74. – М., 1975. – С. 81–98.

41. Воронов, Н.В. Интерьер и его среда / Н.В. Воронов // Советское ДИ 73/74. – М., 1974.

42. Воронов, Н.В. Искусство и городская среда / Н.В. Воронов. – М., 1982.

43. Гамзатова, П.Р. Архаические традиции в народном декоративно-прикладном искусстве: К проблеме культурного архетипа / П.Р. Гамзатова. – М., 2004 – 144 с.

44. Герчук, Ю.Я. Что такое орнамент? Структура и смысл орнаментального образа / Ю.Я. Герчук. – М., 1998. – 327.

45. Гусев, В.Е. О полифункциональности фольклора / В.Е. Гусев // Актуальные проблемы, современная фольклористика /сб. статей. – Л., 1980.

46. Гусев, В.Е. Функции / В.Е. Гусев // Русская народная художественная культура (теоретические очерки) – СПБ., 1993. – С. 96–106.

47. Гусев, В.Е. Русская народная художественная культура: Теоретические очерки / В.Е. Гусев. – СПб., 1993. – 112 с.

48. Дорогова, Л.Н. Декоративно-прикладное искусство / Л.Н. Дорогова. – М.: Знание, 1970. – 48 с.

49. Декоративные мотивы и орнаменты всех времен и стилей. Учебное издание. – М.: изд-во Астрель, 2007. – 208 с.

50. Земпер, Готфрид. Практическая эстетика / Г. Земпер. – М., 1970. – 144 с.

51. Знамеровская, Т.П. Направление, творческий метод и стиль в искусстве / Т.П. Знамеровская. – Л., 1975. – 39 с.

52. Изделия народных художественных промыслов в современном жилом и общественном интерьере: сб. науч. трудов НИИ ХП / сост. и отв. ред. Н.В.Черкасова. – М., 1989.

53. Иванов, С.В. Орнамент народов Сибири как исторический источник /С.В. Иванов. – Л., 1963. – 500 с.

54. Изотова, М. Предмет и его среда / М. Изотова // Советское ДИ /76. – М., 1978. – С.49–60.

55. Каган, М.С. О прикладном искусстве. Некоторые вопросы теории / М.С. Каган. – Л., 1961. – 160 с.

56. Казакова, Л. Художник – организатор стилистического обновления машинных изделий / Л. Казакова // Советское декоративное искусство 73/74. – М., 1975. – С.70–80.

57. Кантор, К.М. Красота и польза. Социологические вопросы материально-художественной культуры / К.М. Кантор. – М., 1967. – 280 с.

58. Кацедикас, А.С. Искусство и ремесло: К вопросу о природе народного искусства / А.С. Каццедикас; науч.-исслед. ин-т художественной промышленности. – М., 1977. – 120 с.

59. Кильчевская, Э.В. От изобразительности – к орнаменту / Э.В. Кильчевская. – М.: Наука, 1968. – 207 с.

60. Кес, Дюлла. Стили мебели / Д. Кес. – Будапешт: изд-во Академии наук Венгрии, 1981. – 272 с.

61. Кошаев, В.Б. Композиция в русском народном искусстве (на материалах изделий из дерева) / учеб. пособие для вузов / В.Б. Кошаев. – М.: Владос, 2006. – 120 с., 8 с. ил.

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

63. Крамаренко, Л. О профессии художника промышленности / Л. Краморенко // Советское декоративное искусство 73/74. – М., 1975. – С.66–48.

64. Крюкова, И.А. О природе декоративного искусства / И.А. Крюкова // Советское ДИ 73/74. – М., 1974. – С.19–25.

65. Лазарев, Е.Н. Природная гармония и возможности композиции / Е.Н. Лазарев // Композиция в промышленности и декоративно-прикладном искусстве / сб. статей / под ред., Е.Н. Лазарева. ЛВХПУ им. В.И. Мухиной. – Л.,1973. – С. 3–8.

66. Левинсон, Н.Р. Художественная промышленность / Н.Р. Левинсон // История русского искусства Т.9. кн. 2. – М., 1965. – 302–330.

67. Лосев, А.Ф. Проблема художественного стиля / А.Ф. Лосев. – Киев, 1994. – 214 с.

68. Маслова, Г.С. Орнамент русской народной вышивки как историко-этнографический источник / Г.С. Маслова. – М., 1978. – 206 с.

69. Мак-Коркодейл, Ч. Убранство жилого интерьера: от античности до наших дней / пер. с англ. – М., 1990. – 247 с.

70. Михайлова, А.А. Художественный образ как динамическая целостность / А.А. Михайлова // Критерии и суждения в искусствознании / сб. статей. – М., 1986. – С. 59–90.

71. Молотова, В.Н. Декоративно-прикладное искусство / В.Н. Молотова / 2-е издание, исправленное и дополненное / учеб. пособие. – М.: Издательство: Форум, 2010. – 288 с.

72. Народные мастера: Традиции, школы / сб. статей / под ред. М.А. Некрасовой / Выпуск 1. – М., 1985. – 296 с.

73. Народные мастера: Традиции, школы / сб. статей / под ред. М.А. Некрасовой / Выпуск 2. – М., 2006. – 296 с.

74. Некрасова, М.А. Народное искусство как часть культуры: теория и практика / М.А. Некрасова. – М., 1983. – 344 с.

75. Некрасова, М.А. Народное искусство России: народное творчество как мир целостности / М.А. Некрасова.. – М., 1983. – 220 с.

76. Некрасова, М.А. Народное искусство России в современной культуре 20–21 вв. / М.А. Некрасова. – М., 2003. – 256 с., ил.

77. Нельсон, Джордж. Проблемы дизайна /серия Проблемы материально-художественной культуры / пер. Д.Э. Куниной, Д.В. Сильвестрова, под ред. и с предисл. К.М. Кантора. – М., 1971. – 208 с.

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

79. Оборин, В.А. Чудские древности Рифея. Пермский звериный стиль / В.А. Оборин, Г.Н. Чагин. – Пермь, 1988. – 182 с.

80. Орнамент всех времен и стилей. 100 таблиц с объяснительными текстами Н.Ф. Лоренца / СПб.: изд. А.Ф. Девриена, 1899 / Репринтное издание. – М., 2004.

81. Павловский, Б.В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала / Б.В. Павловский. – М., 1975. – 132 с., ил.

82. Пермиловская, А.Б. Крестьянский дом в культуре Русского Севера (XIX– начало XX века): монография. – Архангельск, 2005. – 312 с.

83. Пювеев, Д. Орнамент кочевых народов / Д. Пювеев // Декоративное Искусство СССР, 1971. – № 8.

84. Разина,Т.М. Русское народное творчество: Проблемы декоративного искусства / Т.М. Разина / НИИ ХП. – М., 1970.

85. Разина, Т.М. О профессионализме народного искусства. – М., 1985. – 192 с.

86. Разина, Т.М. Прикладное искусство в русской культуре XVIII–XIX вв. / Т.М. Разина. – М.: МГУ, 2003.

87. Раппопорт, С.Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве / С.Х. Раппопорт. – М., 1968. – 279 с.

88. Расине, К. Орнамент всех времен и стилей / К. Расине. – М., 1987.

89. Рempель, Л. Роль поэтической метафоры и символика в декоративно-прикладном искусстве / Л. Рempель // Советское ДИ/ 6. – М., 1983.

90. Руденко, С.И. Древнейшие в мире ковры и ткани из оледенелых курганов горного Алтая / С.И. Руденко. – М., 1968. – 136 с.

91. Рыбаков, Б.А. Язычество Древних славян / Б.А. Рыбаков. – М., 2002. – 608 с.

92. Савицкая, В.И. Гобелен в системе пластических искусств в XX веке / В.И. Савицкая // Искусство ансамбля. – М., 1988. – С. 363–388.

93. Салтыков, А.Б. Русская керамика. Пособие по определению памятников материальной культуры XVIII– нач. XX в. / А.Б. Салтыков. – М., 1952.

94. Салтыков, А.Б. Проблема образа в прикладном искусстве / А.Б. Салтыков // Самое близкое искусство. – М., 1969. – С.60–122.

95. Соболев, Н.Н. Русский орнамент. Камень, дерево, железо, стенопись, набойка. Альбом / Н.Н. Соболев / переиздание. – М., 2000.

96. Соболев, Н.Н. История стилей мебели / Н.Н. Соболев. – М., 2002.

97. Соколова, Т.М. Очерки по истории художественной мебели XV–XIX вв. / Т.М. Соколова. – Л., 1967.

98. Соколова, Т.М. Орнамент – почерк эпохи. – М., 1972. – 148 с.

99. Соколова, Т.М. Глазами современников: Русский жилой интерьер первой трети XIX века / Т.М. Соколова. – Л., 1982.

100. Стасов, В.В. Русский народный орнамент: шитье, ткани, кружева / В.В. Стасов. – СПб, 1872.

101. Степанян, Н. Уникальность, массовость и проблема тиражирования / Н.С. Степанян // Искусство и промышленность: сб. статей / под ред. В.П. Толстого и К.М. Кантора / НИИ теории и истории изо. иск-в АХ СССР. – М., 1967. – С.58–74.

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

103. Фадеева, И.Е. Народное искусство как пластический фольклор / И.Е. Фадеева // Советское искусствознание /78. – М., 1979. – № 1. – С. 284–306.

104. Фаворский, В.А. Об орнаменте / В.А. Фаворский // Декоративное Искусство СССР, 1963. – № 7.

105. Чекалов, А.К. Основы понимания декоративно-прикладного искусства / А.К. Чекалов. – М., 1962. – 67 с.

106. Чекалов, А.К. Есть ли художественный образ в прикладном искусстве? / А.К. Чекалов // Искусство, 1963. – № 6. – С. 26–30.

107. Чагин, Г.Н. Мировоззрение и традиционная обрядность русских крестьян Среднего Урала в сер. XIX–нач. XX века /уч. пособие по спец. курсу / Г.Н. Чагин. – Пермь, 1993.

108. Шабалина, Н.М. Стилевая структура орнамента и формы модерна / Н.М. Шабалина // Модерн: взгляд из провинции : сб. докладов науч.-практич. конф. 16–18 марта 1994 г. / Челябинская областная картинная галерея. – Челябинск, 1995. – С.57–63.

109. Шабалина, Н.М. Музейная практика по изучению, собиранию, экспонированию памятников народного искусства Южного Урала / Н.М. Шабалина // Народное искусство Южного Урала: сб. науч.-практич. конф. 14–16 мая 1997. – Челябинск, 1998. – С. 5–16.

110. Шабалина, Н.М. Традиционные художественные ремесла и промыслы Южного Урала (вторая половина XIX–середина XX вв.): монография / Н.М. Шабалина. – Челябинск, 2007. – 148 с.

111. Шабалина, Н.М. Понятие «народное искусство» в отечественной историографии, подходы и методы изучения народных художественных ремесел / Н.М. Шабалина // Культура и искусство в памятниках и исследованиях: сборник научных трудов. Выпуск 5. – Челябинск, ЮУрГУ, 2007. – С. 232–250.

112. Шабалина, Н.М. Этнокультурное пространство Южного Урала: к вопросу изучения понятия и явления «уральские традиционные ремесла и промыслы / Н.М. Шабалина // Народная художественная культура Южного Урала: история и современность / сб. материалов Всеросс. конф. г. Челябинск 14 мая 2008 г. ЮУПИ. – Челябинск, 2008. – С.5–12.

113. Шабалина, Н.М. Содержание архитектонических видов искусств и понятийный аппарат в отечественной историографии / Н.М. Шабалина // Наука ЮУрГУ. Материалы 61-й научной конференции / Секции технических наук. Том 1. – Челябинск, издательский центр ЮУрГУ, 2009. – С. 191–195.

114. Шабалина, Н.М. Методологические проблемы терминологии декоративно-прикладного искусства / Н.М. Шабалина // Исторические, философские и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Научно-теоретический и прикладной журнал. – Тамбов, 2011. – № 5. Часть 2. – С. 206–208.

115. Шабалина, Н.М. История декоративно-прикладного искусства. Программа курса и планы семинарских занятий специальности «Искусствоведение» 020900 / Н.М. Шабалина. – Челябинск, Южно-Уральский гос. университет, 2007. – 23 с.

116. Шабалина, Н.М. Народное творчество. Художественные промыслы и ремесла Урала. Программа курса и планы семинарских занятий специальности «Искусствоведение» 020900 / Н.М. Шабалина. – Челябинск, Южно-уральский гос.университет, 2007. – 24 с.

117. Шабалина, Н.М. Декоративно-прикладное искусство Урала. Программа курса и планы семинарских занятий специальности «Искусствоведение» 020900 / Н.М. Шабалина. – Челябинск, Южно-Уральский гос.университет, 2007. – 15 с.

118. Янбухтина, Э.Г. К вопросу методологии изучения и анализа народного искусства / Э.Г. Янбухтина // Критерии и суждения в искусствознании /сб. статей. – М., 1986. – С. 294–301.

119. Янбухтина, А.Г. Народные традиции в убранстве башкирского дома / Э.Г. Янбухтина. – Уфа, 1993. – 132 с.

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

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

АХ СССР	–	Академия художеств СССР
ДПИ	–	Декоративно-прикладное искусство
ДИ СССР	–	Декоративное искусство СССР, периодическое издание
ЛВХПУ	–	Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В. И. Мухиной (ныне Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица)
МГХПА	–	Московская государственная художественно-промышленная академия им. С.Г. Строганова
НИИ ХП	–	Научно-исследовательский институт художественной промышленности, г. Москва (ныне упразднен)

Наталья Михайловна Шабалина

ОСНОВЫ ИСТОРИИ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

Часть 1

Теория декоративно-прикладного искусства

Учебное пособие

Техн. редактор А.В. Миних

Издательский центр Южно-Уральского государственного университета

Подписано в печать 20.10.2011. Формат 60×84 1/16. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 4,42. Тираж 100 экз. Заказ 356/657. Цена С.

Отпечатано в типографии Издательского центра ЮУрГУ.
454080, г. Челябинск, пр. им. В.И. Ленина, 76.